

Nederlandse literatuur 1960-1988

Jaap Goedegebuure

bron

Jaap Goedegebuure, *Nederlandse literatuur 1960-1988*. De Arbeiderspers, Amsterdam 1989

Zie voor verantwoording: http://www.dbnl.org/tekst/goed004nede01_01/colofon.htm

© 2005 dbnl / Jaap Goedegebuure



Vooraf

Een bibliotheek spiegelt haar eigenaar. Of, om een bekend gezegde te variëren: ‘Toon mij uw boeken en ik zal u zeggen wie ge zijt.’ Je hebt lezers die allemansvrienden zijn, en lezers die streng balloteren alvorens een schrijver in hun kring op te nemen. Je hoeft je blik maar even langs iemands boekenplanken te laten gaan om te zien tot welk type lezer zij of hij hoort.

Hoewel critici (door zichzelf of door anderen, dat kan hier in het midden blijven) als een bijzonder soort lezers worden beschouwd, tref je onder hen even zo goed allemansvrienden als eenzelvige nurksen aan. De ene recensent vindt bijna alles wat hij leest prachtig, en is altijd weer bereid zich met de nodige empathie in te leven. Een ander heeft het liefst dat hij stormenderhand wordt ingenomen. Omdat niet iedere auteur over de daartoe benodigde kracht beschikt, en omdat de zeef van een kieskeurige lezer tamelijk grofmazig is, vallen er al meteen een hele hoop boeken af, zeker wanneer de recensent die bij tientallen per maand in huis krijgt.

Welwillend of niet, een criticus selecteert, al was het alleen maar om de voor de hand liggende reden dat niet alles wat er verschijnt ook besproken kan worden. Een boek dat de aandacht van krant of weekblad niet waard is, bestaat niet. In dat opzicht is er geen verschil tussen een criticus en een bioloog die zich bezighoudt met de beschrijving van flora en fauna. Wat niet wordt opgemerkt is nonexistent. Natuurlijk verschilt het doel waarmee men signaleert en beschrijft. De biologie streeft volledigheid na, de literatuurkritiek is uit op selectie. Wat te weinig groeikracht lijkt te bezitten, laat ze verdorren.

Aan dat kritische selectieproces komt geen einde. Kan de op-

brengst van een jaar Nederlandse literatuur nog dertig min of meer waardevol geachte titels omvatten, na dertig jaar blijken er nog maar drie over te zijn, en een eeuw later is dat aantal misschien wel tot één of nul gereduceerd. Wie weet nog welk prachtboek er in 1889 verscheen? Ik denk dat het publiek zijn adem inhield voor Gorters *Mei*.

Bij dat geleidelijk aan uitdunnen blijkt het grove werk van de recensenten op een gegeven moment te zijn overgenomen door de literatuurhistorici, van wie altijd wordt gezegd dat de afstand hun oordeelsvermogen heeft gescherpt. De onverbiddelijk doormalende molens van de geschiedenis hebben honderden malen zoveel boeken nodig om er een of twee te kunnen conserveren.

Deze bundel essays is niet bedoeld als een voorschot op de eigentijdse literatuurgeschiedschrijving. Opzettelijk is het woordje *de* uit de titel weggelaten. Wie van dit boek kennis neemt, vindt er een aantal persoonlijke beschouwingen over Nederlandstalige literatuur die tussen 1960 en 1988 in druk verscheen. Eén blik op de inhoudsopgave volstaat om te zien hoe ik heb geselecteerd: niet volgens het rechtvaardige criterium van de representativiteit, maar naar mijn eigen smaak.

Overigens is er niets zo diffuus als juist die eigen smaak. Een onoplosbare kwestie, bij wijze van gewetensprobleem voorgelegd aan iedere recensent die zich als zodanig in het openbaar manifesteert, wordt gevormd door de maatstaven die aan het oordeel ten grondslag zouden liggen. ‘Kun je die expliciteren, en zo nee waarom dan niet?’, zo luidt, kort samengevat, het wat bits soort vragen dat men tijdens symposia en literaire avonden telkens weer op mij afvuurt. In het stuk dat volgt op deze inleiding heb ik proberen aan te geven dat de kans op een expliciet antwoord kleiner wordt naarmate de criticus langer meedraait.

Uit de schriftelijke neerslag van het kiezen en keuren, te vinden op de volgende pagina's, valt af te leiden met welke boeken de voor moderne Nederlandse literatuur bestemde kast van mijn bibliotheek gevuld zou kunnen zijn. Men begrijpt dat het hier een nog niet gerealiseerde mogelijkheid betreft; het leven is nu eenmaal altijd sterker dan de leer, en het doet soms pijn een auteur die lang

in je gezelschap heeft verkeerd naar De Slegte te verbannen. Ook ontbreken in deze bundel een paar schrijvers die ik liever niet had willen missen. Maar de toch altijd weer opduikende drang tot volledigheid verbiedt het portret van A.F. Th. van der Heijden af te ronden nu *De tandeloze tijd* nog op voltooiing wacht, en over het werk van Jeroen Brouwers schreef ik al een apart uitgegeven essay.

Inconsequent? Dat zeker. Maar liever inconsequent dan gehoorzaam aan het principe van een rechtvaardigheid die het totaal van 285 pagina's deelt door honderd te behandelen auteurs. Was mijn bundel samengesteld volgens dat beginsel, dan had ik kunnen volstaan met een ongewijzigde herdruk van de recensies die ik sinds 1975 schreef. Het resultaat zou geen panorama zijn geweest, maar een aan elkaar gebroddelde lappendeken. Ik heb er bewust voor gekozen de individuele oeuvres niet te buiten te gaan; in een enkel geval - ik verwijs naar de stukken over erotiek, religieuze tendensen, en poëzie - was de aanpak gericht op een synthese die meer dan één auteur omvatte.

Een dergelijke beperking leidt vanzelf tot een onvolledigheid die uitsluitend te rechtvaardigen valt door de subjectiviteit van de keuze. Dat ik de incompleetheid niet betreurt en al evenmin als een tekortkoming beschouw, zeker niet nu alles wat ik te zeggen heb volstrekt voor eigen rekening is, zal inmiddels duidelijk zijn. Maar ik kan me de lezers voorstellen die met enige wrevel de afwezigheid van hun favoriet constateren.

Waarom er aan deze essays de grens van het jaar 1988 gesteld is, zal nauwelijks een vraag zijn. Daarentegen ben ik wel enige verantwoording schuldig voor de keuze van 1960 als mijlpaal in de tijd.

Ik zal me er niet van afmaken met het argument dat de jaren zestig nu eenmaal een breuk in de geschiedenis van naoorlogs (sommigen zouden zelfs zeggen: twintigste-eeuws) Nederland vormen, en dat de literaire vernieuwingen de maatschappelijke wel als onvermijdelijk neveneffect moesten volgen. Van een dergelijk parallellisme is namelijk maar zeer ten dele sprake. Wat heeft het optreden van Willem Brakman, Gerrit Krol en Jeroen Brouwers als debuterend schrijver (in respectievelijk 1961, '62 en '64) te maken

met de opkomst van de linkse studentenbeweging, de acties van Provo, het generatieconflict en de snel toenemende welvaart? Zo goed als niets. Zelfs een directe relatie met de toegenomen koopkracht van de consument, dus ook van de literaire lezer, beïnvloedde de ontwikkeling van deze auteurs nauwelijks, want aanvankelijk werden hun boeken haast niet verkocht. Dat iets dergelijks heel anders ligt voor een schrijver als Reve, die bij toeval het genre van de autobiografische reisbrieven ontdekte (*Op weg naar het einde* , 1963), om er na gebleken commercieel succes in door te gaan (*Nader tot U* , 1966), lijkt me evident.

Wie de eerste boeken van Brakman, Krol en Brouwers zoveel jaar na dato leest of herleest, wordt getroffen door de aanwezigheid, toen al, van karakteristieken die zich tot op de dag van vandaag in hun werk hebben gehandhaafd: het tomeloze vertellen als een doel in zichzelf bij de eerste, het steile absolutisme bij de tweede, het Orpheus-motief bij de derde. Het loslaten van de conventionele verhaalstructuur (handeling, plot, karakters en dergelijke) ten gunste van meer reflectie op de vorm van het vertelde, is een element dat ze, bij alle onderlinge verschillen, met elkaar gemeen hebben.

De gemeenschappelijke noemer in het werk van Brakman, Krol en Brouwers zou zich verbreden tot een aparte stroom in de Nederlandse literatuur tijdens de eerste jaren dat het tijdschrift *De Revisor* (gefundeerd op de resten van *Soma*) verscheen. Gestimuleerd door buitenlandse voorbeelden als Borges, Nabokov en Gombrowicz verkenden Dirk Ayelt Kooiman, Nicolaas Matsier, Frans Kellendonk en anderen de grenzen van fictie en werkelijkheid, en ontdekten daarbij als vanzelf het primaat van de vorm. Dat de drie genoemde Nederlandse auteurs weldra als medewerker werden uitgenodigd, beantwoordt aan een historische logica, al mag niet vergeten worden dat persoonlijke relaties (*Revisor*-redacteur Van Deel was met Brakman, Krol en Brouwers bevriend) in dat opzicht een belangrijke rol speelden. Evenmin zou men over het hoofd mogen zien dat Nederlandse auteurs als Vestdijk, Bordewijk en W.F. Hermans voor sommige schrijvers in en om *De Revisor* evengoed als leermeester hebben gefungeerd. En ten slotte moet hier nog worden aangetekend dat ook in dit milieu

weinig interesse bestond voor de maatschappelijke factoren in literatuur, de sociale functie van de schrijver, en wat dies meer zij. Een debat dat mede aan zulke kwesties refereerde, ging uit als de spreekwoordelijke nachtkaars.

Voorlopig kwam het engagement van een heel andere kant. Harry Mulisch was omstreeks 1960 een gevestigd auteur, toen hij tamelijk radicaal een andere weg insloeg. Een jaar na de publikatie van de autobiografische bundel *Voer voor psychologen* (1961) verscheen *De zaak 40/61*, een verslag van het proces tegen de oorlogsmisdadiger Eichmann. Dat boek zou Mulisch' blik zozeer verruimen dat hij de roman weldra dood verklaarde, en zich de eerste jaren nog uitsluitend wijdde aan politieke pamfletten waarin hij stelling nam in nationale (*Bericht aan de rattenkoning*, 1966 en *Wenken voor de jongste dag*, 1967) en internationale kwesties (*Het woord bij de daad*, 1968). Pas na 1970 keerde hij terug tot de roman, een stap die hij verklaarde met de uitspraak dat, nu de oorlog tussen Vietnam en Amerika voorbij was, er weer verhaaltjes verteld konden worden.

In het werk van Reve, die samen met Mulisch en Hermans nog altijd moet paraderen als een van de drie grootste auteurs van het naoorlogse tijdvak, deed zich de tendens in de richting van de autobiografie voor. De intentie waaruit die ontwikkeling voortkwam was echter een heel andere. Zocht Mulisch toenadering tot de werkelijkheid uit engagement, Reve werd na de publikatie van een roman, een aantal verhalen en een paar onopgemerkte toneelstukken gedreven door de behoefte zich minder verhuld dan voordien het geval was uit te spreken over zijn religieuze en seksuele identiteit.

Het was vooral het ongewone verband dat Reve legde tussen zijn metafysisch verlangen en zijn erotische aandrift (iedereen kent de berucht geworden passage waarin hij beschrijft hoe hij lijfelijk gemeenschap heeft met God, die hem verschijnt in de gestalte van een ezel) dat een ongekend schandaal veroorzaakte. Min of meer tegen wil en dank werd de auteur een pion in het schaakspel tussen de voor gelijkberechtiging strijdende homofielen en conservatieve krachten in de samenleving. Menigeen ziet Reve tot op de dag van vandaag als iemand die een belangrijke rol heeft gespeeld

in de afbraak van seksuele taboes, ook al wordt hij evenzeer beschouwd als een rabiaat-rechts denker, een lot dat hem ironisch genoeg verbindt met W.F. Hermans, die op zijn manier toch ook het nodige heeft bijgedragen tot een verandering van het sociaal en cultureel klimaat.

Van minstens zo groot belang voor de taboedoorbreking is het werk van Jan Wolkers en Jan Cremer geweest; niet omdat wat zij aan drieletterwoorden en bedscènes te bieden hadden niet al eerder vertoond zou zijn (men denke alleen maar aan Vestdijks voor 1940 verschenen romans *Meneer Vissers hellevaart* en *De nadagen van Pilatus*, aan Hermans' *De tranen der acacia's* dat, ook al vanwege de 'hete passages', nauwelijks een uitgever vond, of aan Reve's novelle *Melancholia* die minister Cals aanleiding gaf tot het weigeren van een reisbeurs), maar omdat ze er met behulp van hun eerste boeken en het zoveel zakelijker en commerciëler geworden uitgeversapparaat in slaagden een veel groter publiek aan zich te binden dan waartoe Vestdijk of Hermans in staat waren. Bovendien was dat publiek er, nu veel jongere lezers het geld en de belangstelling voor dergelijke lectuur hadden.

Met literaire kwaliteiten of zuiver literair-historisch belang hebben de wapenfeiten (of wat men daarvoor vond doorgaan) van Wolkers en Cremer niet altijd evenveel te maken. Opvallend is bij voorbeeld dat de twee laatstgenoemde auteurs nauwelijks navolging kregen als schrijver, en dat terwijl Mulisch en Reve wel degelijk hun sporen hebben nagelaten. Wolkers en Cremer staan op een merkwaardige manier buiten de literaire continuïteit, iets wat niet geldt - zolang we tenminste niet denken in termen van onmiddellijke weerklank of effect - voor Brakman en Krol, of voor dichters als Hans Faverey en Armando, die na jaren van onwil en onbegrip, ook bij het overgrote deel van de critici, pas nu naar waarde worden geschat.

Ontwikkelingen in de literatuur die zich eveneens in de jaren zestig voordeden, maar niet van belang zijn voor datgene wat ik te beweren heb (de grote invloed van het tijdschrift *Merlyn* op het literatuuronderwijs, het fenomeen *Barbarber*, het verschijnsel van massale literaire bijeenkomsten en dergelijke) laat ik hier onvermeld, ook al omdat ik er elders (in het met Ton Anbeek geschreven

boekje *Het literaire leven in de twintigste eeuw*) al op ingegaan ben, zij het niet erg diep.

Rest nog een korte aanduiding van wat komen gaat. Deze inleiding geeft al aan dat ik door mijn keuze de nadruk heb willen leggen op schrijvers die al een kwart eeuw of langer publiceren, maar pas de laatste tien jaar voor vol worden aangezien. Van die schrijvers zijn Brakman, Krol, Faverey en Armando nadrukkelijk aanwezig. Voor Hans Verhagen hoop ik op eerherstel, want hij is ‘zonder meer een groot dichter’, om met Lucebert te spreken.

Voor wie Lucebert hier mist: ik vind hem beslist een nog groter dichter, maar te zeer Vijftiger om in dit ensemble te passen, en iemand die bij Zestigters en Zeventigers veel minder school heeft gemaakt dan de wel aanwezige Kouwenaar. (Over Luceberts invloed op de Maximalen zwijg ik.)

Dat brengt me bij de romanciers die tussen 1945 en 1960 het toneel bepaalden: de al genoemde grote drie, met Claus daaraan toegevoegd. De aan hen gewijde beschouwingen zijn vooral bedoeld als herwaardering: wat is het soortelijk gewicht van hun werk als je het zoveel jaar later opnieuw leest, en hoe verhoudt het zich tot wat ze na 1970 hebben geschreven?

In het geval van Hella Haasse en Cees Nooteboom ga ik in op de aspecten van hun oeuvre die me boeien, en waarvan ik (waarschijnlijk daarom) geneigd ben te denken dat ze behoren tot de kern van hun schrijverschap. Het essay over erotiek in de literatuur staat eveneens in het teken van *The Past Revisited* .

De stukken over literatuur en religie, over Oek de Jong en Nicolaas Matsier, en over Geert van Oorschoot liggen me - om verschillende redenen - na aan het hart. Het gaat om boeken en schrijvers (en ook om een uitgever, een genus dat naast romanciers, dichters en critici toch niet mag ontbreken) die voor mij en voor veel andere lezers die deze jaren bewust hebben meegemaakt, veel betekend hebben.

Een typologie van critici (en dus ook van literatuuropvattingen) rondt het geheel af. Wie de criticus die dit boek heeft geschreven er niet in aantreft, wordt vriendelijk terugverwezen naar het eerste essay uit de rij van vijftien, al was het alleen maar om de cirkel sluitend te maken.

De anonieme normen

Hoe veel zou de Nederlandse literatuur wel niet te danken hebben aan de inzet en het enthousiasme van het handjevol ideale leraren dat zijn leerlingen de liefde voor het boek bijbracht? Sommigen zijn met name bekend; de legendarische dr. Willem Doorenbos, die de beroemdste Tachtigers onder zijn hoede had en kennis liet maken met Shelley en Keats; Leopold, die het dichterschap overdroeg op Ida Gerhardt; D.A.M. Binnendijk, bij wie H.A. Gomperts en Karel van het Reve in de klas zaten; en Rob Nieuwenhuys, wiens vonkende geestdrift K. Schippers en J. Bernlef tot verder vertellen stimuleerde.

Ter inleiding op een verantwoording van mijn normen als criticus zou ik dus graag een hommage brengen aan de man aan wie ik in dit opzicht het meeste te danken heb. Niet dat hij en ik nu zo beroemd zijn dat onze namen aan het opgesomde rijtje moeten worden toegevoegd. Dat ik hem noem is in de eerste plaats bedoeld als eerbewijs aan al die pedagogen die erin slagen kinderen aan het lezen te krijgen. Hij heette F.G. van der Poll, en promoveerde in 1964 bij Jacob Presser op een proefschrift over Mussolini.

Maar voor mij is dat niet zijn belangrijkste prestatie. Op een provincieschool met krap 130 leerlingen wist hij de eigentijdse literatuur op een buitengewoon wervende manier onder onze aandacht te brengen. Hij ging er zelfs de boer mee op, door lezingen te houden over de toen nog experimenteel hetende poëzie van de Vijftigers, in buitengewesten als Aardenburg, Sluis en Hulst, plaatsen die nadien alleen nog maar in het nieuws zijn geweest als Mekka voor op pornografie beluste Belgische toeristen.

De didactische propaganda waarmee hij me warm maakte voor de Nederlandse literatuur zou nu met de term ‘canonisering’ aan-

geduid worden. Door me tijdens de lessen en de uren daarna, die ik samen met hem doorbracht in de kleine schoolbibliotheek, in contact te brengen met Lucebert, Mulisch, Hermans en Van het Reve, reikte hij me een eerste literaire standaard aan. Wie Remco Camperts *Tjeempie of Liesje in Luilletterland* kent, zal zich voor kunnen stellen hoe jonge literatuurlijfhebbers uit de provincie destijds tegen schrijvers aankeken. Lucebert en Mulisch, dat waren de namen van halfgoden. Weliswaar hielden zij zich op in de nabije Randstad, maar als provinciaal kwam je daar niet iedere dag, en bovendien kreeg die geografische aanduiding ‘Randstad’ een extra gewijde klank toen er halverwege de jaren zestig ook een literair tijdschrift van die naam werd opgericht.

De moeilijkheid bij het verwoorden van deze sensaties is dat ze louter herinnering geworden zijn. Het is haast niet meer mogelijk na te voelen wat er met me gebeurde toen ik voor het eerst *De versierde mens* las, al kan ik er nog wel bepaalde termen voor vinden. Ik moet het diepst getroffen zijn door de bravoure waarmee Mulisch zijn eigentijdse mythes schiepte, en misschien ben ik toen wel ontvankelijk gemaakt voor het bezwerende schrijverschap dat je bij voorbeeld ook aantreft in het werk van zulke uiteenlopende figuren als Achterberg en Brouwers. Naderhand heb ik *De versierde mens* nog eens overgelezen, ook al omdat mijn dochter zo uitgelaten was over ‘De sprong der paarden en de zoete zee’, en in plaats van mijn oorspronkelijke ervaring terug te vinden, was ik het eerder met haar eens toen ze zei dat die Mulisch eigenlijk ‘onwijs komisch’ schreef.

Elke leeservaring is een unieke gebeurtenis, maar niets haalt het bij de ontdekkingen die je omstreeks je veertiende jaar doet. Zo fris en onbevangen, en dus ook zo meegesleept, lees je naderhand nooit meer. Door het complex dat ‘belezenheid’ heet wordt de blik juist beperkt: in het nieuwe en onbekende ga je steeds meer het oude en vertrouwde zoeken. Hoe ‘jonger’ een lezer is en hoe geringer zijn eruditie, des te geschikter is hij eigenlijk als criticus, want net als een aankomende schrijver vindt hij de literatuur opnieuw uit.

Dat de Vijftigers en hun in proza schrijvende generatiegenoten in mijn canon werden opgenomen toen ik mijn eerste en dus ook diepste leeservaringen opdeed, is later van geducht belang gebleken. Zo'n dertien jaar geleden schreef ik een polemisch stuk, echt zo'n stuk waarin een criticus in spe zich wil profileren. Het heette 'Liefdesromans als leesvoer', en bevatte een aanval op wat ik voormalige eersterangsauteurs noemde: Van het Reve, Hermans, Mulisch, Claus en Wolkers. Je hoefde niet eens zo'n groot psycholoog te zijn om vast te stellen dat het hier een reactie uit teleurgestelde liefde betrof, en dat de op één hoop gegooid schrijvers vroeger wel heel hoog gesteld moesten zijn om zo diep te kunnen vallen.

Ik veronderstel dat dit voorbeeld min of meer representatief is. Elke criticus begint zijn praktijk als recensent met een aanvangskapitaal van auteurs en werken die hij als beginnend lezer hoog heeft leren schatten en daar meet hij alles, tot en met hun eigen later werk, aan af. Als dat lijstje van oorspronkelijke favorieten maar eigenzinnig en afwijkend genoeg is, zal de criticus (tenzij hij de zittende autoriteiten op literair gebied naar de ogen wil zien) zich in zijn voorkeuren ook eigenzinnig en afwijkend opstellen. Natuurlijk zijn er maar heel weinig die zich dat kunnen permitteren, en daarmee is meteen aangegeven waarom er zelden een criticus tot de literatuurgeschiedenis doordringt. Alleen iemand als Ter Braak verdedigde op z'n drieëntwintigste *Dèr Mouw*, op een moment dat nog vrijwel niemand (op Victor van Vriesland na, maar die had dan ook aan *Dèr Mouws* voeten gezeten) in deze dichter geïnteresseerd was, laat staan zijn grootheid zag. Alleen een Du Perron durfde de door hem gerecenseerde literatuur te schiften met behulp van zijn jeugdliteratuur: Alexandre Dumas, Jack London en Robert Louis Stevenson. Eliot en Leavis braken een lans voor de 'metaphysical poets' en dank zij hen werd John Donne de standaard waarmee de hele Engelse poëzie uit heden en verleden werd herijkt.

Nogmaals, het gaat hier om uitzonderingen. Wanneer je elf willekeurig gekozen letterkundigen vraagt naar de beste honderd boeken uit de wereldliteratuur, zoals in 1984 op initiatief van de Bijenkorf gebeurde, dan blijkt dat alle lijstjes elkaar voor minstens een derde overlappen. Natuurlijk zijn incidenteel wel eens excentrieke

voorkeuren te signaleren, bij voorbeeld bij J.M.A. Biesheuvel die *Sil de strandjutter* in zijn canon opneemt, of bij Nico Scheepmaker die de verhalen van Herman Pieter de Boer zo prachtig vindt.

Het is lastig generaliserende opmerkingen te maken zonder daarbij van jezelf uit te gaan. Ik keer dus weer even terug naar de autobiografie. De canon waarmee ik gewapend was toen ik als criticus de Nederlandse literatuur van de jaren zeventig te lijf mocht gaan, bestond niet alleen uit het rijtje schrijvers dat mijn onvolprezen leraar me had aangereikt, maar ook uit auteurs die mijn directe voorbeelden in het recenseren zouden worden. In 1974 kwam ik terecht in het team dat de brieveneditie van E. du Perron moest voorbereiden. Puur toeval was dat niet, want aan het hoofd van het project stond H.A. Gomperts, Leids hoogleraar in de moderne Nederlandse letterkunde, bij wie ik me na mijn gymnasiumtijd verder had geschoold. Anders dan Ter Braak was Du Perron geen oude liefde van me. Ik kende *Het land van herkomst* en *De man van Lebak*, maar een heel bijzondere indruk hadden die boeken nu niet direct bij me achtergelaten. Toen ik een paar jaar onafgebroken met de rest van Du Perrons oeuvre bezig was, veranderde mijn houding radicaal, zeker toen ik er de inspiratie voor mijn eerste kritieken uit kon putten.

Du Perron bracht me vanzelf bij de andere schrijvers-critici die het literaire klimaat van het interbellum beheersten; ik denk daarbij vooral aan Marsman en Vestdijk. Dank zij deze contacten ben ik gedrenkt in het kritisch idioom en de daarbij horende normen en waarden die tussen de wereldoorlogen courant waren. Marsman (die me nooit zo sterk beïnvloed heeft als Du Perron en Ter Braak) verwerkte ik toen ik me van 1977 tot 1981 bezig ging houden met zijn literatuuropvattingen, maar het rechtstreekse contact met het *Forum*-tweetal heb ik losgelaten voordat ik de behoefte kreeg me tegen hen af te gaan zetten. (Dat iets dergelijks allesbehalve denkbeeldig is blijkt uit *Mandarijnen op zwavelzuur* waarin W.F. Hermans de *Forum*-tak in zijn literaire stamboom met net iets te veel geweld afhakt.) Ik ben hun erfenis mee blijven dragen, en ook hun voorkeuren: Thomas Mann, Nietzsche, Larbaud.

Wanneer dat drietal wordt uitgebreid met namen als Couperus,

Dostojevski, Kafka, Tolstoi en anderen, dan krijg je een maatstaf die je ‘het beste uit de wereldliteratuur’ noemt en bij wijze van lineaal tegen de Nederlandse letterkunde aan kunt houden. Uiteraard is die Nederlandse letterkunde daar in 99 van de 100 gevallen niet tegen bestand. Voor critici is het dan ook een typische jeugdzonde om te schrijven dat Biesheuvel geen Tsjechov is, of dat Kellendonks *Bouwval* het niet haalt bij *Buddenbrooks* of *De boeken der kleine zielen*. Ga je op die weg verder, en vergelijk je Hans Vervoort, om maar eens een doorsnee-auteur te noemen, met Schopenhauer, Leopardi, Emants en Van Oudshoorn, dan is dat al gauw belachelijk, en bovendien niet zo eerlijk voor die arme Vervoort, die waarschijnlijk nooit de ambitie heeft gehad zich met dergelijke reputaties te meten.

Meestal leert de criticus het schermen met grote reputaties na een paar jaar wel af. Dat heeft zijn reden niet direct in de omstandigheid dat hij, zo voortgaande, binnen de kortst mogelijke keren wordt geconfronteerd met het probleem dat hij het grootste deel van de door hem besproken titels naar de prullenmand zal moeten verwijzen, en ook niet in het feit dat hij ouder, en dus milder dan wel botter wordt. Het articuleren van een overgeërfde canon als kritisch instrument begint (of misschien zou ik zelfs moeten zeggen: *hoort*) plaats te maken voor het ontwikkelen van een persoonlijke hiërarchie van waarden. Die ontstaat uit het botsen van meningen en overtuigingen van de criticus met de opinies en ideeën zoals ze door het literaire werk worden belichaamd.

Natuurlijk zal bijna elke criticus met bepaalde normen en waarden aan zijn loopbaan beginnen, maar het is daarmee eigenlijk net zo gesteld als met de verworven canon: hoe sterker en frequenter dergelijke ‘aanvangsnormen’ geaccentueerd worden, hoe explicieter gehanteerd en hoe duidelijker benoemd, des te minder blijken ze tot het geestelijk eigendom van de criticus te horen. Het zijn pasmunten voor dagelijks gebruik die, om het toch maar eens vitalistisch en marsmanniaans te zeggen, nauwelijks merg en bloed zijn geworden. Pas wanneer ze organisch verweven zijn met de niet-literaire normen die de criticus erop na houdt, vallen namen en aanduidingen geleidelijk weg. De ware kritische normen, die uitsluitend tot stand komen in de praktijk, zijn anoniem.

Laat ik een paar voorbeelden geven om dit te verduidelijken. Voor de jonge criticus Marsman stond of viel een gedicht met de aanwezigheid van iets wat hij ‘vormkracht’ noemde, een aan de goddelijke oorsprong van het leven zelf ontleende essentie die in het literaire werk creatief werkzaam was. Trof hij die vormkracht niet aan, dan waren daarmee gedicht en dichter veroordeeld. Toen hij echter de fase, waarin men hem wel eens met een dictator heeft vergeleken, te boven was, verdween de term uit zijn jargon, zonder dat daarmee principiële veranderingen in zijn kritiek optraden. ‘Vormkracht’ maakte plaats voor ‘verbeelding’, een begrip dat binnen de context van zijn kritische praktijk nagenoeg dezelfde inhoud heeft, maar op een veel langere staat van dienst kan bogen: het stamt immers uit de romantische traditie.

Nu we inmiddels een halve eeuw verder zijn, zien we een aantal critici, onder hen met name Carel Peeters, opnieuw van de term ‘verbeelding’ gebruik maken. In hun spraakgebruik is de betekenis ervan niet helemaal los komen te staan van de oorspronkelijke, romantische context, wat niet wegneemt dat er toch één specifieke connotatie dominant is. Onder verbeelding verstaan zij namelijk het creatieve vermogen dat een persoonlijke visie op de werkelijkheid tot literatuur verwerkt. Anders gezegd: de werkelijkheid zoals ze in de literatuur gerepresenteerd wordt, komt tot stand via de verbeelding. Bij literatoren die affiniteit koesteren met de ideeën waar het tijdschrift *De Revisor* voor staat, is verbeelding echter steeds meer een sjibbolet geworden, een woord dat je maar hoeft te prevelen om als ingewijde in een bepaald soort literatuur te gelden. Het begrip is losgemaakt uit zijn persoonlijke en intieme anonimiteit en wordt vervolgens in een steeds algemener gebruik afgevlakt.

Als we het toch over hedendaagse pasmunt hebben: ‘troost’ is een begrip dat in enkele jaren tijds aardig furore heeft weten te maken in de literatuurbeschuwing. Bij mijn weten hebben T. van Deel en Willem Brakman er zich in een samenspraak, opgenomen in Van Deels interviewbundel *Bij het schrijven* (1979), voor het eerst van bediend. In *Tirade*, jaargang 1980, duikt het woord keer op keer op; men moet mij maar op mijn woord van ex-redacteur geloven dat de scribenten er onafhankelijk van elkaar mee voor den

dag kwamen. Zo schrijft Herman de Coninck een essay ‘Over de troost van het pessimisme’, gewijd aan de poëzie van zijn voorkeur. Van Deel merkt over Brakman op: ‘Zijn proza drukt het hevig verlangen uit naar een vorm voor het overvele dat in ongevormde staat bijzonder onhandelbaar en nijpend blijft. Zijn schrijven is, met recht, ontdekkend schrijven want het is verbeeldend schrijven, en dat troost in buitengewone mate. “De troost van de vorm”.’ En zelf formuleerde ik mijn kritisch credo, mede onder invloed van Ter Braak en Schopenhauer, als volgt: ‘De kunst, en meer in het bijzonder de literatuur, kan worden opgevat als door geen enkele wetenschap of filosofie te vervangen bron van kennis omtrent het menselijk bestaan, waardoor alle vragen niet probleemloos worden beantwoord, maar waardoor de ontoereikendheid van het bestaan en de onvolmaaktheid van het kennen zelf zo scherp mogelijk worden gesteld. Paradoxaal genoeg kan juist van de literaire formulering, ik zou bijna zeggen de *formule* waarmee de schrijver ingaat tegen de chaos en de wanorde van de onvolmaaktheid een vertroostend aspect uitgaan. Kunstenaars helen wonden door ze met pijnlijke precisie bloot te leggen.’

De lijnen die hier zijn uitgezet komen bij elkaar in het inleidende essay van Carel Peeters' bundel *Houdbare illusies* (1984). Hoewel Peeters het woord ‘troost’ nergens noemt, is het duidelijk dat hij er steeds omheen cirkelt: ‘Wat als werkelijkheid aanvoelt: ontroering, melancholie, schuld, paradoxen, kwellende vragen, verlangen, pijn, onvermogen, teleurstelling, hoop en ellende is een ruwe en gevoelige materie. Gevoelig omdat dit allemaal afkomstig is uit het terrein van het menselijk tekort; ruw omdat het nog geen vorm heeft gekregen die voorkomt dat men er zich blijvend aan bezeert.’ Net als bij Van Deel duikt in deze context ook de verbeelding weer op: ‘De produkten van de verbeelding veroorzaken [...] zin omdat thema's, motieven, beelden en zinnen persoonlijke ontdekkingen of uitvindingen zijn, *remedies* tegen de macht van kwellende vragen, melancholie, pijn, onvermogen, kortom alles waarom men niet speciaal gevraagd heeft.’ Het is al met al niet zo ver verwijderd van de literatuuropvatting van Maarten 't Hart waarvoor Nicolaas Matsier eens de treffende karakteristiek ‘literatuur als huisapotheek’ heeft bedacht. De therapeutische nuance die in het be-

grip ‘troost’ of in zijn synoniem ‘remedie’ is binnengeslopen, legt het te veel vast op één betekenisaspect en maakt het daarmee stormrijp voor parodie. Zelf ben ik geneigd bij ‘troost’ zo langzamerhand te gaan denken aan Van Rossums befaamde pijptabak, of aan de drank waarmee het echtpaar Piggelmee zich door het leven slaat.

Thuis, mijn schuldbewuste vrouwtje
Zit te huilen in haar pot.
Maar ze zou zich toch getroosten
Haar zo droef en arm'lijk lot

Als ze van ‘Van Nelle's’ koffie
Nog één enkel pakje had.
‘Zeg aan 't visje’, riep ze schreiend
‘t ergste wat ik mis, is dát.’

(Van het tovervisje)

Wat hier naar aanleiding van ‘vormkracht’, ‘verbeelding’ en ‘troost’ is opgemerkt, heeft niet de pretentie uitputtend te zijn. Ik zou, nog meer dan ik in verband met ‘troost’ al deed, de hand in eigen boezem kunnen steken en laten zien hoe ik in mijn eerste jaren als criticus alles tot de criteria ‘persoonlijkheid, talent en authenticiteit’ probeerde te herleiden. Maar zo'n analyse zou aan het voorafgaande weinig nieuws toevoegen.

Het eigenaardige van al deze uitgesproken normen is dat ze na verloop van tijd, als de criticus het ene boek na het andere besproken heeft en zich niet iedere keer hoeft af te vragen wat Matthew Arnold, Eliot, Leavis of Ter Braak er nu wel van gevonden zouden hebben, nog wel degelijk in het oordeel meewegen, maar niet steeds met zoveel woorden te hulp geroepen hoeven te worden. Ze zijn immers deel uit gaan maken van zijn geestelijke bagage zonder dat hun vormen door het canvas van de rugzak heen herkenbaar zijn. Er hoeft ook minder nadrukkelijk mee gevent te worden, omdat de criticus inmiddels is gaan vertrouwen op een vaste groep van lezers die aan een half woord genoeg heeft.

Om dezelfde reden zal een enigszins ervaren boekbespreker ook minder behoefte hebben aan directe en meetbare invloed, zoals die tot uiting komt in verkoopcijfers, bestsellerlijsten en dergelijke. Het zou zeker naïef zijn om het bestaan van invloed te loochenen, maar men moet het zeker niet overschatten. Er is geen recensent in Nederland die in zijn eentje een titel kan maken of breken, en de enigen die een boek een kontje kunnen geven houden zich niet op met de eigenlijke literatuurkritiek maar horen thuis in de rangen der columnistten, de bekende Nederlanders, of de reguliere schrijvers. Zo heeft Gerrit Komrij sterk bijgedragen aan het succes van Marijke Höweler, terwijl Jeroen Brouwers belangrijk promotiewerk verrichtte voor de in Nederland praktisch onbekende Walter van den Broeck. Renate Rubinstein heeft de aandacht van de *Vrij Nederland*-lezers gericht op de memoires van Ivo Pannekoek. Critici opereren echter als een - niet altijd homogeen - geheel, en zelfs dat geheel is niet in staat het commerciële lot van een boek te bepalen, omdat er naast de kritiek nog andere media zijn die zich met het literaire bedrijf bemoeien, en er - althans commercieel gezien - een veel grotere invloed op uitoefenen.

In het ideale geval is een recensie geen aansporing om zo gauw mogelijk naar de boekhandel te rennen, maar een aanleiding voor de lezer om de mening die hij zich over een boek heeft kunnen vormen naast de opinie van de criticus te leggen. Een recensie is een leesvoorstel dat wordt gecombineerd met een oordeel, en in die hoedanigheid vormt het een bijdrage aan de gedachtenwisseling tussen schrijvers en lezers. Dat oordeel is een amalgaam van esthetische en niet-esthetische overwegingen, uitspraken over literaire kwaliteit gecombineerd met opmerkingen van levensbeschouwelijke aard, al wil dat niet zeggen dat het laatste element in elke recensie aan bod komt. Het tegendeel is eerder waar. Niettemin zou elke criticus er goed aan doen om zich het morele of in elk geval levensbeschouwelijke gehalte van zijn oordelen bewust te maken. Wanneer Jan Siebelink met *Hof van onrust* een roman over een hoerenloper schrijft, en daarin via een beroep op de maatschappelijke structuren begrip probeert te wekken voor 's mans eigenaardigheid, dan begint er bij mij iets te steigeren. Ik roep in zo'n geval het liefst de vrije wil tot getuige. Dat ik bij het schrijven van mijn

bespreking ook aan die impuls gehoorzaam, komt geloof ik de consistentie van mijn kritiek alleen maar ten goede; en dat alles zonder dat ik een verantwoording heb moeten zoeken in een andere norm dan *mijn* eigenaardigheden.

De inlijving van de tegenaarde

Over het werk van Harry Mulisch

Het oeuvre van Harry Mulisch heeft wel iets weg van een kettingbrief, zo'n door de wereld zovend epistel, topzwaar van vage beloften en bij voorbaat afgedwongen verplichtingen. Het bezweert de ontvanger zich vooral op te laten nemen onder de gelukkigen en ingewijden; zo niet, dan veroorzaakt men een catastrofe die met terugwerkende kracht ook de oerafzender treft. Een kettingbrief gehoorzaamt aan de wet van de accumulatie: iedere nieuwe schakel houdt alle voorafgaande in zich besloten, zodat het gewicht ten slotte nauwelijks nog te torsen is.

Vergeleken met een volumineuze roman als *Hoogste tijd* (1985) is een novelle als *De pupil* (1987) een kattebelletje: 133 pagina's tegen 351. Maar wanneer we denken in de termen van de extra last die elk nieuw boek van deze schrijver met zich meedraagt, dan zouden we het aantal bladzijden gerust met tien mogen vermenigvuldigen.

Mulisch is een van die auteurs die te werk gaan alsof elk boek hun laatste is, de sluitsteen van een al jaren in aanbouw verkerend huis die precies in die ene, uitgespaarde plek past. Van titel tot titel begint deze habitus zich sterker te manifesteren. Met *Voer voor psychologen* (1961) voldeed hij aan de behoefte zich nader te verklaren tegenover critici en publiek, maar vooral tegenover zichzelf, en tegelijkertijd de balans op te maken. 'En daarmee is ook dit deel van mijn leven afgelegd en opgebaard en kan rustig sterven. Daarmee is ook dit deel van mijn leven geschreven - wat iets anders is dan beschreven. Minder en minder bestaand, meer en meer zijnd, leg ik mijn pen neer.' In *Het seksuele bolwerk* (1973) verzamelde hij de

losse oedipale eindjes die hij elders had laten liggen, ploos ze zorgvuldig uit en knoopte ze aaneen tot het grillige patroon van een geschrift waarvoor de term 'essay' een al even slecht passende benaming is als 'roman' voor *De verteller* (1970). In *De toekomst van gisteren* (1972) maakte hij de boekhouding van zijn tegenoeuvre op. *Mijn getijdenboek* (1975) had tot functie het pad van biografen in spe alvast te effenen en hun werkzaamheden te verkavelen. *De compositie van de wereld* (1980) was niet alleen een wijsgerig-antropologisch traktaat over 's mensen bestaan op aarde, maar ook een commentaar op de weg die Mulisch had afgelegd om dit archimedisch punt te bereiken. *De aanslag* (1982) liet zich vanwege de inhoudelijke en compositorische spanningsboog 1945-1980 lezen als een dubbelroman, met *een* persoonlijke én *de* algemene geschiedenis als plot. *Hoogste tijd* (1985) verwees zo nadrukkelijk naar Shakespeare's zwanezang *The Tempest*, dat men zich onwillekeurig ging afvragen door welke voorgevoelens de schrijver beïeld was.

Ook *De pupil* en *De elementen* (1988) hebben iets van een sluitstuk, zij het in wisselende gradaties. *De pupil* is een samenvattend commentaar op het eigen werk. Het verhaal ontleent zijn structuur aan het nietige voorwerp dat er zo veelvuldig in wordt genoemd: de veiligheidsspeld. De gesloten vorm van het ding wekt herinneringen aan de liggende acht uit *De compositie van de wereld*, de 'double helix', die oneindigheid en alomvattende beslotenheid suggereert. Net als de veiligheidsspeld keert hij halverwege terug naar het uitgangspunt, dat heel letterlijk ook het punt van vertrek en terugkomst van de hoofdpersoon is: Nederland derhalve.

Een vergaande analogie tussen vorm en inhoud kenmerkt ook *De elementen*. Hier verblijft de hoofdpersoon, een eigentijdse Elckerlijc, als toerist op Kreta, het eiland dat als bakermat van Zeus ook de bakermat van de westerse cultuur is. Individueel lot en het fatum van de geschiedenis vallen samen, nu Mulisch duidelijk maakt dat de biografie van de held (een *art director*, kan het eigentijdser en oppervlakkiger?) representatief is voor het geestelijk en moreel verval van de oude wereld. En het beeld van de godenschemering is compleet wanneer de helden van deze tijd (Frank Sinatra, Jacqueline Onassis, en andere leden van de internationale jet set) sloop gaan op een dodenreis naar het oude Egypte.

Volgens de wetten van de omkering die het romanconcept van Mulisch bepalen, is het verhaalde universum telkens weer gesitueerd in een tegenaarde. Wanneer de hoofdpersoon van *De elementen* de paleisruïnes van Knossos betreedt, bekruipt hem de sensatie dat hij in de omgekeerde wereld is beland. Dat gevoel wordt niet alleen opgewekt nu zijn zoon (een spiegelbeeld van de god Hermes Trismegistos, dat wil zeggen schrijver, raadselduider en zielengeleider in één persoon) hem gidst, in plaats van andersom. De zich naar onderen versmallende zuilen van het minoïsche paleis (tegelijk het labyrint van Daedalus) wekken de indruk dat ‘alles op zijn kop staat, de hemel de aarde schraagt, het hogere zwaarder is dan het lagere’.

De structuur van de omgekeerde trechter, waarop de zuilen lijken, bepaalt de vorm van *De elementen*. De vier afzonderlijke delen, genoemd naar aarde, water, lucht en vuur, nemen in omvang steeds met tweederde af, tot er een kern van anderhalve bladzij is overgebleven. Als de hoofdpersoon eenmaal in die trechter is terechtgekomen, om er zodanig te versmelten met de jonge Zeus dat de wereld daarmee tot een einde gekomen is, openbaart de schrijver het geheim dat hij deelt met deze tegenvoeter. Het is het ondeelbaar moment van extase dat de geest soms als een onzichtbare bliksem doorlicht. Hier is het resultaat van de illuminatie een hermetisch verhaal over dood en leven, verleden en toekomst, en kunst en werkelijkheid, een verhaal dat zorgvuldig van sloten en sleutels is voorzien, en dat dus ook transparant te maken is. Want dat is kenmerkend voor de latere Mulisch: de rebussen die hij opgeeft zitten zo perfect in elkaar, dat ze zijn op te lossen zonder dat er mysterieuze resten overblijven.

In *De pupil* keert Mulisch terug naar het uitgangspunt van zijn schrijverschap. Via de karikaturale, want zeer dik aangezette spiegeling in een achttienjarig alter ego gaat Mulisch de confrontatie aan met de aankomende schrijver die hij in 1945 was. Het is overigens niet uitsluitend het karikaturale dat de toon zet. Mulisch leeft hier ook zijn diepgewortelde hang naar het magische en het occulte uit. Daartoe is natuurlijk alle gelegenheid, nu hij zijn jonge held laat verblijven bij een oude dame, eigenlijk een Pythia in vermomming, die in de nabijheid van de benevelende dampen van de Ve-

suvius tot orakelende uitspraken komt. Maar het ware orakel is toch de vulkaan zelf. Als de pseudo-Harry met zijn beschermvrouwe en bejaarde muze per kabelbaan (variant van de veiligheidsspeld!) een excursie naar de rand van de krater maakt, komen de personages die zijn toekomstige romans en verhalen zullen gaan bevolken hem uit de wolken tegemoet. Twee aan twee zijn ze, althans voor de vaste lezers van Mulisch' oeuvre, te herkennen: Archibald Strohalm en de schilder Boris Bronislaw, Joris en Jesse, de tweeling uit *De verteller*, Laura en Stella uit *Twee vrouwen*, Anton Steenwijk en zijn broer Peter uit *De aanslag*, en zelfs de bejaarde acteur Uli Bouwmeester en Stella uit *Hoogste tijd*. Begin en eindpunt sluiten op die manier aan bij de ontwikkeling van Mulisch' eigen werk, dat naar zijn eigen indeling wordt geacht te beginnen met *Archibald Strohalm*, en vlak voordat *De pupil* geschreven werd zijn voorlopige eindstation had bereikt met *Hoogste tijd*.

Er is nog één passage waarin Mulisch terugkeert tot de bakermat van zijn werk. De schrijver - we hoeven er niet aan te twijfelen of hij hier zelf spreekt - releveert hoe hij worstelde om de woorden vanuit 'de diepte van het papier' op te roepen. In overeenstemming met die haast bezwerende houding was zijn belangstelling. Niet wat dichtbij was, interesseerde hem, maar 'het verste - zo ver, dat ik zelfs niet meer kon zien'. De helderheid van het reële en alledaagse tegenover de duisterheid van het fantastische; in deze termen mag men de tegenstelling gerust omzetten, vooral nu ze een bepaalde tweedeling in het werk van Mulisch dekken. Om die tweedeling gaat het me.

Vooralsnog leidt het exploreren van het hermetisch zwart dat achter het wit van het lege papier verscholen ligt, nog niet tot bevredigende resultaten. 'Rare verhalen verschenen er, bizarre fantasmata, met geen enkel literair leven er in, en uit wanhoop daarover blies ik alles op', zo herinnert de oud en wijs geworden verteller zich. 'Waar ik tegenwoordig kan schrijven: *Het bleef een minuut lang stil* - daar kon ik veertig jaar geleden alleen schrijven: *Het was stil, neen, stiller dan stil, een dreunende stilte die alles overstemde om zich heen en bezit nam van het hele huis, dat onafwendbaar wegzonk in het magma van die laaiende stilte, terwijl zij zich nog steeds uitbreidde, over*

de hele stad, de hele aarde, net zo lang tot heel het heelal was veranderd in die oorverdovende stilte... eeuwig...' Vertwijfeld vraagt de jeugdige hemelbestormer, uit wiens pen deze regels zijn voortgekomen, zich af hoe hij ooit 'de werkelijkheid zal kunnen verzinnen'. De vaste lezers van Mulisch zullen andermaal kunnen bevestigen dat de meester de twijfel dienaangaande afdoende heeft weten te bezweren. Nadat hij gedurende het eerste decennium van zijn schrijverschap niet uit de contreien van de fantastische en grillige verbeelding was geweken, getuige werk als *Archibald Strohalm*, 'Oneindelijke aankomst', *De diamant* en *De versierde mens*, ging hij na het slecht ontvangen experiment van *De verteller* over op een vorm die gecompliceerde zaken niet langer gecompliceerd maar eenvoudig en overzichtelijk presenteerde. Mulisch werd een adept van het realisme dat hij voordien zo verfoeide. *Twee vrouwen*, *De aanslag* en *Hoogste tijd* komen, althans wat hun gesloten, afgeronde vorm betreft, voort uit de traditie van de klassiek-negentiende-eeuwse roman. Alle verwijzingen naar de hermetische literatuur doen daar niets aan af. Daarmee heeft Mulisch niet alleen een concessie gedaan aan de critici die na de publikatie van *De verteller* massaal tegen hem te hoop liepen, hij heeft bovendien een richting ingeslagen die eigenlijk niet de zijne is. Hij, de eeuwig achttienjarige tovenaarsleerling, aankomend alchemist en god in het diepst van zijn gedachten, had dicht bij zijn creatuur Strohalm moeten blijven. Het charlataneske dat men hem jaren lang als zijn zwakte heeft aangewreven, is hem immers van nature eigen; hij had dus uit deze eigenschap zijn blijvende kracht moeten zien te putten. Hetzelfde geldt voor de extatische schrijftuur waar hij nu, getuige het citaat uit *De pupil*, zo denigrerend op terugkijkt.

De mengeling van onbekookt en visionair is na 1970 verflauwd; de geëxalteerde pamfletten die Mulisch enige tijd deden meedeinen op de golven van Provo (*Bericht aan de rattenkoning*, 1966) en de Cuba-mode (*Het woord bij de daad*, 1968) waren de laatste stuiptrekkingen. Het zal wel geen toeval zijn dat hij pas na deze wending in zijn oeuvre poëzie is gaan publiceren; zijn eerste bundel, *Woorden, woorden, woorden* dateert van 1973, en daarna zijn er nog acht gevolgd. De lyriek, die in het oudere werk meeklinkt in het enigszins opgeschroefde maar nooit onverdraaglijke timbre van

Mulisch' stem, heeft zich losgemaakt en is zelfstandig geworden in het gedragen geluid van de priesterlijke recitatieven zoals ze in *Egyptisch* (1983) staan opgetekend. Deze gedichten zijn gestreng en afwerend zoals alle hermetische poëzie, maar ze zijn ook op te lossen in de verdunnende vloeistof van het vooraf gegeven commentaar zoals dat is te vinden in *De toekomst van gisteren* (1972). Die constatering geldt met name het in *Egyptisch* opgenomen 'Opus Gran'. Hoe veel liever zijn mij dan de agressieve zangen uit 'Chantage op het leven' (1953) en 'Tussen sterven en begraven' (1953).

De oude Mulisch, die ook bij herlezing na meer dan dertig jaar verkwikkend jong is gebleven, geneerde zich niet om echo's te laten horen van de naar een groots en meeslepend leven hakende expressionisten. 'Zo waaiert dan voor Archibald Strohhalm de dag open uit de kommen van de nacht, waaiend zaaiend met bamboevingers door de klaarte...' Zulke exclamaties getuigen van een jeugdig vitalisme dat ook in *Voer voor psychologen* nog zal worden uitgesproken, maar daarna allengs versteent. 'Over onze hoofden glijdt een dreunend, vonkend vliegtuig. Tussen de jagende auto's lopen wij over het plein met de musea en het concertgebouw. De regen neemt toe, en in het glanzen van het verkeer door de avond zie ik mij lopen: in de stad, vol woorden en gelach en een fantastisch plan. Dit is een vriendschap in de twintigste eeuw.'

Deze Mulisch sloot op geen enkele manier aan bij de cynische hoofdstroom van het naoorlogse proza, zoals dat werd geschreven door Reve en Hermans, de twee auteurs met wie hij al snel geacht werd een driemanschap te vormen. Wanneer hij al ergens in het landschap van de Nederlandse letteren viel onder te brengen, dan was het eerder in het gezelschap van de Vijftigers. Wat hij schreef, had soms wel iets weg van een parafraze van Luceberts *Van de afgrond en de luchtmens* (1953). Ik citeer uit de slotpagina van Mulisch' verhaal 'Tussen sterven en begraven': 'Er komt straks een mens in de ruimte die met zijn ruggemerg denkt, een door de lucht doorwaaide mens in een lege wereld, hulpeloos, machtig, aapachtig, met gemillimeterd haar, een nieuw gezicht, hangende armen en vreemde, stijve benen. Maar daarnaast zal nog een andere mens bij miljarden de ruimte vol bouwsels zetten, waarin sommigen verstijfd en opgezwollen voor zich uit zitten te kijken - en vóór

hen: een gloednieuwe kweller, zoals de aarde nog nooit gezien heeft, zonder verleden. En maar een enkeling zal ergens in het verborgene, tussen binnenplaatsen, als antenne overeind zitten: sprakeloos. Gesproken zal er niet meer worden. De woorden, die de mens eens sprak, waren de luchtbellens die hier en daar opborrelden uit een moeras.'

In weerwil van de apocalyptische teneur (die men bij Lucebert ook menigmaal aantreft), is hier en elders in het werk van Mulisch geen sprake van cultuurpessimisme of existentiële wanhoop. Sartre en Camus bleven hem vreemd, hoe absurd de levenssituatie van de schildwacht uit het verhaal *Tussen hamer en aambeeld* (1952) ook mag zijn, en hoeveel nagalm van *La nausée* er ook moge klinken in een passage als deze (uit 'Oneindelijke aankomst', 1952): 'Was het angst, waarvan ik rilde in mijn overal? Het vergoelijkende filter gleed weg uit mijn geheugen en alles lag in zijn naakte afschuwelijkheid.' We moeten Mulisch dan ook het volste gelijk geven wanneer hij in *Voer voor psychologen* zijn positie ten opzichte van Hermans en Reve afbakt: 'Hun wereldbeeld zal gekenmerkt blijven door een accent van werkloosheid, verveling, hopeloosheid, angst, uitlopend in een totale catastrofe. [...] En zo is [...] mijn wereld een "bezet land", waarin de destructie, die dreigt bij Hermans en Van het Reve, voluit losgebarsten is, maar met in de lucht de vliegtuigen die de "bevrijding" aankondigen.'

Ik citeerde uit *Voer voor psychologen*. Er is alle reden daar wat langer bij stil te staan. Dit boek markeert immers het einde van een fase in Mulisch' schrijverschap. Waarschijnlijk heeft hij dat indertijd zelf ook zo gevoeld, want wie zo radicaal de balans van leven en werk opmaakt als hij hier doet, moet er wel van overtuigd zijn dat er definitief iets is afgesloten. Behalve uit de epiloog met zijn nietzscheaans-vitalistische formuleringen ('En daarmee is ook dit deel van mijn leven afgelegd en opgebaard en kan rustig sterven'), blijkt dat ook uit het vervolg van zijn loopbaan. Het decennium van de jaren zestig vertegenwoordigt ook binnen het bestek van Mulisch' leven een overgangsstadium, vol onrust en beroering, vol aanzetten die na een imposante start geen vervolg zullen krijgen; sterker nog, na 1970 is er sprake van restauratie en recycling, al

pleegt men die tendens tegenwoordig te verhullen met de modieuze franje van het 'postmodernisme'.

Het werk van Mulisch laat een parallelle ontwikkeling zien. De experimentele antiroman *De verteller* is even postmodern als het met literaire allusies en intertextuele referenties volgestopte *Hoogste tijd*. En de geëngageerde reporter-schrijver en pamflettist die Mulisch tussen 1960 en 1972 was (men denke aan boeken als *De zaak 40/61* en *De toekomst van gisteren*, en de schotschriften *Wenken voor de jongste dag* en *Bericht aan de rattenkoning*) heeft plaats gemaakt voor de filosoof die de wereld opnieuw componeert, om alleen zo nu en dan van zijn olympische hoogte af te dalen en zijn verontrusting over de kernbewapening kenbaar te maken.

In *Voer voor psychologen* is van een dergelijke bedaagdheid nog niets te bespeuren. Mulisch gedraagt zich er als een jonge hond die vrolijk in de broekspijpen van zijn tegenstanders hapt. In *Mijn getijdenboek* zou hij bekennen met hoeveel behagen hij altijd de maffe burgersmanskritiek had getrotseerd, en in *Voer voor psychologen* treft men vele staaltjes van de tactiek om iedere aantijging te verdubbelen. Door de critici is dan al menigmaal gewezen op het charlataneske element in zijn werk, en geïnspireerd door de symbiose tussen kunstenaar en oplichter zoals die gestalte heeft gekregen in het werk van zijn geliefde Thomas Mann, doet Mulisch er nog een paar flinke scheppen bovenop. 'Ik laat mij er niet op voorstaan, dat ik een tramconductor en vliegenier wilde worden; dat kunnen de tramconducteurs en vliegeniers doen: zij hebben zich ontpopt als de standvastigste en wilskrachtigste mensen ter wereld, bij het napoleontische af. Ik wilde gangster worden, en weldra heilige, - maar omdat ik het alletwee tegelijk wilde, of althans te kort na elkaar (want alle rechtgeaarde heiligen hebben een succesrijke carrière als gangster achter de rug), werd ik niets. Een schrijver; met in zich verzonken een gewapende en een ascetische wonderdoener. [...] de weg ten einde te gaan, aan de charlatannerie voorbij, en dan eens te zien wat er overgebleven is.'

Maar naast deze blijken van een weldadig aandoend soort arrogantie, die mij vanwege het jongensachtige lef veel sympathieker is dan de manier waarop Mulisch in *De toekomst van gisteren* gewag maakt van zijn aandeel in de Parijse gebeurtenissen de dato mei

'68, duiken er in *Voer voor psychologen* ook trekjes op die weldra zullen gaan verstijven tot het priesterlijke masker dat de meest erudiete schrijver van Nederland vanaf nu zal gaan opzetten. Zo is er bij voorbeeld het poëtische theorema van de diepzinnigheid die in de literatuur onveranderlijk aan de oppervlakte schuilt, een stokpaard waar hij nooit meer van afkomt en in *De toekomst van gisteren* zelfs voert tot de potsierlijke sprong waarbij de schrijverij vergelijkbaar blijkt te zijn met - *of all things!* - het blazen van zeepbellen.

Ronduit gevaarlijk is de neiging om als de bedrijvig wichelende interpreet van het eigen werk op te gaan treden, en daarbij zelfs de vervaarlijke schim van Sigmund Freud uit zijn sluimer te wekken. Mulisch waagt zich bij voorbeeld aan de krachttoer om aan de hand van een willekeurig gekozen zin zijn hele oeuvre te becommentariëren. Dat wordt 'Aan de wand een hoge, staande klok van zwartgelakt hout' uit de roman *Het zwarte licht* (1956). Met behulp van zijn *ars combinatoria*, een uitlegkunde die te vaak afzakt naar het niveau van de eerste de beste plattelandsdominee, komt hij tot een interpretatie waarbij de klok de gestalten aanneemt van de medeminaar, de tijd en de dood. Natuurlijk zijn we dan binnen de kortst mogelijke keren bij de onbereikbare moederfiguur aangeland, en het wekt enige verbazing dat we de haat tegen de vader er niet op de koop toe bij krijgen.

Natuurlijk is het Mulisch zijn goed recht om deze lezing te verdedigen. Mijnentwege had hij de interpretatie van de gekozen zin in verband gebracht met de titel van *Het zwarte licht*. (Hoofdpersoon Akelei omhelst de staande, zwarte klok, onderneemt een poging ermee te versmelten, vervolgens wordt de tijd opgeheven, zoals blijkt uit het apocalyptisch slot van de roman, daardoor is een situatie bereikt die lijkt op de toestand die intreedt na de passage van een zwart gat in het heelal, en zijn we dus in een tegenwereld beland, waarin alles op z'n kop staat, een ontwikkeling die Mulisch naderhand nog menigmaal zal beschrijven of op z'n minst suggereren; men ziet dat er ook via deze sluipweg valt door te dringen tot het hart van het labyrint dat Mulisch' oeuvre is.) Alleen vraag ik me af wat we nu eigenlijk opschieten met deze al te expliciete interpretaties die meer wegen afsnijden dan openen. Zo iets

staat toch haaks op het elders in *Voer voor psychologen* verkondigde adagium dat het er niet zozeer om gaat het raadsel op te lossen als wel het te vergroten. Terecht stelt Mulisch vast: 'Het werken met formules en wetten is dan ook het zuivere tegendeel van de werkwijze der alchemisten, uitgedrukt in de leidraad: *obscurum per obscurius, ignotum per ignotius*: het duistere ("verklaren") door het duisterdere, het onbekende door het onbekendere. Het is het verschil tussen denken en doen (dat op analoge wijze de psychologie van de literatuur onderscheidt).' Boeken als *De aanslag* en *De pupil* doen in hun geslotenheid en afronding nu juist al te veel aan volgens vaste wetten en schemata uitgevoerde constructies denken. Het zijn hiërogliefen die Mulisch als een antipode van Champollion heeft versleuteld; het ontraadselen wordt aan de lezer overgelaten, maar zal succesvol zijn als men de geschriften, dat wil zeggen het oeuvre van Mulisch, goed genoeg kent.

Vanaf *Voer voor psychologen* is Mulisch steeds opzichtiger gaan spitten in zijn geestelijke achtertuin. Hij had er beter aan gedaan zich te houden aan het negenentwintigste van de hier uitgevaardigde manifesten, dat snierend rept van het 'armlastig gelijk' van de psychologen die aan het interpreteren slaan. De ware schrijver immers 'zal net zo lang de psychologie, zichzelf, zijn verleden opjagen en uitmergelen tot niets meer iets "betekent", maar alles er *is*, zoals een boom er is en niets betekent dan een boom te zijn.' In plaats van door te stoten naar 'de bodem van de hoge hoed' heeft Mulisch zich beziggehouden met het vangen en dressereren van de konijnen.

Het extatische proza dat niettegenstaande de suggestie van allegorie alleen maar is wat het is, hoort na *Voer voor psychologen* tot het verleden. Voortaan breekt Mulisch' vulkanische kracht zich nog slechts baan in betogen en discoursen. Tussen 1960 en 1970 zijn die gewoonlijk enthousiast en enthousiasmerend. Maar allengs sluipt er een zelfgenoegzame ondertoon in. Dan worden we ongewild getuige van een zelfverheerlijking die vrijwel niets meer met een ironisch masker van doen heeft, hoe vaak de schrijver ons ook verzekert van het tegendeel. 'Op vrijdag 29 juli werd ik, negen pond zwaar, uit de Stille Oceaan opgevist. [...] Diezelfde dag kwam de Vesuvius plotseling in verhevigde werking, maar de kranten ver-

meldden niet of dat kwam door mijn geboorte of door Mussolini, die ook die dag zijn verjaardag vierde.' Daar is de vulkaan; maar nu hij aan de horizon verschijnt, blijkt hij nagenoeg uitgedoofd (dat geldt trouwens ook voor het optreden van de Vesuvius in *De pupil*; daar is de lava versteend in de al te strakke mal van de compositie). Wat resteert is de retoriek van de toespraken waarmee Mulisch te velde trekt tegen de dreiging van een atoomoorlog, een retoriek die aan het slot van *De aanslag* zelfs de kant opgaat van een sentimenteel 'Alle Menschen werden Brüder'.

Mulisch sloeg een dwaalweg in toen hij vanaf 1960 zijn tegenaarde begon te exploreren met de bedoeling haar uiteindelijk bij zijn bestaande wereld in te lijven. Hij had haar getoond zoals ze zich flitsgewijs aan hem had geopenbaard. Daarin lag zijn kracht; de visionaire verhalen uit *De versierde mens* zijn er om het te bewijzen. Zodra hij echter overging tot het uitrafelen van de draden uit de cocon die hem door het 'toeval' of de goden van de literatuur in de schoot was geworpen, was het met de artisticeit gedaan. Vanaf dat ogenblik resteerde de artistieke pretentie, al kan die op een bepaalde manier ook kunst zijn, zoals *De compositie van de wereld* illustreert. Maar het visioen van de compositie, dat de componist deelachtig werd tijdens zijn mystieke periode op de grens van de jaren veertig en vijftig (hij sloeg toen onafgebroken twee toetsen op een geleende piano aan, ontdekte de octaviteit en rende als een tweede Archimedes de straat op, jubelend 'het is hetzelfde en niet hetzelfde'), verliest zijn kracht als het met zoveel nadruk wordt geformuleerd. Zeker niet nu het zo lang op de bodem van Mulisch' psyche had liggen rusten en daar al op een veel fraaiere manier tot gisting was overgegaan.

Een schitterend resultaat van dat gistingsproces is het titelverhaal van *De versierde mens*. Het is de science-fictionachtige geschiedenis van een soldaat die een Derde Wereldoorlog wil beslechten door zich in navolging van de Japanse kamikazes met zijn eenpersoonsduikboot in het vijandelijke vlaggeschip te boren. Hij slaagt er niet in deze opdracht te volbrengen, juist omdat een dergelijke ontmenselijking hem vreemd blijft. Toch blijkt hij te hebben begrepen wat er van hem wordt verwacht: de nieuwe mens te zijn, die geen mens meer is maar een 'wezen' wiens geestelijke en fysieke

eigenschappen buiten de begrenzing van zijn lichaam zijn getreden en zich hebben verstoffelijkt tot de - moorddadige - techniek.

In een flits die de eeuwen tussen prehistorie en een nog toekomstige geschiedenis omspant, wordt de hoofdpersoon het inzicht deelachtig hoe de homo faber zich heeft ontledigd in zijn machines. ‘Over de stille aarde zag hij de mens binnenvallen, vol onrust, gedachten en woorden. [...] [Hij zag] hem leven onder de dieren, geheimzinnige tekens en vuren naar de hemel oprichtend, en zag toen geleidelijk de woorden uit zijn hoofd treden, fantomen, die langzaam in alle dalen en vlakten zichtbaar werden als machines, onafzienbare fabrieken, centrales, - kryptische, ondoorgrondelijke uitbreidingen van zijn lichaam: zijn benen die zich tot wielen dachten, zijn armen tot schepen, vliegtuigen en kanonnen, zijn huid tot helmen en bunkers, zijn hart tot elektriciteit en zijn oren en ogen tot radar en telescopen. Een rokend, draaiend, vonkend mensenlichaam van staal, uitgestrekt over de aarde, er in, onder water en tuimelend door de lucht, zijn eigen woorden als bommen en vuur op hem neerregend...

Met open mond, diep door het zwarte water glijdend, keek Brose naar de versierde mens: wijdbeens en met zijn gezicht naar het oosten staand op een ontbindend monster met wolfsogen en christushanden, een ruimte voor zijn ogen en een landkaart onder zijn schedeldak, onzichtbaar geworden onder de wapens en werktuigen van zijn diepe geloof, een brullende boom van licht, een brandstapelgod.’

Hier is het vulkanisch hart van Mulisch, en mocht hem ooit de Nobelprijs worden toegekend, dan wat mij betreft om een passage als deze waarin de kerngedachte van *De compositie van de wereld* in verdichte vorm ligt opgesloten, maar zonder vertoon van geëngageerd historisch besef. Iets dergelijks geldt ook voor ‘Wat gebeurde er met sergeant Massuro?’. Er is daar de dreiging van een naamloos iets dat raakt aan de koude oorlog, de kloof tussen het geciviliseerde Westen en de ontwakende Derde Wereld, collectieve schuld aan gruwelen als Auschwitz en Hiroshima, maar dat al deze benoembare factoren ver overstijgt. Hier is het raadsel vergroot, en tegelijkertijd heeft de lezer het gevoel dat de sleutel tot de oplossing van het mysterie hem niet langer interesseert nu hij hier

wordt geconfronteerd met de bodem van de hoge hoed waarin alle vragen en antwoorden zijn verzvolgen.

Wie echter, zoals Mulisch dat heeft gedaan in *Voer voor psychologen*, het raadsel van het hermetisch zwart aanduidt als de bodem van een hoge hoed, veronderstelt ook de mogelijkheid van konijnen, en komt daarmee in verleiding de rol van magiër te verwisselen voor die van de illusionist en te bezwijken voor de verleiding van het succes dat begaafde predikers in Nederland vroeg of laat te beurt valt. Van magiër tot illusionist: het schrijven van Mulisch laat zich in termen van die tweepoligheid beschrijven. Misschien is hier zelfs wel sprake van een geval van octaviteit, van een wetmatigheid volgens het verklarend principe dat in *De compositie van de wereld* op de meest uiteenlopende manieren wordt geëxerceerd; diezelfde compositie die in *Voer voor psychologen* zoveel intuïtiever en ook zoveel genialer is gesuggereerd. Zonder de ‘wereldformule’ in al zijn aspecten te willen ontleden (ik verwijs hiervoor naar het genoemde traktaat), hou ik graag vast aan de gedachte dat ‘magiër’ en ‘illusionist’ door de identiteit van de persoon Mulisch met elkaar verbonden zijn. Het zijn componenten die aan weerszijden van zijn loopbaan een spanningsboog ondersteunen waaronder met recht gesproken kan worden van ‘hetzelfde en niet-hetzelfde’. De marionetachtige en arrogante pupil uit de gelijknamige novelle is het spiegelbeeld van de waanzinnige poppenkastspeler Strohhalm, zoals hij ook diens oudere en bedaagdere tegenvoeter is. Het ‘wonderkind’ is daarmee definitief een ‘wondergrijsaard’ geworden.

Pas vanuit de ‘apex’, het stadium waarin er binnen de identiteit een mutatie optreedt, kan er in de ‘basis’, het beginpunt van de octaviteit, iets van diezelfde identiteit worden herkend, zo stelt Mulisch in *De compositie*. Pas wanneer de gedaanteverwisseling van magiër tot illusionist onomkeerbaar is, wordt duidelijk wat er met het oerbeeld verloren is gegaan. De zegswijze ‘beter ten halve gekeerd dan ten hele gedwaald’ gaat niet langer op, nu met *Voer voor psychologen* dit Halfweg tussen Haarlem en Amsterdam een gepasseerd tussenstation is. Want ook met deze plaatsnamen is een essentiële octaviteit in het werk en schrijverschap van Mulisch aangeduid. Zei hij zelf al niet dat de enig werkelijke beweging die hij

ooit heeft gemaakt, die van Haarlem naar Amsterdam was? *Voer voor psychologen* is dan ook, als we het bezien binnen het kader van de octaviteit, de ‘knoop’ tussen basis en apex, het *point of no return*, ‘als pseudo-statische grootheid de momentane ontkenning van het veld, met de identiteit zowel achter zich als vóór zich’. Naar zijn aard bruist Mulisch in dit boek, dat zowel incanterende litanie als ook apostolische exegese is, nog als een vulkaan, maar de komende verstening kondigt zich al aan. Mocht het nog eens waar worden wat te lezen staat in het commentaar op *De verteller* : dat er een terugkeer dient plaats te vinden naar Haarlem, waar de kiemcel van *Archibald Strohhalm* en de oorspronkelijke inspiratie gelegen is. Of om het tot besluit te formuleren in een aanroep in ‘Oneindelijke aankomst’: ‘Haarlem! Ik beet mijn tanden op elkaar en versnelde mijn gang. Naar Haarlem wilde ik terug, waar of ik het ook zou moeten zoeken: naar het oord waar mijn vervloekingen lagen, en mijn kleren. Mijn kleren zou ik aantrekken, mijn vervloekingen terugnemen en afzien van iedere vermaardheid, die ik uit haat had opgebouwd...’*

* *Noot bij de correctie:* In *Het beeld en de klok* (1989) is Mulisch naar Haarlem teruggekeerd; helaas in zijn gedaante van *De pupil*, en niet om er *Archibald Strohhalm* terug te vinden.

Het satirische universum

Over de ware aard van Willem Frederik Hermans

1

Op 20 maart 1952 vond voor de Amsterdamse arrondissementsrechtbank een proces plaats tegen de dertigjarige Willem Frederik Hermans. De schrijver zou zich schuldig hebben gemaakt aan het opzettelijk kwetsen van de religieuze gevoelens van een Nederlandse bevolkingsgroep. Aanleiding vormde deze passage uit de vier maanden eerder in boekvorm verschenen roman *Ik heb altijd gelijk*: ‘De katholieken! Dat is het meest schunnige, belazerde, onderkruiperige, besodemieterde deel van ons volk! Maar die naaien er op los! Die planten zich voort! Als konijnen, ratten, vlooiën, luizen! Die emigreren niet! Die blijven wel zitten in Brabant en Limburg met puisten op hun wangen en rotte kiezen van het ouwels vreten!’

Zoals dat een kleine eeuw eerder al het geval was geweest met Hermans' bewonderde voorbeeld Flaubert, die op grond van bepaalde passages in *Madame Bovary* was aangeklaagd om vermeend zedenbederf, werd de schrijver van *Ik heb altijd gelijk* vrijgesproken. Het viel immers niet uit te maken of de woorden die hij zijn personage Lodewijk Stegman in de mond had gelegd, ook aan hemzelf konden worden toegeschreven, en dus achtte de officier van justitie ‘niet wettig en overtuigend bewezen [...] dat de verdachte de opzet heeft gehad, een bevolkingsgroep te kwetsen’.

Over zijn eigen denkbelden omtrent het katholieke volksdeel wenste Hermans zich tijdens het proces niet uit te spreken. In zijn pleidooi toonde hij zich desnoods bereid om tegenover de recht-

bank te verklaren dat belediging niet in zijn bedoeling had gelegen, maar in feite achtte hij deze vraag niet ter zake, nu niet zijn eigen opinies, maar de meningen van een van zijn verhaalfiguren ter discussie stonden. Ook na tot tweemaal toe te zijn vrijgesproken (de advocaat achtte een behandeling in hoger beroep noodzakelijk) handhaafde Hermans zijn reserve. In een interview met G.H.'s-Gravesande uit 1952 zegt hij bezwaren tegen religie in het algemeen te hebben, maar niet tegen het katholicisme op zich.

De katholieke pers achtte deze verdediging niet afdoende. Het weekblad *De nieuwe eeuw*, dat net als *de Volkskrant* en *De tijd* alle mogelijke moeite had gedaan om de openbare aanklager te doordringen van de noodzaak tot strafvervolging, meende dat Hermans zich in een reactie op al het gekrakeel wel degelijk met de visie van Lodewijk Stegman had vereenzelvigd. Overigens zou een enkele blik in Hermans' polemieken hebben volstaan om tot de overtuiging te komen dat hij rabiaat antipaaps was. Ik citeer één fragment uit Hermans' aanval op het katholieke censuur-instituut IDIL van 1950: 'De roomsen, die uit maniakale aandrift hun middeleeuwse tovergeloof te verspreiden in ons overbevolkte land, tot breidellose gezinsuitbreiding ophitsen, welke grappenmakerij met de belastingpenningen der door hen zo gesmade andersdenkenden wordt betaald, - evenals hun katholieke scholen, waar de geschiedenis van Nederland in vervalste vorm wordt gedoceerd - die durven praten over terreur.' Toon, woordkeus, frasering en intentie laten maar één conclusie toe: Hermans' bezwaren zijn na verwant aan die van Lodewijk Stegman.

Frans A. Janssen heeft het gewraakte citaat over de 'ouwelvreter' opgenomen in *Hellebaarden* (1972), een verzameling van gevleugelde woorden uit het werk van en de interviews met de grote schrijver. Hoewel ook deze bloemlezer een strikt onderscheid maakt tussen de uitlatingen van de auteur en de uitspraken van diens personages, heeft hij zich bij zijn selectie laten leiden door het principe dat de gekozen fragmenten representatief zijn voor het hermansiaanse wereldbeeld. Zonder dat hij zich daarvan bewust toont, legt Janssen de vinger op een wezenlijke eigenaardigheid van Hermans' verhalend proza. De fictieve figuren in dit oeuvre zijn, of hun schepper nu

met hen sympathiseert of niet, maar al te vaak pionnen op een schaakbord, spreekbuizen in dienst van een filosofie, marionetten aan de touwtjes van een almachtige regisseur. De verhouding tussen werk en schrijver mag dan ook in het geval van Hermans gecompliceerd zijn, dat neemt niet weg dat ze *zijn* mening ingeblazen krijgen. Daarom is het minder gek dan het misschien lijkt dat Janssen een aantal in theorie ongelijksoortige uitspraken bij elkaar heeft gezet. Hermans houdt zich namelijk veel minder afzijdig van zijn personages dan hij steeds heeft doen voorkomen. Sterker nog: hij is niet bereid of in staat ze los te laten.

2

In het eerste hoofdstuk van *Mandarijnen op zwavelzuur* formuleert Hermans het programma van zijn 'snerpende kritiek' in een befaamd geworden aforisme: 'De lach is de braakbeweging waarmee ik bedorven geestelijk voedsel uitstoot.' Humor is het purgeermiddel bij uitstek in de hermansiaanse huisapotheek, maar het is een medicijn dat in de eerste plaats goede diensten bewijst bij de eerste hulp die de dokter zichzelf verleent. Om de lezer vooral niet in twijfel te laten verkeren omtrent de goede wending van de indigestie, rapporteert Hermans bij herhaling hoe hard en hoe lang hij wel heeft gelachen om degenen die hem met 'een slecht gedicht of een idiote roman' hebben beledigd. Het heeft er alle schijn van dat hij in de eerste plaats zichzelf wil vermaken, niet alleen waar hij polemiseert, maar ook in zijn grotesken en satires. Misschien verklaart dat de schrille ondertonen in Hermans' lach. Wie in zijn eentje schatert, verschilt niet veel van iemand die in zichzelf praat, vloekt of kankert.

Als humorist zoekt Hermans zijn kracht in de karikatuur. Hij brengt zijn slachtoffers terug tot één of twee markante trekken, verdoezelt de overige, en zet zich vervolgens aan het uitvergroten en vertekenen. Wanneer dit procédé goed wordt uitgevoerd, zijn de resultaten buitengewoon vermakelijk. Maar het is een illusie te menen dat de aangevallen partij daardoor buiten gevecht wordt gesteld. De Gaulle is door de afbeelding van zijn formidabele neus nooit in zijn zwakke plek geraakt.

Maar Hermans gaat nog veel verder in het afbreken van gevestigde reputaties. Sterker nog: het gebruik van unfaire middelen wordt met redenen omkleed. Ik citeer uit ‘Snerpende kritiek’: ‘Voor oppervlakkige beschouwers zijn er twee manieren een schrijver te kwetsen: door aanmerkingen op zijn persoon (zijn anatomie, zijn persoonlijk leven etc.) en door aanmerkingen op zijn oeuvre. De eerste manier is niet behoorlijk. Ik weet niet waarom. Ik denk omdat het publiek vermoedt dat zij de meest krenkende is. Voor de grote massa van de literatoren gaat dat ongetwijfeld op. Zij zijn literator, maar bijna geen schrijver... Hoe zouden zij er zich anders meer van kunnen aantrekken dat b.v. de kleur van hun ogen of de begroeiing van hun schedel onaardig beoordeeld werd, dan een gedicht dat zij zelf hebben gemaakt, ook al bestaat er ongetwijfeld een samenhang tussen iemands habitus en datgene wat hij schrijft?’

Daarom: als een literator wat hij schrijft zo weinig meent dat hij het erger zou vinden wanneer er een grapje op zijn portret gemaakt zou worden dan op iets wat hij heeft geschreven, ligt het voor de hand dat het doeltreffender is een grapje te maken op zijn portret, omdat je hem anders door zijn hoed zou schieten inplaats van door zijn hoofd.’

Een hoofd waar Hermans in het verleden wel op mikte, was dat van J.B. Charles, iemand met een matig begroeide schedel. De opmerkingen daarover dienen uitsluitend om lachlust en leedvermaak op te wekken, want als Hermans serieuzere oogmerken had gekoesterd, zou hij zich er wel voor hebben gewacht een verband te leggen tussen kaalhoofdigheid en de ‘aandrang van winderige ideeën’. Zulke strapatsen doen immers afbreuk aan de bereidheid het zakelijke deel van het requisitoir tegen Charles wél serieus te nemen.

Doorgaans ontnemen grappen en grollen de loodzware ernst aan een betoog. Maar in het geval van de *Mandarijnen* deden ze de aanvallen veelal ver aan hun doel voorbijschieten. Gold dat al voor het hoofdwerk, het geldt zeker voor de aanvulling van 1983. Hermans heeft zich daar beperkt tot het gemakzuchtig fotokopiëren van eigen journalistiek werk en dat van anderen (mede- zo goed als tegenstanders), met hier en daar een verbindende tekst van

later datum. Het komische plak- en knipwerk, dat ervoor zorgde dat de oorspronkelijke *Mandarijnen* ook aantrekkelijk waren als plaatjesboek, ontbreekt in het supplement. Het is een verschil dat aangeeft hoe sterk het polemische proza van Hermans in de loop der tijd aan humor heeft ingeboet. Niet de lach, maar koppigheid, wrok en ressentiment zorgen voor de afvoer van het brandend maagzuur. En hoe heilzaam de resultaten misschien mogen zijn voor de auteur, de lezer blijft met de onverteerbare brokken zitten.

Wie de oorspronkelijke editie van de *Mandarijnen* nog eens kritisch doorneemt, kan er niet aan voorbij dat ze een cultureel en politiek klimaat proberen aan te tasten waar naderhand, dat wil zeggen aan het einde van de jaren zestig, definitief een einde aan gemaakt is. Dat zulks gebeurde onder de impuls van de door Hermans zo vaak gehoorde linkse nieuwlichters, behoort tot de ironische wendingen van de geschiedenis, zoals het ook ironie is dat Hermans' vroegere vriend en latere vijand Gerard Reve zijn steentje heeft bijgedragen aan het wegruimen van taboes en het doorbreken van de grenzen die het burgerlijk fatsoen had gesteld.

De - verkapte - censuur van de katholieke keuringsdienst van boeken, de IDIL, de betuttelende acties van de minister van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen, de Koude Oorlog, en de Derde Weg, een literair tijdschriftenbestel dat was gestructureerd naar levensbeschouwelijke inzichten, het zijn allemaal fenomenen die in deze bijzondere vorm niet meer bestaan. Daarmee zijn de *Mandarijnen* tot een historisch document geworden.

Natuurlijk vertegenwoordigen ze een belangrijke restwaarde. Hermans blijkt school te hebben gemaakt in het schrijven van polemieken. Zoals hij zelf in de leer is geweest bij Multatuli, Van Deyssel en Céline, zo namen Jeroen Brouwers, Hugo Brandt Corstius, en tal van *Propria Cures* - en *Parool* - scribenten (Theodor Holman, Bob Polak en anderen) les bij de auteur van *Mandarijnen op zwavelzuur*. Dat blijkt uit de kinderachtigste overeenkomsten, tot en met de grappen over de kaalhoofdigheid van T. van Deel die Guus Luijters zich indertijd meende te moeten veroorloven.

Maar de *Mandarijnen* bieden natuurlijk ook een uitstekende ingang tot het denken van Hermans. Het sadistische en het satirische universum blijken goeddeels samen te vallen. Hoe onrecht-

vaardig de schimpscheuten tegen Ter Braak en Du Perron ook zijn mogen, juist in de confrontatie met het tweetal *Forum* -redacteuren heeft Hermans de fundamenten voor zijn latere werk gelegd. Hij is niet zozeer de voortzetter en voltrekker van wat met *Forum* begon, zoals Huug Kaleis ooit provocerend heeft beweerd, hij is aan *Forum* ontbrand.

In het portret van Du Perron ('Proeve van rustig lesgeven') frappeert de trefzekere psychologie en de ondertoon van sympathie die ondanks het kleineren van de vroegere 'leermeester' toch aanwezig blijft. Tegenover Ter Braak zijn de nuances van recht en billijkheid volkomen zoek, maar juist daar demonstreert Hermans hoezeer begrippen als rechtvaardigheid, 'menselijke waardigheid' en 'morele hygiëne' door de gebeurtenissen van '40-'45 zijn gedevalueerd tot loze kreten. Zo schrijft hij bij voorbeeld: 'Ter Braak smachtte eigenlijk naar een ideologie, een leer; hij was niet a- en immoreel genoeg. Het was hem niet voldoende te zeggen: we moeten de Duitsers bestrijden omdat zij onze vijanden zijn; of: wij moeten de nazi's in de gaten houden omdat zij ons zullen verraden. Nee, dat moest allemaal gefundeerd worden. [...] Dat de Amerikanen en de Russen tegen Hitler kozen kwam hoofdzakelijk doordat Hitler zo slim was te kiezen tegen hen en hun legers sterk genoeg waren om te winnen. Dat zal ik nooit vergeten.'

Nooit vergeten, en ook nooit vergeven. De rancune die Hermans koestert tegen denkers als Ter Braak, die in het zicht van de oorlog volstonden met een beroep op de menselijke waardigheid, is opgedaan in de meidagen van veertig. Toen moet Hermans zich hebben gevoeld als Arthur Muttah, hoofdpersoon van *De tranen der acacia's*. Die beweert immers ook dat de geallieerden de oorlog alleen maar konden winnen dank zij de fouten van hun tegenstander, niet omdat ze met de democratie een beter politiek systeem hadden, of vanwege hun numeriek en materieel overwicht.

Het bankroet dat Hermans belichaamd ziet in het concept van de 'menselijke waardigheid' is niet alleen het aambeeld waarop de moker van zijn kritiek steeds weer hamert, het loopt ook als een rode draad door zijn verhalend werk heen. Tot tweemaal toe (in 'Een veelbelovende jongeman' en 'Het grote medelijden') wordt Ter Braak vereeuwigd in de persoon van Otto Verbeek, 'absoluut

de formidabelste Hollandse denker uit de jaren dertig. Gevreesd en meedogenloos kritikus, die maskers afrukte zonder vrees of blaam'. Net als Ter Braak pleegt Verbeek in de meidagen van '40 zelfmoord. 'Zijn vrienden vertellen dat de Duitsers hem op de zwarte lijst geplaatst hadden die gevonden was in een neergeschoten bommenwerper. Het is niet waar, hij stond er niet op. Arme Verbeek, niet de moeite waard zeker. Maar het kan best wezen dat zijn vrienden ook hem verteld hebben van wel.' Een zinloos slachtoffer, luidt de verzwegene conclusie, een conclusie die uiteraard ook geldt voor Rense Albereg, de abstract schilderende kunstenaar uit *Herinneringen van een engelbewaarder*, wiens lot als twee druppels water lijkt op het levenseinde van Verbeek. In *Ik heb altijd gelijk* zijn het de zuster van Lodewijk Stegman en haar minnaar, allebei bewonderaars en volgelingen van Ter Braak, die uit protest tegen het schenden van diezelfde menselijke waardigheid op 14 mei 1940 een einde aan hun leven maken.

Het nauwe verband tussen Hermans' eigen standpunten en de opinies van zijn personages blijkt nog eens uit de woorden van Lodewijk Stegmans vriend en politiek geestverwant Kervezee over de mentaliteit van bezet Nederland: 'Ik verzeker je, wanneer Duitsland eind 1940 de oorlog had gewonnen - Engeland bezet, Rusland en Amerika te vriend gehouden, een voordelige vrede gesloten, zodat er geen honger zou zijn gekomen in Nederland, dan was hier nu negentig procent nationaal-socialist.' Wie hier de zo juist geciteerde passage uit de polemieken met Ter Braak mee vergelijkt, ziet dat het verschil niet zo heel erg groot is.

Dat achter alle mooie woorden en verheven idealen slechts belangen schuilgaan, is de belangrijkste les die Hermans, beter nog dan Ter Braak, van Nietzsche heeft geleerd. Hij heeft haar niet alleen als polemist, maar vooral ook als satiricus in praktijk weten te brengen.

3

Net als de polemist Hermans in *Mandarijnen op zwavelzuur* gaat de romancier van die naam te werk als een tekenaar van karikaturen. Het duidelijkst is dat te zien aan het latere werk: *Het evangelie van*

O. Dapper Dapper, *Onder professoren*, en *Uit talloos veel millioenen*. De lezer vindt daar een keur aan passages waarin de auteur bij monde van zijn personages zijn gal spuwt over de politieke en maatschappelijke wantoestanden in het land dat hij in 1973 verliet, en waartegen hij nadien toornde als een profeet die in eigen taalgebied niet naar waarde wordt geschat. In *Het evangelie van O. Dapper Dapper*, een vervolg op de volledig aan de werkelijkheid ontheven groteske *De god Denkbaar*, *Denkbaar de god* (1956), zijn allerlei stekeligheden tegen de waan van de dag te vinden (zo worden in de persoon van prof.dr. Mirabella Blom de vrouwenemancipatie en de sociale wetenschappen belachelijk gemaakt). Nog geprononceerder in hun hekelende strekking zijn de twee romans die zich in het universitaire milieu van Groningen afspelen.

In *Onder professoren* haalt Hermans de bezem over het alles en iedereen overdekkende slib van domheid, verwatenheid en machtswellust dat na het wegebben van de democratiseringsgolven uit de jaren zestig is blijven liggen. Hoewel de auteur zijn best heeft gedaan de door hem beschreven situaties zo herkenbaar mogelijk te maken, bij voorbeeld door het creëren van zo niet universele, dan toch aan elke universiteit voorkomende typen (de ex-katholiek die Jezus voor Marx heeft ingeruild, de hoogleraar-blaaskaak die bij gebrek aan gewicht omhooggevallen is, de regent, de baantjesjager, en zo verder), heeft hij er toch niet alles aan gedaan de sporen van een persoonlijke rancune uit te wissen.

Nu heeft Hermans altijd betoogd dat wrok minstens zo'n legitieme reden is tot morele verontwaardiging als welke andere drijfveer dan ook. Toch wringt hier iets. Aan een herziene versie van *Onder professoren* is namelijk een half serieus, half ironisch nawoord toegevoegd, waarin de auteur bij monde van ene prof.dr. B.J.O. Zomerplaaag een boekje opendoet over zijn eigen wedervaren aan de Alma Mater. Hermans' *ghostwriter* geeft eerst een exposé van de feiten die voorafgingen aan het vrijwillig ontslag uit de lectorsfunctie en het vertrek naar Frankrijk, om vervolgens de vraag te stellen of Hermans met dit boek een sleutelroman heeft geschreven. Het antwoord luidt ontkennend. De universiteit van Groningen en degenen die haar bevolken zouden er te saai voor zijn.

Zomerplaaag voegt aan zijn argumentatie evenwel toe dat er wel

degelijk iets aan de reële werkplek van zijn alter ego is ontleend: 'het boek werd (in klad) geheel geschreven op de blanco achterzijden van gestencilde universitaire mededelingen'. Het is dat de tweede helft van dit nawoord zo overduidelijk 'tongue in cheek' is, anders zouden we deze gelegenheidshoogleraar in de vergelijkende literatuurwetenschap nog voor naïef gaan verslijten. Hermans heeft immers veel meer aan zijn Groningse werkelijkheid ontleend dan hij wil weten. Prof.dr. Knellis Tamstra, de naaste collega van de veelgeplaagde en verguisde Nobelprijswinnaar Dingelam, had van zijn schepper toch een heel andere naam moeten krijgen. Nu wordt namelijk de indruk bevestigd als zou het hier gaan om een karikatuur van prof. R. Tamsma, de man door wie de lector Hermans zich destijds gedwarsboemd voelde. En met enige kennis betreffende de academische beroemdheden rondom het jaar 1975 kost het niet al te veel moeite om te zien dat de polemoloog Röling en de econoom Pen model hebben gestaan voor de professoren Ongering en Pap.

Uit talloos veel millioenen doet in veel opzichten aan als een reprise van *Onder professoren*. Opnieuw speelt de handeling zich af in het universitaire milieu van Groningen, en opnieuw bepalen motieven als achterklap, baantjesjagerij en frustraties de sardonische toon van Hermans' lach. Met nog meer verbeterheid dan voorheen werpt de auteur zich hier op tot de criticaster van de Nederlandse samenleving. Meestal bedient hij zich van zijn personages om zijn levensbeschouwelijke en politieke stokpaardjes te berijden, maar af en toe beklimt hij het toneel, zet de handeling stil en spreekt het publiek rechtstreeks toe.

In een roman, die in de regel toch wordt gekenmerkt door persoonsgebonden vertelperspectieven, doen dergelijke ingrepen merkwaardig aan. Maar Hermans pleegt wel vaker terug te grijpen op de negentiende-eeuwse conventie die de verteller toestaat zijn verhaal te onderbreken ter wille van een persoonlijk commentaar. Een enkele keer speelt hij zelfs met die conventie. In *Herinneringen van een engelbewaarder* wordt de geschiedenis van Alberegts ons meegedeeld door diens engelbewaarder, een personage dat gezien zijn hemelse afkomst eigenlijk alwetend zou moeten zijn, maar het bepaald niet is. Niet alleen helpt hij het ongeluk van zijn

beschermeling te bevorderen door tijdens de beslissende ogenblikken weg te dromen, zijn betrekkelijke afzijdigheid blijkt ook uit het feit dat zijn in de eerste persoon gestelde relaas dikwijls wordt afgewisseld door vrije indirecte rede en monologue intérieur.

Kiest Hermans in oudere romans slechts één figuur uit die hij eigen meningen in de mond legt (vaak de held van de geschiedenis, bij voorbeeld Arthur Muttah of Lodewijk Stegman), in werk van recenter datum verdeelt hij zijn opvattingen over sympathieke zo goed als onsympathieke karakters. In *De donkere kamer van Damokles* komt een nietzscheaans getinte tirade over de betrekkelijkheid van elke morele code voor rekening van een na de oorlog geïnterneerde s's'er, wat geen wonder mag heten nu Hermans de relatie tussen Nietzsche's filosofie en het nationaal-socialisme als onontkoombaar beschouwt. 'Alles komt erop neer dat de mens sterfelijk is en dat hij dat niet weten wil. Maar voor wie weet dat hij eenmaal sterven moet, kan er geen absolute moraal bestaan, voor hem zijn goedheid en barmhartigheid niets dan vermommingen van de angst. Waarom zal ik mij moreel gedragen, als ik toch in elk geval de doodstraf krijg? Iedereen krijgt eenmaal de doodstraf en iedereen weet het.'

De neiging personages als spreekbuizen te gebruiken zet zich het sterkste door in de twee satirische romans over het universitaire milieu. De verteller zelf representeert de Bijkaart-achtige visie op de studenten, die er als kinderen van kapitaalkrachtige ouders een eer in stellen er zo slonzig mogelijk uit te zien. Bijkaarts mening over de Groningse hoogleraar in de dialectische en Oosteuropese filosofie Ger Harmsen ('Het recept om dergelijk proza voort te brengen, luidt: neem een op houthoudend papier gedrukte editie van *Das Kapital*, maal hem fijn en prop het zaagsel lepel voor lepel naar binnen') wordt, met een paar wijzigingen in de formulering, tot een gedachte van Dingelam, zij het dan dat de hoogleraarsvrouw Ziska Ballingh het mikpunt is. Maar zelfs de linkse studentenactivist en eersteklas voddebaal Lucas Kroondijk zegt wel eens iets waar Hermans zelf het roerend mee eens zou kunnen zijn. Neem bij voorbeeld deze onverwachte uitval: 'Een handige intrigant en stroopsmeerder, die wordt professor en een wetenschappelijke ambtenaar die misschien tienmaal knapper is, wordt

het nooit, als hij niet op de juiste knopjes drukt. En zo is het met al die dingen.'

Passages als de hierboven geciteerde verraden Hermans' onbedwingbare neiging van achter zijn marionetten vandaan te komen, en zijn satirische motieven nog beter zichtbaar te maken dan ze reeds zijn. Dat hij daarmee ingaat tegen de regel van de consistente karaktertekening (Lucas Kroondijks tirade komt tamelijk onverwacht) is kennelijk van ondergeschikt belang. Een verhaal of een roman is voor hem een middel tot aanschouwelijk onderwijs: zo zit de wereld van bedriegers en bedrogenen in elkaar. En aangezien de rolverdeling in die wereld aan voortdurende wisselingen onderhevig is, zijn vele van Hermans' personages beurtelings criticaster en mikpunt.

Hoewel Hermans nog tientallen jaren na het proces rond *Ik heb altijd gelijk* geprikkeld reageerde als het ging om de eventuele verantwoordelijkheid voor de uitlatingen van zijn personages, is het onmiskenbaar dat hij zich bij het kenbaar maken van zijn werelden levensbeschouwing niet kan en wil beperken tot beschouwend proza. Dat hij bij de verdeling van zijn ideeën niet te werk is gegaan volgens een strak schema van goed en kwaad, pleit alleen maar voor hem. En verder kan worden vastgesteld dat hij zelf van een genuanceerd oordeel blijk gegeven heeft toen hij in zijn pleidooi voor de rechtbank benadrukte 'dat de kwestie of romanciers zich achter hun personages verbergen of dat zij hen geheel uit de lucht grijpen en de mate waarin zij dit doen, een ingewikkeld en nog lang niet opgelost psychologisch probleem uitmaakt'.

Toch was Hermans er ook destijds al van overtuigd dat er hoe dan ook altijd een verband bestaat tussen een auteur en zijn verhaalfiguren. De slotparagraaf van de 'Preamble' die voorafgaat aan de verhalenbundel *Paranoia* (1953) bevat deze twee alinea's: 'Misschien vraagt iemand zich af waarom ik deze confidenties laat voorafgaan aan een reeks verhalen die met mijn persoonlijke lotgevallen niets te maken hebben.

Het is omdat ik zelf niet kan bewijzen *waarom* zij met mijn persoonlijke lotgevallen niets te maken hebben; het is omdat het mij soms voorkomt alsof ik er ernstig aan dien te twijfelen of dat wel zo is, of ik het recht heb deze lotgevallen niet de mijne te noemen.'

Er is een verband, en wie zoekt, vindt, bij voorbeeld in de *Fotobiografie*, waar zwart op wit staat dat de zuster van de auteur op 14 mei 1940 zelfmoord pleegde onder omstandigheden die vrijwel identiek zijn met het levenseinde van Deborah Stegman uit *Ik heb altijd gelijk*. Betekent dat nu dat we op zoek moeten naar de overeenkomsten tussen Hermans en zijn personages als het gaat om de irritaties over de diefstal van de gestandaardiseerde, groene PTT-brievenbusjes door brooddronken nieuwjaarsvierders, de onbeschoftheid waarmee je door serviceverlenende werknemers van overheidsinstellingen te woord wordt gestaan, en het exhibitionisme waarmee de predikers van de seksuele revolutie hun erotisch hebben en houden op straat gooien?

4

De kritische pijlen die Hermans vanuit Parijs in noordelijke richting heeft afgeschoten, zijn van verschillende aard. Soms werden ze gedoopt in het zwavelzuur dat zijn polemieken zo bijtend maakte, soms hadden ze het concieze van Age Bijkaarts boze brieven, en soms deden ze zich voor als satire in de vorm van verhaal of roman. Ik liet al zien dat de scherpte van de pen in laatstgenoemde gevallen niet toestaat dat de geportretteerde typen meer nuances vertonen dan karikaturen nu eenmaal eigen is.

Het karikaturale van de typering en het satirieke van situatie, setting en handeling, wordt nog versterkt door de groteske elementen die Hermans aan zijn wereld in woorden toevoegt. De lezer wordt verleid om te lachen waar eigenlijk niets te lachen valt. Als in *Uit talloos veel miljoenen* Sita van de Wissels gedrag een hele roman lang geridiculiseerd is, eindigt haar tragikomische lijdensweg met de mededeling van de gynaecoloog 'dat de hele boel eruit moet'. De context van het boek maakt deze anders zo gruwelijke mededeling tot een wrange grap, en het masochistisch delirium waarin Hermans zijn boeken zo graag laat eindigen moet dus wel wat weg hebben van het gevoel van de boer die lacht terwijl hij kiespijn heeft. Of is ook hier de lach de braakbeweging waarmee de auteur bedorven voedsel uitstoot?

Wanneer we Hermans' verhalend werk bezien vanuit het per-

spectief van het groteske als tragikomische categorie, dan is er in hoge mate sprake van continuïteit. Ook in zijn vroege romans valt de stijlvermenging al op te merken. Een uitgesproken grimmige roman als *De tranen der acacia's* zet op een verraderlijk-lichtvoetige manier in met de opkomst van Oskar Ossegal, die optreedt in de dubbelrol van de goochelaar Eduard Rollinet, en in die hoedanigheid vreemde toeren uithaalt met een kamermeisje. Alleen al de naamgeving spreekt boekdelen, zoals trouwens vaak bij Hermans. De symboliek op dit vlak varieert van een programmatische nomenclatuur (Albereg in *Herinneringen van een engelbewaarder* is 'al berecht' voordat de lezer weet wat hij precies misdreven heeft) tot een Tom-Poesachtig effectbejag in *Onder professoren* (de voorzitter van het hoogste universitaire bestuurscollege heet drs. Kaeckebeke, en is dan ook mislukt als tandarts; de plaatselijke bakker staat bij Hermans' burgerlijke stand ingeschreven als Smullema). Wanneer Lodewijk Stegman na afloop van de politionele acties terugkeert in patria, dan is dat aan boord van de Alraune, een schip dat net zo heet als een tussen kitsch en kunst zwevende groteske roman van Hans Heinz Ewers, de maestro van het soort lectuur dat Hermans in *Conserve* en andere 'melodrama's' heeft geproduceerd. Het voetbalspel dat door Stegmans mederevolutionair en geldschiet, de charlatan Key, als antidotum voor de oorlog wordt geboden, is trouwens ook een fraai voorbeeld van het overwegend groteske karakter van *Ik heb altijd gelijk*. De figuur van Key lijkt te zijn gemodelleerd naar het voorbeeld van Céline's uitvinderoplichter Courtial des Pereires, het personage dat het lezen van *Mort à crédit* tot zo'n speciaal genoegen maakt. En wat te denken van de gemakzuchtige manier waarop in *Nooit meer slapen* Alfred Issendorfs moeder haar praktijk als boekbespreekster uitoefent?

De karikaturale, satirische en groteske elementen zijn aanwijzingen dat Hermans geen verteller in de realistische traditie is, maar een moralist die voor het uitdragen van zijn boodschap gebruik maakt van geijkte stilistische en retorische middelen. Wie persoonlijke waarheden een algemene geldigheid wil verlenen, moet het bijzondere, dat het realisme nu eenmaal eigen is, wel naar de achtergrond laten verdwijnen ten gunste van het typische. Hermans mag dan in het vuur van de polemieken rond *Ik heb altijd*

gelijk hebben beweerd dat hij in Lodewijk Stegman niet ‘het’ geval maar ‘een’ geval heeft beschreven, daar staan zoveel uitspraken over de symbolische of mythische ‘waarheid’ van het verhaal tegenover, dat we ook van hemzelf wel mogen aannemen dat generaliserende uitspraken betreffende het leven conform zijn bedoelingen zijn.

Zo komt Hermans bij herhaling terug op de periode '40-'45; niet alleen omdat die jaren diep in zijn persoonlijk leven hebben ingegrepen, maar ook omdat hij de oorlog beschouwt als een verheving van alles wat er in het menselijk bestaan te ervaren valt. Het klassieke voorbeeld van deze zienswijze is natuurlijk *De donkere kamer van Damokles*. De fotografie levert hier de beeldspraak voor de uitzonderingstoestand die zwakkelingen tot helden maakt en misdadigers vrijpleit van hun schuld. Op het negatief van een foto verschijnt wit immers als zwart en omgekeerd, maar deze omkering van de conventie die werkelijkheid wordt genoemd is slechts mogelijk in de beslotenheid van een donkere kamer. Voor hoofdpersoon Henri Osewoudt is de oorlog zo'n donkere kamer. Maar wanneer hij na de bevrijding op beschuldiging van collaboratie met de vijand wordt gearresteerd, blijkt de film die zijn onschuld had kunnen bewijzen overbelicht te zijn. Rondtastend in een doolhof van beweringen en bewijzen, waarin zelfs de verteller van het verhaal geen weg meer lijkt te weten, zal de steeds wanhopiger Osewoudt ten slotte het prikkeldraad van het gevangenkamp intuïtief en doodbloeden zonder dat hij de ‘waarheid’ aan het licht heeft kunnen brengen.

Tot op het scherp van de snede is de tegenstelling tussen oorlog en vrede (en goed en kwaad) uitgebuit in *Herinneringen van een engelbewaarder*. Op 9 mei 1940 rijdt Albregt een joods meisje dood. Een dag later kan hij zijn geweten sussen met de overweging dat het slachtoffer toch wel in handen van de Gestapo beland zou zijn. Op een vergelijkbare manier weet Jasper Fraeylema, hoofdpersoon van de novelle *De zegelring*, zijn misdrijf goed te praten. Als soldaat is hij tijdens de Duitse inval zijn been kwijtgeraakt. Het ongeluk haalt een streep door zijn ambitie om een snelheidsrecord op de fiets te vestigen. Dit nevenmotief is trouwens weer een fraai staaltje van de satirisch-groteske vermenging van grol en gruwel.

Wanneer Jasper later ziet hoe een s'er vanuit een Engels gevechtsvliegtuig wordt doodgemitrailleerd, heeft hij het gevoel dat daardoor zijn ongeluk gewroken is. Hij ontrooft het lijk een ring met familiewapen, en gebruikt het sieraad om een adellijke afkomst voor te wenden, daarmee uiting gevend aan een lang gekoesterde wens. De misdaad van de vader wreekt zich echter in het tweede geslacht. Jaspers zoon raakt een hand kwijt, en wijt dit ongeluk aan de omstandigheid dat hij aan die hand de van zijn vader geërfde zegelring droeg. In het ziekenhuis wordt het kleinood namelijk herkend door de dochter van de rechtmatige bezitter. Zo is de kring rond.

Interessant zijn de reminiscenties aan sagen als *Het vrouwtje van Stavoren* en het door Herodotus overgeleverde verhaal van Polycrates van Samos. Deze inspiratiebronnen verraden Hermans' preoccupatie met genres als de mythe en het sprookje. In een korte geschiedenis als *De zegelring* valt de overeenkomst met zulke eenvoudige vormen natuurlijk des te sneller op, nu de schrijver zijn structuur bewust schematisch en rudimentair heeft gehouden.

Maar de voorkeur voor de mythe en het sprookje heeft ook alles te maken met het doel waar Hermans als moraliserend verteller op mikt. Die voorkeur is vooral in zijn meest recente werk manifest geworden. In de novellenserie *Philip's sonatine*, *Homme's hoest*, *Geyerstein's dynamiek* en *De zegelring* is hij inzichten die hij in zijn voorgaande romans en verhalen al had verwoord, op steeds elementairder wijze gaan formuleren. Daarmee geven deze verhalen eigenlijk een beknopte samenvatting van de grote thema's uit zijn oeuvre. In de eerste plaats is er het motief van de ontgoocheling, dat telkens weer optreedt in verbinding met het gegeven van de al dan niet moedwillige misleiding. De brave pianist Hondijk uit *Filip's sonatine* verkeert in de waan dat zijn ex-pupil Filip een voortijdig gefnuikt wonderkind is, totdat deze zelf onthult dat hij zijn miraculeuze sonatine van bestaande bladmuziek heeft gekopieerd. In *Homme's hoest* leidt een vervaarlijke vamp de hoofdpersoon langs allerlei dwaalwegen naar de ondergang, dat wil zeggen dat ze een heuse total-loss veroorzaakt. De jonge weduwe Carolien, op reportage gestuurd om het schilderkunstig genie Geyerstein te portretteren, staat aan het slot met lege handen: haar foto's

zijn mislukt en de jaarlijkse action painting waarop de bejaarde schilder kunstkeners uit alle delen van de wereld vergast, heeft ze als een aanfluiting ervaren.

Er zijn nog andere constanten uit Hermans' schrijverschap die elkaar in het brandpunt van deze vier novellen kruisen. Dat zijn de lijnen van satirische en groteske maatschappijkritiek. *De zegelring* begint met een uitval in de richting van Hermans' 'bête noire', de 'hoernalistiek'. In *Geyerstein's dynamiek* worden moderne kunst en kunstbeschouwing op de hak genomen, terwijl de handeling is gesitueerd in een macaber sprookjespaleis. *Homme's hoest* combineert verwijzingen naar de homerische mythen met schimpscheuten aan het adres van de hedendaagse jeugd.

Hermans' meest recente roman *Een heilige van de horlogerie* sluit thematisch en structureel bij de vierdelige novellenreeks aan. Net als in *Homme's hoest* is een falende held het middelpunt van de geschiedenis. Daarmee is de gewone gang van zaken zoals we die uit de huis-, tuin- en keukensprookjes kennen, op z'n kop gezet. Bij Moeder de Gans, Grimm en Andersen is het niet ongebruikelijk dat de hoofdpersoon te kort schiet, maar dat overkomt hem of haar slechts tweemaal. De derde poging wordt vrijwel steeds met succes beloond. Hermans' figuren zijn graalridders die struikelen om niet meer op te staan. 'Iemand krijgt de kans eindelijk te doen wat hij altijd heeft gewild... maar op het beslissende ogenblik maakt hij een fout. Hij doet iets verkeerd, [...] iets dat niets met zijn eigenlijke doel heeft uit te staan, maar toch noodzakelijk is, een détail.' Aldus beschrijft Lodewijk Stegman het patroon waaraan hij en zijn medepersonages beantwoorden. Zijn eigen falen bestaat eruit dat hij is ontmaskerd als ordinair zwarthandelaar, en dat terwijl hij een heldenrol wilde spelen door over te lopen naar het Indonesisch verzet om er generaal te worden.

Alfred Issendorf, de Parcival van *Nooit meer slapen*, houdt met twee manchetknoopjes één meteoriet vast, maar dat is nog geen bewijs voor de hypothese die hem door Lapland heeft doen dolen. Homme is naar Turkije gereisd om er een luxe sportwagen te verkopen, maar laat zich willens en wetens inspinnen in het web van een mannenverslindster, die hem langs meandrische dwaalwegen leidt, zijn mooie wagen naar de Filistijnen helpt, en hem ten slotte

als een stuk vuil in de berm achterlaat. En Constantin Brueghel, de titelfiguur uit *Een heilige van de horlogerie*, wordt het slachtoffer van zijn adoratie voor de filmster Louise Brooks. Haar reïncarnatie, een verleidster van hetzelfde soort als de Helena uit *Homme's hoest*, houdt hem af van zijn taak: het onderhouden van een op zich waardeloze klokkencollectie in een provinciaal museum van de derde rang. Want ook al is hij zich het nederige van zijn functie en werkomgeving terdege bewust, Brueghel stelt er een eer in om, dwars tegen de verloedering van plichtsbesef en arbeidsethos in, zijn werk zo goed mogelijk te blijven doen. In dat opzicht is hij een ware heilige van deze tijd; hij wil niet 'dat er zich zelfs in het duister van zijn ziel de geringste schim of schaduw van een ongerechtigheid verbergt'.

De associatie met de gewijde sfeer, zoals die blijkt uit het bovenstaand citaat en de titel van de roman, is op zijn plaats. Brueghel is namelijk een filosoof die de wijsbegeerte na het afsluiten van zijn studie met een briljante scriptie over tijd en duur de rug heeft toegekeerd. In die scriptie betoogt hij dat alleen de kalender regelmaat en verandering ervaarbaar kan maken. De klok daarentegen is de concreet geworden terugkeer van hetzelfde: tweemaal daags worden twaalf uren volgemaakt. Zo geredeneerd is het klokkenmuseum het symbool van eeuwigheid, hemel en paradijs, althans voor de hoofdpersoon. Dat hij zichzelf eigenlijk voor de gek houdt, weet ook Brueghel maar al te goed, nu hij beseft dat hij van leugens en hypocrisie gebruik moet maken om zijn schijnwereld in stand te houden. En uiteindelijk zal hij dan toch nog falen.

Meer dan in welk ander deel van zijn oeuvre ook heeft Hermans in *Een heilige van de horlogerie* zijn principes aangaande de door hem voorgestane 'klassieke' roman verwezenlijkt. Het formele kenmerk van zo'n roman is dat alles wat erin beschreven wordt doelgericht is. Een geslaagd, dat wil zeggen evenwichtig, boek is zo iets als een goedlopend precisie-uurwerk, om te variëren op een bekend gezegde van La Bruyère (dat in *Een heilige van de horlogerie* trouwens wordt aangehaald). Inhoudelijk stelt Hermans de eis dat 'het thema volledig is verwerkt in een verhaal', dat 'een idee wordt uitgedrukt door middel van handelingen' en dat 'de optredende personages desnoods eerder personificaties zijn dan psychologische portretten'.

Deze beginselen zijn op hun beurt weer in overeenstemming te brengen met andere uitspraken waarin Hermans zijn literatuuropvattingen heeft neergelegd. Nu de waarheid waar historici naar streven al niet veel meer is 'dan een fabel, een mythe of het waansysteem van een paranoïalijder', kan ook de 'realistische' roman geen andere pretentie hebben dan die welke per traditie is weggelegd voor fabel of mythe. Maar juist in die elementaire vormen van het vertellen laat de visie op het bestaan zich persoonlijker en tegelijk algemener formuleren dan mogelijk is binnen het bestek van een realistisch verhaal.

Uit de diepten heb ik geroepen

Over de poëzie van Gerard Reve

Wanneer een schrijver ingang heeft gevonden in de spreektaal, kun je met recht zeggen dat hij klassiek is. De Nederlandse literatuur mist een figuur als Shakespeare, die het Engels met tal van staande uitdrukkingen verrijkte. Maar in plaats daarvan bezitten wij de Statenvertaling, dat onuitputtelijk reservoir van ons taal-eigen. En daarnaast zijn er heus wel wat auteurs te vinden wier woorden nog steeds levend worden gehouden. Zo bekeken maken regels van Vondel ('Waar werd oprechter trouw'), Gorter ('Een nieuwe lente en een nieuw geluid') en Heijermans ('De vis wordt duur betaald') deel uit van het openbaar cultuurbezit. Wat minder bekend, maar altijd nog goed voor een onbeperkt gebruik zonder de noodzaak van bronvermelding zijn Bloem ('Domweg gelukkig in de Dapperstraat') en Marsman ('Groots en meeslepend wil ik leven').

Van de schrijvers uit de naoorlogse periode is alleen Gerard Reve tot de volksmond doorgedrongen. Sinds de verschijning van *De avonden* in 1947 hebben vele generaties van letterlievende HBS'ers en gymnasiasten zich bediend van het groepsvormende jargon dat Frits van Egters en zijn vrienden erop na houden. Maar *De avonden* is niet het enige boek uit Reve's oeuvre dat zich langs die weg een klassieke status heeft verworven. Zo hoorde ik de laatste tijd tot tweemaal toe een receptie aankondigen met de mededeling 'dat het onbekrompen schenken een aanvang kon nemen'. Het kan niet anders of allebei de sprekers behoorden tot de liefhebbers, was het niet van de kruik, dan wel van het verhaal 'Een lezing op het land'. Zelf mag ik ook graag Reve citeren. Als ik laat weten dat

mijn betoog de grens van het geouwehoer nadert, of zelfs al overschreden heeft, en ik voeg daar nog aan toe: ‘Er is niets tegen geoudehoer, zolang er maar Gods zegen op rust’, dan zal geen reviaan op de gedachte komen dat ik het in alle ernst over mezelf heb. Men herkent immers de befaamde zinsnede uit de ‘Brief uit Amsterdam’ (te vinden in *Op weg naar het einde*).

Toen ik op 16 april 1988 de zaterdagbijlage van *de Volkskrant* doorbladerde, bleef mijn blik hangen bij de kop boven een interview met het Tweede-Kamerlid Ria Beckers: ‘Komt er nog wat van, van dat Koninkrijk?’ Meteen gingen er een paar snaren trillen. Allereerst herkende ik de enigszins verminkte verwijzing naar de beroemde slotregel van het gedicht ‘Graf te Blauwhuis’: ‘Dat Koninkrijk van U, weet U wel, wordt dat nog wat?’ Voorts proefde ik de verdubbelde ironie. Anders dan Reve spreekt interviewer Jan Tromp niet God aan, maar de voorvrouwe van de PPR. Kennelijk gaat ze in haar streven naar het aardse paradijs wat al te nadrukkelijk op Gods stoel zitten.

Nu maakt één krantekop nog geen gevleugeld woord. Uit de toepassing van deze en andere regels uit de Nederlandse poëzie voor journalistiek gebruik moeten daarom geen al te ver strekkende conclusies worden getrokken. En bovendien: wat zegt de klassieke status over kwaliteit? Vader Cats is ook klassiek, maar niemand leest hem nog, en in aanzien staat hij al evenmin. Een stellige uitspraak over de verhouding tussen de bekendheid en de waarde van een literair werk is te vinden bij - hoe zou het ook anders kunnen - W.F. Hermans. Hij vindt Nijhoffs *Awater* een gedicht met veel grootse regels, maar nog geen groots gedicht. De gevleugelde woorden die het bevat, komen er niet uit los, omdat het gedicht als geheel vleugellam is.

De relatieve bekendheid van Reve's gedichten is op zich geen verdienste. Nu de citaten spontaan opborrelen bij het verzinnen van zo iets triviaals als een krantekop, houdt dat misschien niet meer in dan een bevestiging van het vermoeden dat het veelverkochte reisbrievenboek *Nader tot U* (waar een groot deel van Reve's poëzie in werd opgenomen) voor de generatie van Jan Tromp en mij de rol heeft gespeeld die tijdens de jaren veertig en vijftig aan de *De avonden* was voorbehouden. Ik kom op de kwestie van de

kwaliteit omdat me bij herhaling is gevraagd hoe ik er eigenlijk bij kwam dat Reve een dichter zou zijn. Eerlijk gezegd verbaast die kritiek me, nu hij opvallend vaak afkomstig blijkt van lezers (als de criticus T. van Deel bij voorbeeld) die geneigd zijn om prozaïsten als Brakman, Brouwers en Krol nog eerder als dichter te beschouwen. Maar gelet op de ontvangst van Reve's *Verzamelde gedichten* door de recensenten is die scepsis algemener verbreid dan ik dacht. Een prikkelender uitdaging om Reve tot de inzet van een opvatting over poëzie te maken, kan ik me moeilijk indenken.

Wie zich met Reve's dichterlijke werk bezighoudt, wordt getroffen door de beperkte omvang. De vorig jaar verschenen verzamelbundel bevat niet meer dan 107 gedichten. Dat is nog altijd een derde minder dan het volledig werk van J.C. Bloem, de man van de spreekwoordelijk kleine produktie, en bovendien de auteur van de gevleugelde woorden: 'Is dit genoeg, een stuk of wat gedichten / voor de rechtvaardiging van een bestaan?' Voor Reve is dat inderdaad de kardinale vraag. In zijn 'Treurzang op Goede Vrijdag' vraagt hij God om hem 'als oogst van dit rampzalig leven, / één regel te tonen, die de moeite waard en leesbaar was'. Als mijn tegensprekers met de macht van God bekleed waren, zouden ze zich in een vijandig stilzwijgen hullen.

Laat ik de critici tegemoetkomen en toegeven dat het grootste deel van Reve's poëzie in het niet valt wanneer men ze afmeet aan, laat ons zeggen, die van Bloem. Als ik zijn verzamelbundel had mogen samenstellen zou ik niet (zoals nu door Reve zelf is gedaan) twintig gedichten hebben weggelaten. Ik had er een streng geselecteerde bloemlezing van gemaakt, met hooguit vijftig gedichten. Of beter nog: ik had de cyclus uit *Nader tot U* apart uitgegeven, en aangevuld met een paar sterke gedichten van later datum.

De uit eenentwintig gedichten bestaande afdeling 'Jeugdpoëzie' hoort absoluut niet in de *Verzamelde gedichten* thuis, al vormen ze door de veelvuldig gememoreerde regenval een curieuze voorafschaduw van het verhalende werk dat Reve in latere jaren zou gaan schrijven. Maar *juvenilia* worden pas echt interessant als aanhangsel bij een afgesloten oeuvre, en zo ver is het bij Reve nog niet. We hebben *Het boek van het Violet en de Dood* nog te goed. Of

de twaalf ‘Dronkemansgedichten’ de toets van Reve's kritiek hadden mogen doorstaan (alles wat hij naar eigen zeggen ‘te grof, te flauw, te onbenullig of te onsmakelijk’ vond, liet hij uit zijn *Verzamelde gedichten* weg), is een vraag die ik op grond van de zo juist gekozen criteria graag ontkennend beantwoord. En ook in de bundel *Het zingend hart* (die hier is opgenomen in de ‘Zangen van strijd’) wordt het koren bijna geheel door kaf overdekt.

Voor de liefhebber is het ook achteraf nog verbijsterend om te moeten vaststellen hoe de ontwikkeling van dit aanvankelijk zo oorspronkelijke dichterschap na een korte periode van bloei is verzand in de flauwe grappen en de stichtelijke bidprentjes. (In het laatste geval denk ik nog niet eens aan het ‘Cubaanse bidprentje’ over die twee Amerikaanse mariniers die zoveel van elkaar hielden dat ze naar Havana gingen, een van die zeldzame keren dat Reve, in tegenstelling tot zijn gewoonte, poëzie met propaganda verwacht.) Flauwe grappen zijn er in *Het zingend hart*, en eigenlijk ook al in *Nader tot U* (het gedicht over de schetenlatende kardinaal), volop te vinden. Een voorbeeld van een bidprentje is het vers dat ontstond ter gelegenheid van Maria-Hemelvaart 1970:

Eens zal ik gaan
tot waar de Ongeschonden Roos voor eeuwig bloeit,
en schouwen in Haar hart, tot waar de zee van bloed
zwart wordt van diepte: Mysterie, van Zichzelf gedragen,
dat uit Zichzelf geboren wordt.

Het euvel schuilt hier in het klakkeloze gebruik van het roomse jargon, waardoor het gedicht onpersoonlijk en verwisselbaar wordt. Het zou net zo goed door pater Schreurs of pater Molkenboer geschreven kunnen zijn. Aan de gedragen en archaische toonzetting van het gedicht ligt het niet. Daarvan heeft Reve nu juist zijn doeltreffendste middel gemaakt. Maar ditmaal komen toon en stijl niet onder de spanning van de minstens zo effectieve, want ironiserende vulgarismen te staan.

Bovendien is ‘schouwen’, van oorsprong een term uit de mystiek, hier veel te uitdrukkelijk en te vakmatig gebruikt. Waar Reve in zijn beste poëzie ‘zien’ schrijft als hij niet alleen ‘waarnemen’ maar

ook 'schouwen' bedoelt, daar wordt hij naderhand eenduidig, en verliest aan kracht. Hij haalt de gelaagdheid van letterlijke en overdrachtelijke betekenis, die maakt dat er meer staat dan er staat, eenvoudig weg, en bederft daarmee het gedicht en uiteindelijk ook zijn dichterschap.

De echte dichter Reve heeft zich maar enkele jaren gemanifesteerd, tussen 1962 en 1965 om precies te zijn. Niet toevallig was dat de periode waarin *Op weg naar het einde* en *Nader tot U* ontstonden. Zelf heeft hij daarover opgemerkt dat hij iets onder woorden moest brengen wat 'alleen maar in die eigenaardige, hortende bezwerende vorm kon'. Dat 'iets' is de kern van zijn oeuvre, datgene waarvan hij zo dikwijls heeft moeten erkennen dat hij het niet op durfde schrijven, uit vrees dat geen lezer het zou begrijpen, laat staan waarderen. Alleen in de zeer persoonlijke brieven aan Josine Meijer en in de 'Pleitrede voor het Hof' (gehouden bij de tweede ronde van het ezelproces) gaat hij even ver als in zijn poëzie. En dan moet hij wel; tegenover Josine, omdat zij in die jaren een spirituele mentrix is, en tegenover het gerechtshof, omdat zijn integriteit ter discussie staat.

Hoe veel overeenkomsten er ook zijn tussen het proza van de reisbrieven en de poëzie die in samenhang met deze reisbrieven is ontstaan, er zijn een paar wezenlijke verschillen die te maken hebben met de door Reve aangegeven omstandigheden: de mystiek getinte ervaring van seksualiteit die rite, en van religie die erotiek wordt, laat zich uitsluitend in een gedicht vastleggen. Zelden zal Reve zich daar in het proza van de reisbrieven over uitspreken. Een uitzondering is te vinden in de al eerder genoemde 'Brief uit Amsterdam': 'Nimmer dorst ik meer naar hem die is, was en zijn zal, en wiens terugkeer, in de komende Wereldtijd, ik geduldig afwacht, dan wanneer mijn stuk op scherp staat.'

Het verschil tussen Reve's proza en zijn poëzie, vooral waar het gaat om het verwoorden van religieuze emoties, heeft gevolgen voor de kwantitatieve verhouding tussen gedragen en populair taalgebruik. Reve is een meester in het vervlechten van die twee. Een voorbeeld daarvan is het vermaarde bessen-appelfragment uit *De avonden*. De moeder van Frits van Egters heeft ter verhoging van de vreugde rond de jaarwisseling een fles wijn gekocht.

Op het moment dat de fles ontkurkt moet worden merkt Frits dat er geen wijn maar vruchtesap in zit. In stilte wendt hij zich tot de Schepper. ‘Help ons, eeuwige, onze God. Zie onze nood. Uit de diepten roepen wij tot u.’ En even later: ‘Eeuwige, enige, almachtige, onze God, vestig uw blik op mijn ouders. Zie hen in hun nood. Wend uw blik niet af. Luister, mijn vader is doof als de pest’ en zo verder.

In de brievenboeken wordt dit stijlmiddel tot in de perfectie ontwikkeld. Van het grootste belang is evenwel de dosering. Waar de Reve van *Een circusjongen* en *Wolf* het vaak bederft door bijna alle zinnen op quasi-archaische wijze vorm te geven, daar bewaart de ‘klassieke’ Reve het evenwicht van een uitgekiende dosering, dat wil zeggen: één plechtstatigheid op tien banaliteiten. Dikwijls staat zo'n passage zelfs los van de overige tekst, waardoor het contrast tussen de ene stijl en de andere aan scherpte wint. Aan het slot van de ‘Brief door tranen uitgewist’ vertelt Reve van de tragikomische ontmoeting met een jonge Spaanse masochist die hij wat al te geestdriftig heeft afgetuigd. Om de jongen te troosten, vraag hij naar zijn adres, zodat hij hem iets kan sturen. Diezelfde avond is hij het adres al weer kwijt. Meteen daarop volgt deze tussen haakjes geplaatste alinea: ‘Uit de Diepten. O Geest, gij die nooit te vergeefs gezocht wordt, ook indien gij nimmer gevonden wordt, wil u toch aan mij openbaren. Indien het uw stem is, zal ik hem herkennen en weten, dat gij het zijt, die spreekt.’

De confrontatie van twee ogenschijnlijk niet met elkaar in verband staande mededelingen benadrukt de suggestie van vergeefsheid die in de anekdote over de jonge Spanjaard ligt opgesloten. De smekende en aan sommige psalmen herinnerende aanroep tot de goddelijke geest versterkt die suggestie nog. Het is een smeekbede om het zichtbaar worden van ‘een heilsgeheim, lang verborgen, [...] waarin [...] aan de zoekende mensheid de weg naar vrede en broederschap werd geopenbaard’, zoals het heet in de overwegingen die Reve verbindt aan de verschijningen van de Meedogenloze Jongen. Pas dan zal het vermoeden dat God Liefde én Lijden is bewaarheid worden.

De ‘klassieke’ poëzie die Reve tussen 1962 en 1965 schreef, staat nog veel sterker in het teken van het spirituele verbond tussen de

profane en sacrale kanten van liefde en lijden. Vandaar dat ook hier de tale Kanaäns botst met de huiselijkere taal. Alleen is de verhouding in vergelijking met het proza anders: drie of vier gedragen volzinnen tegen één wat platvloersere uitdrukking. Ongetwijfeld heeft het verschil te maken met een grotere intensiteit en een grotere directheid. De laatstgenoemde eigenschap is misschien vreemd voor hen die poëzie associëren met 'het principe van de omweg', zoals Poll dat eens heeft genoemd, en die Reve om die reden misschien geen echte dichter vinden. Directheid en concentratie kunnen echter wel degelijk samengaan, zoals Reve's beste gedichten bewijzen.

Als voorbeeld van de verhouding tussen de twee taalregisters citeer ik 'Het is maar net zoals je het bekijkt'.

Uw woord, dat niet voorbij gaat, zegt
dat ik slechts gras ben, en dat is ook zo.
Na lang getob weer stevig aan de kruik.
Maar klachten heb ik niet, want alles moet
voltooiing zijn van U, Oneindige, voor wie ik zing en dans
zo lang het U belijft en blijft behagen.

Wendingen als 'weer stevig aan de kruik', 'klachten heb ik niet' en 'zo lang het U belijft' stammen uit het idioom van alledag, terwijl de overige regels niet zouden misstaan in een steil-christelijke boetepreek. Een dergelijke afwisseling is karakteristiek voor de meeste gedichten uit deze periode. Het droomtafereel waarbij de ik zijn moeder in het hiernamaals ziet wordt besloten met de opmerking dat ze kralen draagt die goed bij haar jurk passen. In 'Van het een komt het ander' ligt de scheiding tussen de vierde en vijfde regel. Na een aanhef over een tweetal onderkoosnaam ingevoerde personages (Teigetje en Douwetje, 'droom van de pederast'), besluit het gedicht in een heel ander register, al is daar de ironie niet geheel uit verdwenen.

De dieren legden zich neder. Het woud zweeg stil.
Van stenen werd het binnenste geroerd.
Snachts droomde ik dat ik in God geloofde.

Uitsluitend het een of het ander levert in het geval van Reve slechte poëzie op. Dat zagen we al aan het hiervoor geciteerde Maria-Hemelvaartgedicht. Aan een al te grote eenzijdigheid in stijl (de verheven variant in dit geval) lijdt ook 'Aan de Maagd, vierde persoon Gods'. Het andere uiterste is de al genoemde grappenmakerij over de schetenlatende kardinaal, of het loflied op de kater.

De dertig 'geestelijke liederen' die het sluitstuk vormen van *Nader tot U*, behoren tot de top van Reve's gehele oeuvre. Maar alvorens ik deze misschien wel krasse bewering kan toelichten, moet er nog meer kaf van tussen het koren. Ook deze deelverzameling bevat namelijk nog een groot aantal zwakke gedichten. Hoe leuk die versjes over lever met gebakken uien of het nut van de kater ook mogen zijn, met poëzie hebben ze weinig uit te staan.

Wat zijn dan wel de goede gedichten van Reve? Werkelijk superieur vind ik 'Leve onze marine', 'Dagsluiting' (met de regels 'Maar soms, wanneer ik denk dat Gij waarachtig leeft, /dan denk ik, dat Gij Liefde zijt, en eenzaam, /en dat, in zelfde wanhoop, Gij mij zoekt, zoals ik U. '), 'Danklied voor het Lam' (over de ex-Beatle Stu Sutcliffe die door God in ploegenstelsel wordt genaaid), 'Gezicht op Kerstmis', 'Graf te Blauwhuis' en 'Herkenning'. Prachtig, maar niet van die huiveringwekkende pracht als de zo juist genoemde zes zijn; 'Een nieuw Paaslied', 'Oost, West' en 'Wiegelied'. En nog een trapje lager, maar toch nog hoog genoeg om aanspraak te maken op opname in Komrij's *Duizend en enige gedichten* staat het 'Gedicht voor mijn 39ste verjaardag' en 'Openbaring'. Wanneer u de stand hebt bijgehouden weet u dat het er precies elf zijn; geen wonder, want Reve is nu eenmaal een beter dichter dan Jan Jacob Lodewijk ten Kate of Hans Warren, en zelfs een echtere dichter dan E. du Perron, die net als Ten Kate en Warren een tien van Komrij krijgt.¹ Voor deze gedichten geldt het adagium van Marsman over 'het geluk / van dertig woorden / stuk voor stuk / gezuiverd van den tijd'.

Nu we toch bij Marsman zijn: de reviaanse pathetiek doet bij

1 Overigens is het ontbreken van Reve in *Duizend en enige gedichten* niet aan Komrij te wijten. Net als Annie M.G. Schmidt en L.Th. Lehmann weigerde de dichter zijn toestemming.

herhaling denken aan de dichter van het groots en meeslepend leven. Alleen is het een veeg teken dat de affiniteit het duidelijkst is in Reve's mindere gedichten. Neem bij voorbeeld 'In Uw handen', een vooruitblik op de dood. Midden in dat gedicht staan de volgende drie regels: 'Dan piept opeens zijn stem, als uit het stof, /en klauwt zijn lege hand naar 't arme hart, / waar nu het mes in staat van God.' Ik kan er niets aan doen, maar hoe vaker ik deze passage lees, des te sterker moet ik denken aan het slot van Marsmans 'Les soldats de Dieu' ('arm hart, arm hart. / dappere, dappere citadel. / nog één nacht, nog één uur, nog één tel.') en aan het legendarische mes ('Gééf mij een mes!') uit 'Lex barbarorum'. Bij deze twee reminiscenties blijft het overigens niet. Het stevige en stabiele ritme van Reve's poëzie, ongebonden aan metrische schema's, rijm en gefixeerde versvormen, doet sterk denken aan de belangrijkste bouwsteen van Marsmans gedichten. En het marsmanniaanse timbre vind ik terug in de slotregels van 'De wijsheid in de kan', afkomstig uit *Het zingend hart*: 'De dronk valt slecht. Er rijzen vragen. Hoe lang nog? / Worden wij uitgewist, zodat wij nooit bestonden?' Men vergelijkte daarmee 'Zinkend schip': 'ik heb geleerd / dat in den dood / de ziel zal stijgen / levensgroot // of dalen / in het schimmenrijk / en falen / onherroepelijk // en dat al wat / der wereld is / een waan is, een bekommernis.' Of 'De overtocht': 'nu zijn wij bijna vergaan/- is dat licht het Paradijs? / nu zijn wij bijna vergaan/- is dan alles voorgoed voorbij?'

Bij het doortrekken van de vergelijking tussen Marsman en Reve zou ik nog kunnen wijzen op beider fascinatie voor de dood (al moet ik daar meteen aan toevoegen dat Marsman zich verzet waar Reve wordt aangetrokken), maar misschien moet ik voor het moment volstaan met de constatering dat de balans op alle punten doorslaat in het voordeel van laatstgenoemde. Ik keer terug naar het niet eens zo goede gedicht 'In Uw handen' dat ik daarstraks al gebruikte bij het trekken van de parallel. Na allerlei regels die er naast zijn, omdat Reve ze te dik heeft aangezet ('bulderende branding van gelach'; 'klauwt zijn hand naar 't arme hart, /waar nu het mes in staat van God') komt er plotseling een suggestieve assage. 'Een flits, van droevig speelgoed, droeve sneeuw / en droef lantarenlicht.' Dat sneeuw en lantarenlicht droef kunnen zijn,

is niet zo vreemd; zulke combinaties doen zelfs aan als een stereotiep van wat ‘poëtisch’ is. Maar speelgoed? Nee dus. En door dat onverwachte van droef speelgoed worden ook die droeve sneeuw en dat droef lantarenlicht veel minder vanzelfsprekend. Wat hier plotseling opdoemt is de spleen van Baudelaire en andere gedoemde dichters, de atmosfeer van ledigheid en verveling, die wordt bepaald door het ‘weer van alle mensen’. Deze zo typisch reviaanse ambiance wordt concreet in een vast en klein bestand aan beelden. Het mooiste voorbeeld daarvan is ‘Gezicht op Kerstmis’.

Herfstnevels. De nutteloze geilheid der namiddagen.
 De getuchtigde kapper. De geknielde pianist.
 Een opbeurend woord hier, een kwinkslag daar,
 zo gaat het tenslotte, het leven stelt zijn eisen.
 En dan, tussen twee invallen van de politie, de dichter
 of schrijver, of allebei, of geen van beide, S.V.,
 die mij verzoekt, hem te vereeuwigen in een geschrift.

Ik wil een gedicht schrijven op God zijn verjaardag:
 wanhopig drinkend onder keukenlicht
 zie ik U buiten, Zegevierende,
 Zoon, die de Dood zijt, Troost, Vergetelheid.

Behalve de aanwezigheid van de ‘démon de midi’ valt er nog iets anders in dit gedicht te signaleren. Dat zijn de woorden ‘gezicht’ in de titel, en de verbogen vorm van ‘zien’ in de voorlaatste regel. ‘Zien’ is in Reve's oeuvre het sleutelwoord. Ik stelde al vast dat het daarbij niet gaat om waarnemen of observeren zonder meer, maar om iets dat opgesloten ligt in de term ‘gezicht’, en dat raakt aan de bovenzinnelijke ervaring. Datgene wat wordt gezien, is opgenomen in een schouwende blik die het Al omvat. Of om het te zeggen in de woorden van het gedicht ‘Altijd wat’, dat de reeks ‘Nader tot U’ opent: ‘De dag verheft zich, en ik zie/Uw gruwelijke Majesteit.’

‘Zien’ bij Reve is bovendien synoniem met het opgenomen zijn in de liefde Gods (die tegelijkertijd de liefde van het schouwende ik is, want zoals duidelijk zal zijn is Reve's Godsbeeld gebaseerd op de religieuze projectie van eigen preoccupaties).
 Met hoeveel

vrucht hij Vestdijks roman *De ziener* gelezen heeft, valt lastig na te gaan, maar het bekluren van jongens, een frequent opduikend motief in Reve's dicht en ondicht, doet sterk denken aan de liefdevolle praktijken van de koppelende voyeur Le Roy. En tenslotte behelst het zien ook het mystieke visioen, dat volgens het revistische recept altijd het aardse en het hemelse, het sacrale en het profane bijeenbrengt. Er is geen verschil tussen de droom waarin de dichter zijn gestorven moeder van aangezicht tot aangezicht mag aanschouwen ('eindelijk eens goed gekleed' en met 'kralen om die goed pasten bij haar jurk'), en de openbaring waarin de Maagd Maria zich geeft 'aan een jonge Soldaat die eenzaam was zonder moeder / en het nog nooit gedaan had bovendien'.

Nog duidelijker worden de onderlinge betrekkingen van hemel en aarde in 'Een nieuw Paaslied', het gedicht waarin hij zijn godsbeeld voor het eerst publiekelijk onder woorden bracht. Hier noch elders is het Reve te doen om een literair-technische kunstgreep, maar om de uitdrukking van een wereldbeeld. Tot in de slotregels ('Ik wilde wel naar een of andere avondmis, /maar er was er geen. '), die aangeven dat de religieuze ervaring onmogelijk op een adequate manier beleefd kan worden, is dit gedicht reviaans. Het sluit aan bij het inzicht dat hij eens onder woorden bracht in een brief aan zijn biechtmoeder Josine M.: 'Het is de tragiek van bijna elke schrijver, dat hij de goudmijn van zijn eigen, schijnbaar triviale ervaringen en herinneringen, niet kan of wil zien. Ik zie nu eindelijk in, dat de majesteit Gods heel dicht bij huis, gewoonlijk in een met oude fietsbanden volgeworpen tuin, te zien en te ervaren is.' Enige tijd later wordt daar nog generaliserend aan toegevoegd: 'Ik zie overal God, hoe zal ik het zeggen, hij openbaart zich eigenlijk in alles, en niemand kan mij ooit beletten hem lief te hebben, die gedachte schenkt mij diepe troost.'

Toen ik zoëven constateerde dat Reve's beste gedichten voldoen aan Marsmans eis dat ze zijn 'gezuiverd van de tijd', heb ik misschien niet voldoende rekening gehouden met het feit dat ze op een bepaalde manier stevig in hun tijd verankerd zijn. Laten we nog even blijven stilstaan bij 'Een nieuw Paaslied'. Dat gedicht begint zo: 'Zonder gedronken te hebben, prijs ik God.' Die regel speelt ongetwijfeld in op de mogelijkheid dat sommige lezers,

vooral zij die een orthodoxe beleving van de christelijke godsdienst zijn toegedaan, geschokt zullen reageren. Dronkenschap en religieuze vervoering waren voordien alleen nog maar op elkaar betrokken door Reve's voorbeeld Den Brabander. Pas veel later zou Reve zelf daar heel uitgesproken over dichten toen hij Christus als Bacchus portretteerde: 'Hoog heft Hij boven Zijn beschonken hoofd de tamboerijn'.

Ook het vervolg van het gedicht zal destijds irritaties en gevoelens van gekwetstheid hebben opgewekt, waar nu voornamelijk hilariteit het resultaat is.

Al voortwandeland in de benedenstad,
denkend aan de Uiteindelijke Dingen,
zag ik een jongen, vermoedelijk een Duitse toerist,
en volgde hem terwijl ik dacht:
ik zal je voor je reet geven of als dat niet kan
sla mij dan maar,
de hoofdzaak is dat we bezig zijn -

De hier beschreven queeste culmineert dan in een lofzang op God, die wordt aangeroepen als 'Meester, Slaaf en Broeder, Geslachte en Verrezen God', wiens majesteit de ik overtuigend gedemonstreerd vindt in het visioen op Bet van Beeren, 'aan een wit tafeltje / tegenover haar cafee gezeten, pogend met mes en vork / een makreel te openen om deze in de zon te eten'.

De botsingen tussen het sacrale en het profane zijn het heftigst waar seks en de kern van de christelijke, dat wil zeggen roomskatholieke, eredienst zo sterk op elkaar worden betrokken dat ze inwisselbaar zijn. De seksualiteit staat in het teken van het rituele offer; de verbinding tussen de twee wordt gelegd door de alle kloven overbruggende macht van de liefde. Van dit bij uitstek revistische credo wordt belijdenis afgelegd in 'Leve onze marine', zonder twijfel een van de stichtelijkste gedichten uit het totaal van 127 dat Reve op zijn naam heeft gebracht. Hier suggereert het woord 'zien' de drang om de aanbedene en het lichaam dat de ik hem als offer aanbiedt in één liefdevolle blik te omvatten. Reve verenigt hier de hoedanigheden van de 'eeuwige, enige, almachtige, onze God' uit

De avonden (én de God die zijn zoon ten offer brengt voor het heil der mensheid) met het signalement van Vestdijks gluurder-ziener Le Roy.

Ik zou zo graag erbij zijn, schat, maar niet als jij je schaamt
dan hoeft het niet, en zal ik je nooit zien,
verborgen naakt in trui en broek, verheven ruiter,
aanbeden Dier, lief Broertje van me.

De liefde die de ik ervaart in het brengen van het offer komt bovendien overeen met de gemeenschap die de gelovigen ervaren in het liefdemaal dat Jezus vierde met zijn jongelingen. Het is dit rituele liefdemaal dat wordt herdacht in en gesymboliseerd door het misoffer van brood en wijn. Daarbij herhaalt de priester de woorden die Jezus sprak: ‘dit is mijn lichaam’ en ‘dit is mijn bloed’, woorden die door Reve worden herhaald en de verbinding leggen tussen het seksuele en het religieuze moment. (Helaas geeft een latere variant van dit gedicht ‘lijf’ in plaats van ‘lichaam’; geen verbetering, lijkt me.) Van hier naar het beeld van God als ezel met wie de ik gemeenschap heeft, of naar Christus die zijn hals aanbiedt zodat de ik zich als een vampier aan zijn bloed kan laven, of naar Maria die zich geeft als een veile deerne, is maar een kleine stap.

Voorbeelden als deze maken duidelijk met hoeveel vrucht Reve gebruik heeft weten te maken van het gewijde christelijke idioom, maar vooral ook van de op de Statenvertaling teruggaande tale Kanaäns die weerklinkt in de kerken op de Veluwe en de Zeeuwse en Zuidhollandse archipel. Deze stijl heeft zijn rijkste voedingsbodemp in de oudtestamentische boeken van de Psalmen, Prediker, Job en Jeremia. Hoewel Reve nooit zo letterlijk citeert als in ‘Leve onze marine’, is de bron van zijn woordkeus en frasering duidelijk zichtbaar. Ik denk vooral aan wendingen als ‘Troost mij toch, o Geest, in diepe ontzetting, en omringd door Duisternis’, of ‘Al hebt Gij mij verworpen en verstoken van Uw Licht’ (waarop typerend genoeg volgt ‘ik ga gewoon door, alsof er niks aan de hand is’) of ‘Uw woord, dat niet voorbij gaat, zegt / dat ik slechts gras ben’, enzovoort.

Een aan de antieke retor Longinus toegeschreven uitspraak maakt al gewag van het poëtisch fluidum van de psalmen. In de Statenvertaling is dat fluidum niet alleen behouden, het heeft zich ook meegedeeld aan de andere bijbelboeken. Als kind heb ik, net als veel andere Nederlanders van mijn generatie en vele voorgaande geslachten, de dagelijkse bijbellezing meegemaakt, volgens een bepaalde traditie gepresenteerd als het toetje bij de dagelijkse maaltijden. De orthodox-calvinistische gewoonte getrouw, ging dat op dezelfde slepende wijs als waarmee des zondags de kerkzangen ten gehore werden gebracht, met dien verstande dat aan het einde van elke zin de stem vragend omhoog ging, als het ware naar God zelf toe. Voor het kind dat ik was werkten deze recitatieven als bezwerende zangen. De archaische Statenvertaling, daterend uit de eerste helft van de zeventiende eeuw, stond een goed begrip van de inhoud in de weg, maar verhoogde het effect van de incantatie. Wat het gregoriaans voor de katholieken was (getuige de uitlatingen van Michel van der Plas en Kees Fens denken ze er nog vaak met heimwee aan terug), dat was de bijbellezing voor mij. Ik begreep er niet veel van, maar dat onbegrip verhoogde juist de fascinatie die elk mysterie nu eenmaal eigen is. Iets van die bekoring ervaar ik ook bij Reve, die ik om die reden (maar ook vanwege het feit dat ik hem een in schuldbesef verstrikte dualist vind) eerder een protestants dan een katholiek auteur zou willen noemen.

De stilistische inslag van de Statenvertaling is terug te vinden bij tal van Nederlandse schrijvers, van Multatuli tot Maarten 't Hart. Ze is ook aanwezig in het werk van jongere dichters als Kees Ouwens en Anton Korteweg. Ze horen bij mijn favorieten omdat hun poëzie dezelfde spanning van pathos en ironie kent die je ook bij Reve vindt. Het is dan ook geen toeval dat hun dichterschap mede aan *Nader tot U* is ontbrand.

In zijn debuutbundel *Arcadia* (1968) getuigde Kees Ouwens van een nog completer revisme dan de meester zelf, door de tragikomische anekdotiek van *De avonden* te combineren met het geïroniseerde piëtisme van de latere poëzie. Een duidelijk voorbeeld is 'Onder het lamplicht', met regels als

En wanneer ik thuis kom, red
 mij dan, o, Heer, want ik moet twee trappen op
 en als ik, onder het felle lamplicht, het aanrecht zie,
 met de gebruikte koffiekopjes,
 is alles verloren.

De religieuze inslag die Ouwens' poëzie van stond af aan eigen is geweest, manifesteert zich in *Arcadia* in de bijbelse, dan wel christelijke benoeming ('onbevleete ontvangene', het - brandende - braambos, het hert in de doornstruiken en dergelijke) van het absolute dat de ik najaagt.

In uw naam begeef ik mij in het zomerse land.
 Ik ben te voet, dit keer gekleed in
 een grijze broek.
 Bij een braambos stekt mijn adem.
 Daarom staar ik op het asfalt.
 Nu hijgt mijn adem weer en
 omklemt mijn hand uw keel,
 nog voordat ik weet, dat u het bent,
 de onbevleete ontvangene, de heilige maagd
 uit mijn droom.

De context van de bundel maakt duidelijk dat de verschijning van de maagd zich alleen in het dichterlijk visioen voordoet. Als hardnekkig 'masturbant' is het alter ego van Ouwens immers 'zichzelf genoeg'; hem is 'niet duidelijk wat er naast / het eigen lichaam nog te beleven valt'. De omklemde keel is dus niet anders dan het eigen lid. Ook al loopt hij 'met God halverwege mijn hersenen / en het hiernamaals als een diploma in mijn binnenzak', uiteindelijk draait de jacht op de onbereikbare altijd weer uit op de soloseks, die iedere verschijning van de andere werkelijkheid terugbrengt tot een spiegelbeeld.

Kenmerkend voor Ouwens' latere ontwikkeling is dat alles wat aan de oppervlakte aan Reve herinnerde - de anekdotiek, de ironie die menigmaal naar lolbroekerij doorschiet - plaats maakte voor een verdieping van de door Reve geïnspireerde thematiek.

En ook hierin gaat Ouwens verder dan zijn vroegere voorbeeld. Het narcistisch ik dat in zijn gedichten aan het woord komt, is zich ervan bewust dat alle mogelijkheden tot spiegeling en projectie zijn weggevallen, zodat zelfs een God naar eigen beeld en gelijkenis, zoals Reve zich die schiep, niet langer voldoet. Wat in Ouwens' poëzie echter gebleven is, is de bezwerende toon die voortkomt uit een geraffineerd gebruik van gedragen taal. Geheel gemodelleerd naar de litanie-achtige structuur is het gedicht 'Ik was geen jongen meer' uit de recente bundel *Droom* .

Zo ben ik voortgekomen uit het laatste oorlogsjaar en groot
werd ik in de wederopbouw
In het kaartenhuis daarna van de overvloed heb ik
gewoond
Onder het dak van de illusie ben ik
schuilgegaan
In de luwte van de welvaartsstaat heb ik mijn tijd verdaan
tot ik geen jongen was meer maar een man en
ook al weigerde ik die laatste staat
de kaarten zijn opnieuw geschud
het huis is afgebroken en als geworden werd ik
desolaat

Mijn andere voorbeeld is Anton Korteweg. In zijn eerste drie bundels schreef hij voornamelijk 'anekdotische' poëzie, waarin het bijbelse taalgebruik vrijwel exclusief in parodiërende zin werd aangewend. Een van de weinige uitzonderingen is te vinden in *De stormwind van zijn hand* (1975). Het is een gedicht dat verwijst naar het opschrift ('God roept u') van een Leidse, inmiddels alweer gesloopte, nieuwbouwkerk.

In koele neonletters schrijft U elke avond
vanaf het hoge dak der Goede Herder-kerk
dat U mij roept. Ik roep U ook wel eens,
maar uit de diepte. Schreeuwend. Met mijn stem.

Nadat Korteweg zeven jaar had gezwegen debuteerde hij opnieuw met *Tussen twee stilten*. Gebruikte hij de ironie voordien nog als een nooduitgang die werd geforceerd om niet al te openlijk de dupe van de half beleden, half verzwegen weltschmerz te worden, in zijn vierde bundel durfde hij het risico van het pathos aan, en bewees toen pas met recht dat hij de reviaanse leerschool met vrucht had doorlopen. Om dat te illustreren citeer ik een laatste gedicht. Net als Ouwens is Korteweg hier geslaagd in het diffuus maken van het onderscheid tussen hemelse en aardse liefde, of het verlangen daarnaar.

Weerzien

Als we elkaar nog eens ontmoeten, je
 komt op me af, stralend en mooier dan ooit -
 dat het dan je verwachting is
 die wat ik nooit meer weten mocht
 uitschreeuwt in mij: hoe ik je heb gezocht.
 Jij bent het, jij die ik nooit heb gekend.

De psalmodiërende en bezwerende toon die Reve in zijn beste gedichten tot een kracht is geweest, heeft hem in zijn mindere werk verleid tot de orgelende toon die we aantreffen in de bidprentjeskitsch en de Maria-devotie. De sterke punten van een dichter kunnen al gauw zijn zwakke worden, zodra hij zijn maat niet meer kent. En die maat was bij de dualist Reve altijd de spanningsboog tussen twee sferen die niet met elkaar verzoend mochten worden. Hij is nu eenmaal niet de dichter van de triomferende kerk, maar bezit de stem eens roependen in de woestijn, een buitenstaander die moet profeteren en getuigen van zijn onvermogen hemel en hel met elkaar te verzoenen. De grensverleggende en normdoorbrekende manier waarop hij dat in zijn proza, maar vooral ook in zijn poëzie heeft gedaan, maakt hem tot een groots en vernieuwend dichter.

De vernieuwing heb ik aan proberen te geven door te laten zien hoe hij ook als dichter school gemaakt heeft. Een vernieuwer van de poëtische middelen of de dichterlijke taal is hij niet geweest; in

dat opzicht zijn Ouwens en Korteweg in hun latere werk zeker verder gegaan.

De vossenburcht

Over het werk van Hugo Claus

Van Reinaert de Vos wordt verhaald dat hij zich in tijden van gevaar verschanst in de burcht Maupertuus, omgeven door een woeste en onherbergzame landstreek. De enkele reiziger die het erop waagt 'den fellen metten roden baarde' te bezoeken, dringt vaak niet eens tot de poorten door; tien tegen een dat hij blijft dwalen in het labrynt van paden dat Reinaert in zijn domein heeft aangelegd, 'crom en menigvoude'.

Er zijn al heel wat missies naar Maupertuus ondernomen, niet alleen door de vazallen van koning Nobel, maar ook door de literatuurgeschiedschrijvers. De precieze plaats van de burcht is nog altijd niet bepaald, maar men lijkt het erover eens te zijn dat er gezocht moet worden in West-Vlaanderen, het vlakke land tussen Brugge en Gent. Of slot en slotheer er ooit nog zijn te signaleren valt te betwijfelen. Als we ze al kunnen identificeren, dan is het vooral in en met de tekst die de middeleeuwse chroniqueur ons heeft nagelaten.

Wie desondanks de reis naar de Westvlaamse contreien onderneemt, kan er een verre nazaat van Reinaert ontmoeten. Het is Hugo Claus, de in 1929 in Brugge geboren en thans in Gent verblijf houdende dichter, dramaturg, romancier, schilder en cineast. In zijn veelvoudige begaafdheid komt hij Vestdijk nabij; diens prestaties op het terrein van de essayistiek worden door Claus' toneelstukken en films gecompenseerd.

Net als de rossige schavuit uit het dierenrijk is Claus een provocateur, een dief, en wie weet ook nog wel een duivelskunstenaar. Alles in overdrachtelijke zin natuurlijk, maar juist daarom: zijn

het niet de zonden tegen de Heilige Geest die iemand het zwaarst moeten worden aangerekend?

Deze vos heeft zich meer dan eens vergrepen aan sacrament en ritueel. Hij preekte de passie op een wel zeer perverse manier door zijn toneelstuk *Vrijdag*, handelend over lijden en schuld, te componeren naar het voorbeeld van de mis. Hij legde Hofman, een van de personages uit zijn roman *Schaamte*, in de mond dat de rol van Christus hem zo goed beviel omdat hij als acteur tevens psychopaat was: de onvoltooide, kinderlijk-ongerepte en onderontwikkelde natuur bij uitstek. Hij schiep wulpse nonnen en hitsige pastoors, en bekladde de Moederkerk waar hij kon. Had hij in een andere tijd geleefd en geschreven, als bij voorbeeld Walschap of Gijsen, de banvloek van de Vlaamse geestelijkheid had hem zeker getroffen. Nu bleef het bij een enkele schermutseling met de Belgische justitie; want er was natuurlijk altijd wel iemand die een klacht indiende wegens aantasting van de goede zeden.

Claus beperkte zijn inbraken echter niet tot de roomse instituties. Hij kraakte en vertimmerde waar hij de kans kreeg. Sofokles, Seneca, Ben Jonson, Goethe en anderen werden door hem 'herschreven'. 'Gekopieerd' beweren sommigen; 'op meesterlijke wijze geadapteerd', betoogt Paul Claes in *De mot zit in de mythe*, de indringendste studie over deze literaire Reinaert die tot nu toe het licht zag. Claus roofde het gegeven van *Love Story* en werkte het om tot *Het jaar van de kreeft. Mariken van Nimwegen* kreeg een *facelift* in *Masscheroen*. Van zijn eigen oeuvre maakte hij een perpetuum mobile: de roman *Omtrent Deedee* keert terug als het toneelstuk *Interieur*, en behalve *Love Story* heeft ook *De koele minnaar* bijgedragen aan *Het jaar van de kreeft*. Van het al eerder door hem geregisseerde *Vrijdag* maakte hij naderhand een film. De vos annexeert de holen en legers van andere dieren, breekt door en verandert zoals het hem goed dunkt. Zo ontstaat de vosseburcht, een bouwsel waarin alle ruimten via gangen en loopgraven met elkaar zijn verbonden en waar je in en uit kunt sluipen langs een veelvoud van poorten. De verkenners die dit bouwsel in kaart wil brengen staat voor een bijna onmogelijke taak. Als hij eenmaal binnen is hangt het er maar van af waar en hoe hij kijkt, en door welke kamers en zalen hij achtereenvolgens loopt. Iedere

route die hij kiest bepaalt zijn plattegrond.

Er is één aspect dat in geen enkele schets van Claus' werk mag ontbreken: zijn preoccupatie met het toneel. Zijn dramaturgische bibliografie omvat bijna dertig nummers, en daaraan kunnen nog twee libretto's (*George Faust* en een deel van *Reconstructie*) en verschillende filmscripts worden toegevoegd. Na Heijermans is er niemand meer geweest die zulke 'klassieke' stukken als *Een bruid in de morgen*, *Suiker* en *Vrijdag* heeft geschreven.

Ook de verhalen, romans en gedichten zijn van het theatrale element doordrongen. Claus' stijl is per definitie opgeschroefd, zodanig aangezet dat het volume de muren van de huiskamer doet trillen. Critici die zich daarvan rekenschap geven, hebben het al gauw over 'barok'; beter is het van 'maniëristisch' te spreken. Claus is een van die schrijvers voor wie de kunst staat of valt met het kunstmatige en gekunstelde. Zijn teksten, of die nu uitgesproken worden of alleen maar gelezen, zijn altijd vertoningen, even gemaakt als onecht.

Er zijn allerlei middelen om te benadrukken dat het vertoonde slechts spel is. Zo is er de truc van de doos in de doos, een kunstgreep die in geen enkel goochelaarsrepertoire ontbreekt. Claus maakt er gebruik van als hij in het stuk *Pas de deux* twee acteurs tegenover elkaar zet die een scène uit zijn drama *De vossejacht* repeteren. Een iets minder opvallende mogelijkheid schuilt in de situering van een verhaal of roman. *Schaamte*, *Het jaar van de kreeft* en *De koele minnaar* spelen zich af in het milieu van film en theater, een wereld die wordt bevolkt door hen die zijn geboren uit 'het Ras van de Glimlach', zoals het in laatstgenoemde roman heet.

Die benaming slaat op Lehárs operette *Das Land des Lächelns*, waarop Claus al even zinspeelt in *De verwondering*, maar die breed voor het voetlicht komt in *Het verdriet van België*. Louis Seynaeve is samen met zijn moeder getuige van een opvoering van Lehárs niemendal, en leert uit het gedrag van de door liefdesverdriet getroffen heldentenor dat hij zijn lasten met een onaangedane glimlach moet trotseren. *Pretend you're happy when you're blue*.

In de maskering van zijn verdriet en het verdriet van zijn door de oorlog getroffen vaderland bekwaamt Louis zich voor zijn latere rol als schrijver. Hij zet de werkelijkheid naar zijn hand door

samen met zijn vriendinnetje de aanslag op een hoge nazi na te spelen, of door zich in te beelden dat hij aan de touwtjes van een voorbijtrekkende begrafenisstoet trekt. ‘Een dronken non wordt ondersteund door twee officieren met rouwkransen om hun nek. Een fanfare. De mensen in de schoorvoetende rouwstoet lijken stuk voor stuk in karton uitgeknipt, geverfd en door een onhandige jongen met onzichtbare touwtjes voortbewogen. De jongen zal ze laten huppelen, trippelen, dansen. Dies irae, sjingboem, dies illa, pompom.’

Wie zijn omgeving ervaart als een lachwekkende groteske en zich bij het regisseren van bepaalde effecten niet onbetuigd laat, is natuurlijk in de wieg gelegd voor het schrijverschap zoals Claus zich dat voorstelt. Hij legt Louis, dit zelfportret van de kunstenaar als jongeman, dan ook de opvatting in de mond dat een auteur in de eerste plaats moet amuseren. ‘Hij moet niet zijn ziel openbaren en zijn gekweldheid vertolken, hij moet spelen. Tussenin als een minimum van elegantie mag hij iets laten vermoeden van zijn diepere kwellingen.’

Het zou wel eens kunnen zijn dat die diepere kwellingen te maken hebben met het onvermogen tot werkelijk dramatische gevoelens en grootse daden. Louis Seynaeve blijft onaangedaan, zelfs als tijdens een bombardement de oorlog hem dicht op de huid komt. Het is tekenend dat hij bij het vervoeren van doden en gewonden in slaap valt. Minstens zo typerend is het dat hij bij thuiskomst merkt dat zijn tenen niet blauw zijn omdat hij zijn voet heeft bezeerd, maar omdat zijn sokken afgeven.

Edward, de koele minnaar uit de gelijknamige roman, en in die hoedanigheid de belichaming van de geestelijke impotentie, gaat nog sterker dan Louis gebukt onder de afwezigheid van een groots en meeslepend leven. ‘De oorlog had hij best kunnen gebruiken. Alleen in de verwarring, opgeheven, gesterkt, veranderd, had hij een soldaat kunnen zijn, die men beveelt, die het kwaad doet omdat hij niet anders kan, het verplicht wordt door onafwendbare wetten. Een mes, dacht hij, een sten-gun. Vrouwen worden er ook verliefd op, kronkelen er rond. Hij dacht aan de verrukking waarmede hij de bommen had horen vallen gedurende de oorlog [...] en hoe hij, alleen op de zolder, de doorflitste hemel afloerde en

wilde dat het bleef duren, duren, met een kloppend hart. Nu was er geen ruimte meer voor die energie, voor die ogenblikken van weerzin en gevlamde trots. Hij kon ze niet weerhouden, die ogenblikken, hij wilde het niet meer.'

Het is zeker geen toeval dat de koele minnaar voor de duur van de roman verblijft houdt in Italië, het land van pronkfaçades en commedia dell'arte, van theatraal gebaar en misbaar, het land ook waar, zo kort na 1945, de herinnering aan Mussolini en zijn theorie over het 'gevaarlijke leven' nog niet verpletst is. In weerwil van de distantie die schrijver en personage in acht nemen, is hun beider affiniteit met de Italiaanse cultuur te opvallend om onopgemerkt te blijven.

Wanneer Claus zijn Vlaamse geboorteland beziet, dan is het door de glazen van een Italiaanse zonnebril. De door hem opgeroepen atmosfeer is luchtig en zwoel tegelijk, en ademt de geuren van patisserie, broeikas en wandelboulevard. Geen sterfgeval zonder platvloers gekrakeel om de nalatenschap, geen begrafenis zonder fanfare. 'Dies irae, sjingboem, dies illa, pompom!' Dat grandguignolachtige decor zet het drama altijd weer in het perspectief van een relativerende humor. Een voorbeeld uit het verhaal 'Martha, Martha' (opgenomen in *De mensen hiernaast*): als twee drinkebroers een meisje van plezier vinden, dat getooid in haar bruidsjurk uit het leven is gestapt, controleren ze eerst of het lijk wel een broekje aan heeft.

Claus mag zich dan bedienen van het Nederlands, hij is de minst Nederlandse auteur van ons taalgebied, zoals Rubens ooit de minst Nederlandse schilder was, en het is dan ook geen wonder dat deze twee Vlaamse kosmopolieten elkaar eens moesten treffen. Claus was dan ook degene die de Antwerpse meester mocht eren met een televisiedocumentaire bij de herdenking van diens driehonderdste sterfdag.

Kosmopoliet is Claus ook om de snelheid waarmee hij buitenlandse invloeden opvangt en verwerkt. Op zijn negentiende schreef hij *De Metsiers*, een broeierige pastorale die zonder het voorbeeld van Faulkner (de vermenging van seks en geweld, het vertellen dat gelijke tred houdt met de bewustzijnsstroom van de verhaalfiguren) ondenkbaar geweest zou zijn. Maar tegelijkertijd

is het boek zo Vlaams als maar kan, ook omdat het door de vernieuwing van de streekroman polemiseert met de Pallieters en de Houtekieten.

Claus was ook een van de eersten hier te lande die het belang van de Franse *nouveau roman* inzagen. De gefragmenteerde ervaring van de werkelijkheid en de onontwarbare verstrengeling van schijn en wezen, die de orde van het conventionele verhaalpatroon (begin, midden, einde) als een vervalsende simplificatie brandmerkt, thematiseerde hij in *De verwondering*. Daarin houdt de hoofdpersoon op last van zijn psychiater een dagboek bij, maar de verbrokkeling van zijn persoonlijkheid neemt onder het schrijven eerder toe dan af. 'Ik doe afstand van al mijn namen, zij kunnen niet meer dienen. Tenzij in het verhaal dat Korneel van mij eist en dat ik plichtsgetrouw verder schrijf met een keur van adjektieven en metaforen. Ik wil nog geen nieuwe naam. Want de anderen ben ik nog niet ontwend.' De depersonalisatie legt zich als een vlies over de realiteit die het versplinterde ik waarneemt of verbeeldt. Dit procédé laat zich uitstekend illustreren aan de droomachtige beschrijving van een beeldentuin, een passage die herinnert aan Resnais' film *L'Année dernière à Marienbad* waarvoor *nouveau romancier* Robbe-Grillet het scenario schreef. Overigens hoeft er in dit verband niet aan directe afhankelijkheid te worden gedacht. Ook in *De koele minnaar*, een roman waarin de verfilmde en gespeelde werkelijkheid zo dominant aanwezig is, had Claus al van dit motief gebruik gemaakt. Er is daar sprake van een aantal gereproduceerde fresco's uit Pompeji. 'Iemand had de foto's bijgewerkt, de naakte mannen en vrouwen hadden filmische gezichten gekregen, starre houdingen als op de oude modeplaten, zodat zij erotischer werden dan de vage originele figuren, vreemder, uit de toon, komischer.' Het is een zin uit de aanhef, en hij lijkt me bepalend voor de teneur van het verdere verhaal.

De fragmenterende, filmische en vervreemdende technieken die Claus in *De verwondering* toepast staan in functie van een aanpak die verder reikt dan het plaatsen van een vraagteken achter het begrip werkelijkheid. De kunstmatige realiteit die in het boek wordt geschapen is allegorisch. Via allerlei toespelingen verwijst het vertelde naar een ander verhaal, de oermythe van de initiërende

hellevaart, de cyclus van leven, dood en wederopstanding waarin de kringloop van de natuur zich weerspiegelt.

In het maniëristische, want hoogst theatrale en artificiële verweven van riten, archetypen en symbolen laat Claus zien dat er eigenlijk maar één verhaal is: het verhaal van het zaad dat ingaat tot Moeder Aarde om aan haar schoot te ontbloeien en zo te strekken tot de voortzetting van het leven. Dat patroon is kenmerkend voor alle religies en rituelen, de christelijke inbegrepen. Jezus, die als een zoon van God uit een vrouw wordt geboren en door zijn vader aan het heil van de mensheid wordt opgeofferd, is niemand anders dan de verpersoonlijking van het koren dat dient tot het dagelijks brood.

Hoe kameleontisch en divers Claus zich ook manifesteert, het fundament van zijn werk is een elementair soort heidendom. Ook dat maakt hem tot een onnederlandse auteur. Hoe dikwijls hij ook gebruik maakt van dubbele bodems en spiegels, de van het verhaal afgeleide bespiegeling is hem, anders dan de ogenschijnlijk zo sterk aan hem verwante maniërist Mulisch, te enen male vreemd. Er is in onze literatuur geen schrijver zo plastisch en lichamelijk als Claus. Als schepper, dat wil zeggen als verwekker van leven, is hij geen koele minnaar maar veeleer een bronstige god die zich laaiend van lust verenigt met zijn Vlaams land.

Het moordenaarszaad schiet woedende wortels.
Hoe zal ik, herderin, in u ontvlammen?
Netel in het gras?

Een hese vrouw welt uit uw keel
En dooft de morgen in zijn hinderlagen.
Uw huid,

Dat wild
En waaiend riet waarin ik vlammen rijd,
Verbrandt verrast.

Dat staat te lezen in *De Oostakkerse gedichten*, een bundel van heidense hymnen aan vrouw en vruchtbaarheid. Claus heeft dit credo

gehandhaafd tot in zijn meest recente poëtische oogst. In *Alibi* kiest hij onomwonden voor de aarde en de materie als hij schrijft:

Het lichaam, anders niets.
Alleen het lichaam met genen en klieren
gebiedt.
Als er zoiets als een ziel bestaat
in een autonome staat
autogeen aan mijn karkas gelast
dan is het hooguit het lijf
van mijn moeder in mij
die gestaag over mijn dromen plast.

In de slotregel van dit gedicht verschijnt de gestalte van Oedipus, het archetype van de zoon die weet dat hij de vereniging met de moeder moet bekopen met de wraak van de vader, en die zijn gedrag op die wetenschap afstemt. Oedipus waart rond in al het werk dat Claus geschreven heeft. Soms neemt hij concreet gestalte aan, bij voorbeeld in de jongensfiguren uit verhalen als ‘Het mes’ en ‘In de schaduw van kapotte boten’, dan weer treedt hij op in vermomming. Maar altijd is hij aanwezig, al is het maar als schaduw of schim.

Dankzij de lichamelijke band met de moeder, dankzij de eenheid ook waarin coïtus, bevruchting, geboorte, initiatie, dood en hellevaart zijn opgegaan, is Oedipus een vermomming van Christus, zoals Christus een metamorfose van Oedipus is. De wereld waarin ze als vreemdeling verschijnen zal zich vroeg of laat tegen hen keren. Oedipus, ooit te vondeling gelegd, bereikt zijn geboortestad pas nadat hij zijn vader heeft gedood en het raadsel van de sfinx heeft opgelost; overladen met schande zal hij er weer worden weggejaagd. Voor Christus is geen plaats in de herberg, en na een leven van strijd en teleurstelling nagelt men hem als een misdadiger aan het kruis.

Zelfs wanneer Claus zijn helden niet zo duidelijk modelleert naar de minnaar en de zoon van de moedergodin, verleent hij ze toch het signalement van de vijandig of op z'n minst wantrouwig bejegende bezoeker die onheil en verwarring sticht, het type dat

Pasolini in *Teorema* vereeuwigde. In *De Metsiers* is het de Amerikaan Jim Braddock wiens komst de ondergang van de geïsoleerd levende familie inluidt. Koele minnaar Edward, een ontuchtterde noorderling in een warmbloedig land, is toerist noch autochtoon. De hoofdpersoon van *De verwondering* verzeilt min of meer buiten zijn wil in een gezelschap ex-ss'ers en laadt de verdenking op zich dat hij spioneert. De televisieploeg die in *Schaamte* op een niet nader genoemd eiland het lijden van Christus verfilmt, raakt verstrikt in een moordgeschiedenis en wordt na enige verwickelingen het land uitgezet.

Vooraf in het laatste voorbeeld is duidelijk dat de gespannen verhouding tussen enkeling en gemeenschap haar wortels heeft in een naar buiten geprojecteerd schuldgevoel. Is de heiden Claus dan toch behept met een laatste restant aan christelijk zondebesef? Of ziet hij het kwaad en de schuld als fenomenen die eigen zijn aan de menselijke aard? Je zou het haast gaan denken bij het lezen van een gedicht waarin het dier een gemoedsrust wordt toegeschreven die ons, bewust van ons onvermogen tot instinctmatig leven als we zijn, onthouden wordt.

Het verlangt niet meer.
's Nachts begeeft het zacht en dringt weer in het
Woud waar de koude jager roept.
Zo veilig, zo tam gaat geen mens
De wereld binnen.

Een illustratie van de twee laatste regels is te vinden in het begin van de film *Vrijdag*. De hoofdpersoon, een man die de aan zijn dochter bedreven bloedschande met celstraf heeft geboet, krijgt van een schilderende medegevangene een portret van de lijdende Christus ten geschenke. Daarmee is aangegeven dat de schulddeging niet ophoudt met de uitvoering van het gerechtelijk vonnis. Met de invrijheidstelling en de hernieuwde entree in de wereld die erop volgt, begint de straf pas. Gezien zijn reacties lijkt de man zelf dat maar al te goed te beseffen.

De vanzelfsprekendheid waarmee de hoofdpersoon in *Vrijdag* het kruis op zijn schouders neemt, doet absurd aan, maar is niet

minder absurd dan de manier waarop het leven door de meeste mensen wordt geleefd. In de boete en het lijden spitst het bestaan zich toe. Met dezelfde vanzelfsprekendheid neemt Mon uit *De Metsiers* de schuld van de door Jim Braddock veroorzaakte catastrofe op zich. Van een cynische variant op dit motief is sprake in *Omtrent Deedee*. Een voor het oog van de wereld hupse pastoor is zich in eenzame afzondering aan het kastijden, en juist op dat moment maakt een jongen, die hem wanhopig maar tevergeefs om geestelijke bijstand heeft gevraagd, een einde aan zijn leven.

In *De verzoeking* komt Claus terug op de aantrekkingskracht van het vrijwillig gekozen lijden. Het verhaal is geschreven als de monologue intérieur van een bejaarde non, die tegen wil en dank het middelpunt van een feestelijke huldiging is. De tegenstelling tussen het isolement van de kloostercel en de sociale verplichtingen is een van de vele opposities die thematiek en stijl van deze novelle bepalen. De hoofdpersoon is blind, maar geestelijk zijn haar ogen opengegaan, nu ze wordt bezocht door visioenen en verschijningen, en daarmee in een geur van heiligheid is komen te staan. Maar alvorens men haar kan fêteren moet er eerst deodorant aan te pas komen, want in haar mystieke versterving is ze zo ver gegaan dat ze zich in lange tijd niet meer heeft gewassen. Haar hemelse bruidegom ervaart ze als 'mijn lief, mijn kanker', 'honger en donker', en zijn stem is 'een dubbel zwaard dat zingt, en de ene klank is de heilige en de andere klank is die van bloed en schuldige substanties'.

Ook de oude non zelf lijkt te beseffen dat haar navolging van Christus niets anders is dan een even willekeurige als fatale aanleiding om het leed op zich te nemen. 'Ik heb hem gekozen omdat ik niet anders kon. Zoals het zwijn de heilige Antonius heeft gekozen.' Op die manier wordt het goddelijke gereduceerd tot het (al te) menselijke, dat men liever uit de weg zou willen gaan, maar dat niettemin gekend wil zijn. 'Je kunt hem niet kennen, dat zei de heilige Bernardus ook. Als ik hem kende zou ik mezelf kennen. Noverim te, noverim me. En toch is hij dichterbij dan mijn meeste dichterbij.' In deze woorden klinkt de echo van een eerdere bevinding: de figuren van Claus worden vreemden voor hun omgeving omdat ze vreemden zijn voor zichzelf.

Het oeuvre van Hugo Claus is een weefsel waarvan de draden een ingenieus gevlochten patroon vormen. Maar in het midden van dat fraaie tapijt zit een gat. Of om het te zeggen met een citaat uit *Schaamte* : ‘Je kunt ook naar iets zoeken door aan te nemen dat je alle waarheden tot dat éne iets kunt samenbrengen. Alle mogelijkheden samenbrengen en dan pas ontdekken wat er ontbreekt.’ Alleen wie dat ene gat weet te vinden zal heer en meester zijn over de vosseburcht.

Verhaal en waarheid in Hella Haasse's historische romans

Niet zo lang geleden was er een professioneel historicus die verklaarde dat de geschiedschrijving naar zijn mening een literair genre vertegenwoordigde: voor alle duidelijkheid voegde hij er nog aan toe dat hij zelf misschien wel een gemankeerd romancier was. Een à twee decennia terug zou een dergelijke uitlating uit de mond van een vakman vrijwel ondenkbaar zijn geweest. Net als de rest van de humaniora verkeerde de geschiedschrijving destijds in de greep van de neopositivistische wetenschapsideologie. Aan de historie werd meer dan ooit de eis gesteld dat ze uit feiten diende te bestaan, en als men over feiten sprak dan had men daarbij in de eerste plaats het oog op cijfers en statistieken. Gedetailleerde presentatie van het bronnenmateriaal volstond waar die presentatie voordien een opstap was naar persoonlijke interpretatie. De roep om de harde feiten ging ten koste van het verhaal, een element dat van oudsher de essentie van de geschiedschrijving was geweest, maar nu als speculatief en onwetenschappelijk terzijde werd geschoven. Het resultaat was een steeds verder toenemende specialisering, waarbij het historisch beeld vergruisde tot een groot aantal detailstudies. Jan Romein, die met Huizinga, Geyl en Presser behoorde tot de groep historici die in het Nederland van de twintigste eeuw de toon aangaf, liet in 1939 al een waarschuwing tegen deze ontwikkeling horen, zonder evenwel te kunnen verhinderen dat zaken als synthese en panoramische visie, waar hij en zijn genoemde vakgenoten naar streefden, weldra als kenmerken van dilettaantisme en onwetenschappelijkheid zouden worden beschouwd.

Intussen lijkt het tij te zijn gekeerd. Geschiedschrijvers en literatuurhistorici laten zich in een opinieweekblad interviewen

onder de kop 'Heimwee naar Huizinga'. In de wetenschapsfilosofie is het inzicht doorgebroken dat het relaas over het verleden in de eerste plaats een verhaal is, ook als het door beoefenaren van de wetenschap is samengesteld, en er zijn zelfs methodologen die menen dat deze ooit als zwakte gebrandmerkte eigenschap moet worden omgebogen tot een drijvende kracht. Het geschiedenisonderwijs in het basisonderwijs begint steeds meer gebruik te maken van historiserende fictie voor de jeugd.

In deze ontwikkelingen past de belangstelling van volwassenen voor het al dan niet geromantiseerde geschiedverhaal, een belangstelling die zich in Nederland heeft toegespitst op een tweetal titels. In 1984 verscheen de Nederlandse vertaling van het negen jaar eerder gepubliceerde *Montaillou*, Emmanuel Le Roy Ladurie's herinterpretatie van een middeleeuws inquisitiedossier, een bron waarmee een complete dorpsgemeenschap in kaart gebracht kon worden. Alleen in Nederland al werden meer dan honderdduizend exemplaren van dit boek verkocht. De schrijver is in zijn eentje representatief voor de hierboven aangeduide omslag in de geschiedwetenschap, omdat hij zelf de ontwikkeling doormaakte van de kwantitatieve, uiterst feitelijke methode naar de 'integrale' aanpak die een zware wissel trekt op interpretatief vermogen, inventiviteit en synthese. Genoemde hoedanigheden zijn volop aanwezig in het boek dat in dezelfde tijd als *Montaillou* tot de bestsellerlijsten doordrong. Umberto Eco, behalve de vader van de moderne semiotiek ook een groot kenner van de middeleeuwen, had met *De naam van de roos* een roman geschreven waarvan de feitelijke achtergronden betrouwbaar waren, maar de gebeurtenissen van begin tot einde verzonnen. Ondanks de verschillen tussen *Montaillou* en *De naam van de roos* zijn beide boeken door het grote publiek met elkaar geassocieerd, en wel op grond van genre (geschiedverhaal), tijd van handeling (de middeleeuwen) en uitgever (Bert Bakker). Het onderscheid tussen de relatieve betrouwbaarheid van de documentaire en de gefingeerde werkelijkheid van de roman is flinterdun.

Het betreft hier een stand van zaken die de discussie over de grondslagen van de geschiedwetenschap beheerst. Zoals hierboven al werd aangeduid is de geschiedenis gekenmerkt door het

verhalende element. Nu dit element weer sterk op de voorgrond dringt, kan de positie van de verteller niet onbesproken blijven. In dit verband dringen zich vragen op als: in hoeverre wordt de historie (in de dubbele betekenis van verhaal én geschiedenis) gekleurd door de afstand die de verteller van het onderwerp scheidt?; zijn keuze en behandeling van een onderwerp niet altijd onderworpen aan het mechanisme van de projectie?; leidt de puzzel van stukjes waargenomen, dan wel gereconstrueerde werkelijkheid uiteindelijk tot de waarheid, of is daar meer voor nodig?; en ten slotte: kan die meerwaarde eigenlijk wel iets anders zijn dan de subjectieve factor van de individuele verbeelding? Het zijn netelige vragen, omdat ze de historicus heel dicht in de buurt van de romancier brengen. En niet alleen de historicus; iedereen die waarnemingen doet en daar conclusies uit probeert te trekken, wordt vroeg of laat geconfronteerd met het probleem van waarheid en verbeelding. De allerneteligste vraag is dan ook of er eigenlijk wel zo iets als waarheid bestaat.

Een voorbeeld om dit wat te verduidelijken. In elke buurt of wijk voltrekken zich met de regelmaat van de klok huiselijke drama's: liefde, dood, ontrouw, echtscheiding. Die drama's worden op afstand geobserveerd door 'een collectief van waarnemers: burens, voorbijgangers, de werkster, de loodgieter, de tuinman'. Dit collectief zou als volgt tot spreken gebracht kunnen worden: 'de som van onze indrukken, van wat wij individueel gehoord en gezien en op grond daarvan vermoed of zelfs geconcludeerd hebben, levert een niet te verwaarlozen hoeveelheid informatie op. Maar wie bezit het vermogen om die verspreide gegevens, opgetast in de herinnering van zovelen, te verzamelen en te rangschikken tot een samenhangend geheel? Antwoorden op nooit gestelde vragen hangen in de lucht maar blijven immaterieel als de wintermist die nu onze tuinen versluiert, de perspectieven uitwist, en aan onze wijk een geheimzinnige beslotenheid verleent. [...] Weten wij genoeg? Is er niet iets aan onze aandacht ontsnapt? Ook al ligt ons collectieve waarnemingsvermogen als een onzichtbaar (leeftijdsloos óf alle leeftijden omvattend) wezen, een en al oog en oor, met ontelbaar vele tentakels, uitgespreid in de villawijk en in de dorpskern, overal daar waar wij elkaar ontmoeten en passeren, en zelfs in onze

eigen huizen en tuinen, toch blijven er ondoordringbare muren, eilanden van privacy waar wij geen toegang hebben, en vinden er in lanen en winkelstraten, op de wandelpaden in het bos en de banken in het park, gesprekken plaats die wij niet kunnen beluisteren. En hoe volstrekt besloten zijn andermans gevoelens en gedachten! Wat gaan ons de dingen aan die achter onze rug gebeuren? In het gewone dagelijkse bestaan dat wij hier leiden, voldoet onze methode zeer wel. Zo bouwen wij een omlijsting, een netwerk dat gebeurtenissen en ontwikkelingen overzichtelijk samenhoudt. Ook wat wij denken te weten, onze veronderstellingen, de resultaten van ons deduceren en combineren, passen daarin. Maar: waar eindigen de waarheid, de waarschijnlijkheid, waar begint de verbeelding? Alleen romanschrijvers hebben de pretentie onzichtbaar alomtegenwoordig te zijn.'

Dit voorbeeld is ontleend aan de proloog van *Berichten van het Blauwe Huis* (1986), de meest recente roman van Hella S. Haasse. Het is niet voor het eerst dat ze zich zo nadrukkelijk met de verhouding tussen werkelijkheid en verbeelding bezighoudt. Meer dan eens heeft ze zich over de kwestie uitgesproken in interviews en beschouwingen, en lang voordat het zogenaamde *Revisor*-proza in de mode kwam heeft ze die verhouding gethematiseerd in haar verhalend werk. Iets dergelijks doet ze weer in haar laatste roman. De anonieme buurtbewoners, wier functie vergelijkbaar is met het commentaar leverende koor uit de antieke tragedie, blijven gissen, raden en roddelen waar de eigenlijke verteller van het verhaal met een schijn van zekerheid en betrouwbaarheid zijn verhaal vertelt. Is de laatste alwetend en alomtegenwoordig, het naamloze collectief vangt van het gebeuren alleen maar glimpen op, en trekt daar zijn conclusies uit. Het merkwaardige is dat de positie van de alwetende en alomtegenwoordige verteller veel weg heeft van de klassieke historicus. Beiden werken de leemten en onzekerheden zoveel mogelijk uit hun relaas weg; gaten worden gedicht en naden samengetrokken, met een gestroomlijnde *narratio* als eindprodukt. De tegenstem lijkt op het kritische geluid van de geschiedkundige die zich bewust is van het willekeurige en subjectieve van zijn reconstructie.

Men kan zich nu natuurlijk afvragen met welk recht ik Haasse's

nieuwe roman op één lijn stel met het historisch-theoretisch debat. Meer dan een toevallige analogie is er toch eigenlijk niet? De tegenwerping zou op z'n plaats zijn wanneer de schrijfster zich niet zo geprononceerd met de geschiedenis had beziggehouden. Meer dan een andere auteur in de Nederlandstalige literatuur van na de oorlog blinkt ze uit in het genre van de historische roman. Ze heeft daarin een karakteristieke ontwikkeling doorgemaakt, die parallel loopt aan de evolutie van de geschiedwetenschap, dat wil zeggen van een naïef vertrouwen in de objectiviteit, zoals die zich manifesteert in de houding van 'alwetendheid', naar de sceptische overtuiging dat ieder standpunt persoonlijk is en ingewisseld kan worden voor een ander.

De spanningsboog komt ook tot uiting in het overzicht van historische romans die Haase tussen 1945 en 1981 heeft geschreven. Aan het begin staat *Het woud der verwachting* (1949), een *biographie romancée* over Charles d'Orléans (1394-1465) die niet zo ver af staat van de negentiende-eeuwse voorbeelden op dit terrein. Het (voorlopige) einde wordt gemarkeerd door de beide boeken over Willem Bentinck en Charlotte-Sophie von Aldenburg, de twee elkaar bekampende huwelijkspartners uit de tijd van de Verlichting. In *Mevrouw Bentinck* (1978) en *Bentinck tegen Bentinck of De groten der aarde* (1981) heeft de auctoriale verteller plaats gemaakt voor een tekstbezorger die de eigen inbreng beperkt tot het rangschikken en toelichten van de documenten waaruit het verhaal over huwelijk, ontrouw, echtscheiding en emancipatie zoveel mogelijk voor zichzelf moet spreken. Natuurlijk is ook de autonomie van een documentaire betrekkelijk. Het materiaal valt immers op verschillende manieren te ordenen. Haase heeft dan ook terecht opgemerkt dat het even goed mogelijk was geweest dat de levensroman van de Bentincks zich vanuit het perspectief van de echtgenoot had ontwikkeld. Maar nu meneer Bentinck binnen de gekozen thematiek zoveel minder bruikbaar bleek te zijn dan mevrouw, werd de schijnwerper op haar gericht.

In de lange periode die verstreek tussen de publikatie van *Het woud der verwachting* en de boeken over de Bentincks is Haase zich in haar romans, of die nu historisch van onderwerp zijn of niet, steeds meer gaan concentreren op kwesties die samenhangen met

het vertellersstandpunt. Die preoccupatie heeft te maken met het ter discussie stellen van de verhouding tussen waarheid en verbeelding, zoals die bij voorbeeld tot uiting komt in het citaat uit *Berichten van het Blauwe Huis*. In de historische romans spitst de kwestie zich toe op het element van de projectie. In de geschiedenis zie je, tot op zekere hoogte althans, je eigen beeld en gelijkenis.

Wat voor de geschiedenis geldt, gaat ook op voor de literatuur en alle geschreven bronnen: wat je leest ben je zelf. De aanhef van *Een gevaarlijke verhouding of Daal-en-Bergse brieven* (1976) laat zien hoe dit procédé werkt. Weliswaar gaat het hier niet om een historische roman in de strikte zin van het woord, maar om een briefwisseling tussen het alter ego van de schrijfster en markiezin de Merteuil, personage uit *Les liaisons dangereuses* (1782) van Choderlos de Laclos. De schriftelijke dialoog maakt het boek (onder meer) tot een historisch-vergelijkend essay over de positie van de vrouw in de achttiende eeuw en onze eigen tijd. Maar tevens is het een demonstratie van de werkzaamheden der verbeelding, die zich op een bepaald punt fixeert en daaromheen een verhaal spint. ‘Mevrouw, u kwam mij in gedachten op de Daal-en-Bergse Laan, in zuidelijk Den Haag, niet ver van waar ik woon’; zo zet de eerste brief in, om te vervolgen met een associatief spel rond een Daalberg geheten landhuis, een benaming die als vanzelf leidt tot de tegenspeler van de markiezin in Laclos' roman: ‘Valmont! En door dat ene woord “valmont” was u daar ineens, mevrouw, haast lijfelijk aanwezig. U zou niet in het bos wandelen, dat begreep ik wel, en u evenmin vertonen in uw tuin. Maar binnen, achter een van de ramen met uitzicht op het vroege voorjaarsgroen, kon u zich wel degelijk ophouden. Harp spelend, bordurend? Ach nee, mevrouw, ik geloof van niet. Ik zag u ook niet in ledigheid neerzitten: roerloos broeden past niet bij uw karakter. Lezend? Brieven schrijvend? Pas toen ik mij uw bezigheden trachtte voor te stellen, besefte ik hoe eenzaam u moest zijn.’

Het is duidelijk dat het hier in de eerste plaats gaat om de zich tot creativiteit ontplooiende fantasie van een *lezer*; een aardige bijkomstigheid is dat deze fantasie literair vorm gekregen heeft in een periode dat ook de literatuurwetenschap zich via het receptie-onderzoek met de lezer ging bezighouden. De verschuiving van au-

teur naar lezer zet zich in de boeken over de Bentincks nog verder door, terwijl *De wegen der verbeelding* (1983), Haasse's voorlaatste roman, zich eveneens op dit spoor bevindt.

In het oudere werk moeten de tot creatieve misverstanden aanleiding gevende projecties uitsluitend aan de kant van de schrijver worden gezocht. Een komisch voorbeeld daarvan is te vinden in het eerste hoofdstuk van *Het woud der verwachting*. We bevinden ons aan het koninklijk hof te Parijs en zijn er zo juist getuige van geweest hoe Charles d'Orléans ten doop gedragen werd. Zijn moeder blijft koortsig achter in het kraambed; in een toestand van halfslaap herinnert ze zich de feesten waarbij ze in het recente verleden tegenwoordig is geweest. 'Vaak scheen het haar wanneer zij vanaf de verhoging waarop de troon stond neerzag op de menigte in de overvolle zaal, als bevond zij zich in het vagevuur, wreder en verschrikkelijker dan dat, hetgeen de Kerk haar leerde te vrezen. De beeldhouwwerken in de portalen van de kathedraal, de water-spuwende monsters, de duivels en gargouilles, die grijnzend op Parijs neerzien van de ommegangen van Nôtre Dame, kwamen tot leven in de grotesk gemaskeerde, door fakkellicht beschenen dansers: in de vrouwen, die hoge hoofdtooisels torsten met horens en oorkussens versierd, en de mannen met hun als vleermuisvlerken wijde, gekartelde mouwen en spitsgepunte schoenen, die snavels van vreemde dieren leken.'

Hier spreekt de auteur voor het personage. Het valt immers niet aan te nemen dat een adellijke dame anno 1400 iets angstaanjagends zou zien in de eigentijdse hofkledij. Wat in deze koortsdroom overheerst is een romantisch getinte visie op de 'duistere' middeleeuwen, die pas tijdens de laatste decennia plaats heeft moeten maken voor een ander perspectief. Haasse zelf heeft er wel eens op gewezen dat met betrekking tot dezelfde roman in nog algemener zin sprake is van projectie. Ze schreef het boek tijdens de laatste oorlogswinter, gezeten bij het licht van een olielampje, en werd daarbij gegrepen door de overeenkomsten tussen heden en verleden. Zoals Frankrijk tijdens de Honderdjarige Oorlog zuchtte onder de druk van de Engelse invasielegers, zo gingen Nederland en andere Westeuropese landen gebukt onder het juk van het naziregime. Aan het lot van de krijgsgevangene Charles d'Orléans, die

tijdens zijn gedwongen afzondering tot het dichterschap kwam, spiegelde de aankomende schrijfster haar eigen wedervaren.

In het oeuvre van Hella Haasse valt één bepaalde tekst aan te wijzen waarin ze haar twijfels aan de betrouwbaarheid van het historische relaas (en dus ook aan de historische roman) voor het eerst heeft uitgesproken. Het is het verhalend essay *De tuinen van Bomarzo* (1968), een boek dat het midden houdt tussen een studie en een roman. De schrijfster vertelt hoe ze langzaam gefascineerd is geraakt door een uiterst merkwaardig complex van tuinen, dat zich even ten noorden van Rome bevindt. Door wie en wanneer het is ontworpen, is ondanks vele naspeuringen nooit duidelijk geworden, net zo min als bekend is wie de opdracht tot de aanleg heeft gegeven. Ergens in de zestiende eeuw moet het park zijn ingericht, maar als we letten op de groteske beelden van reuzen, monsters, nimfen en andere sprookjesfiguren kan het evengoed om de nabloeï van de middeleeuwen als om een vroege manifestatie van de barok gaan. Aangenomen wordt dat we te maken hebben met een reusachtig ganzebord, een parcours waarop mensen hun levensweg konden naspelen.

De schrijfster spant zich in om greep te krijgen op deze mensen, voor wie de tuinen een welomschreven, niet mis te verstane functie hebben gehad, maar ze is zich er voortdurend van bewust dat ze zich daarbij op het drijfzand van de speculaties begeeft. ‘Is de afstand in de tijd, die mijn leven scheidt van het hunne, nooit te overbruggen? Ik kan beschikken over een zee van gegevens betreffende de Orsini [het geslacht aan wie Bomarzo toebehoorde, J.G.], Rome en omgeving in de late Renaissance. Het lijkt aanvankelijk niet zo heel moeilijk de open plekken in te vullen. Bij nader inzien zijn de werkelijke omtrekken, de echte toedracht van de personen en gebeurtenissen en marge ván, of half verscholen áchter, het zogenaamd bekende, gedetailleerde en kleurrijke niet of nauwelijks aan te geven. Dit wekt dan weer twijfel aan de waarde van de informatie waar je wél over beschikt. In hoeverre berust een gevoel van zekerheid, van beheersen-van-de-stof, op het feit, dat wij de voorhanden zijnde gegevens gesubjectieerd hebben en doordrenkt met het levensbesef van onze eigen tijd? Wij zijn gewend geraakt aan bepaalde historische verschijningen en verschijnselen omdat

zij ons herhaaldelijk in een eigentijdse interpretatie zijn voorgesteld. Maar zodra er over iemand of iets niets anders te vinden is dan losse gegevens, hoe talrijk overigens ook, die nog niet in één verband ondergebracht, nog niet gezien zijn in een voor twintigste eeuw bewustzijn begrijpelijke context, valt iedere zekerheid weg en ondergaat men de grondeloze vreemdheid van het menselijk bestaan van vier, vijf eeuwen geleden, twaalf of vijftien generaties terug in de tijd, niet eens zo verschrikkelijk lang geleden, en in een gebied dat, ook toen al, niet zo heel ver weg lag van de Lage Landen.'

Haase laat zich door deze constatering evenwel niet afschrikken. Met behulp van genealogische gegevens spoort ze de bewoners van Bomarzo op, pluist hun biografie uit en probeert de beweegredenen te achterhalen voor de aanleg van de tuin. Ze constateert een netwerk van veronderstellingen, die stuk voor stuk met historische feiten gestaafd kunnen worden, maar die bij gebrek aan bewijzen van het tegendeel nooit wetenschappelijke hypothesen in de strikte zin van het woord zijn. 'Eigenlijk is het boek dus een roman,' zou de schrijfster zelf later opmerken.

Een betekenisvolle coïncidentie, door Hella Haase ten volle uitgebuit, is dat de geheimzinnige tuinen van Bomarzo als labyrint zijn gestructureerd. Binnen het bestek van haar essay worden ze daarmee tot het zinnebeeld van de geschiedenis die zich nooit ten volle wil prijsgeven. Als we hierop doordenken, kunnen we het idee dat elk historisch beeld berust op een projectie, verbinden met de opvatting dat de geschiedenis zelf een doolhof is, een kermisachtig spiegelpaleis, waar een veelvoud van ikken ons de vrije doorgang verspert. Bij de tocht naar het hart van dit labyrint hoort een opdracht. Hella Haase heeft die opdracht geformuleerd in de titel van de autobiografie die ze in 1954 publiceerde: *Zelfportret als legkaart*. Haar werk draait om de vraag hoe de verschillende ikken tot één persoonlijkheid geïntegreerd moeten worden.

Die vraag komt in de historische romans volop aan de orde. Een mooi voorbeeld, ook in stilistisch en compositorisch opzicht, biedt *De scharlaken stad* (1954). Het verhaal speelt gedurende het eerste kwart van de zestiende eeuw, het tijdvak waarop ook *De tuinen van Bomarzo* betrekking heeft. De bloei van de renaissance is over haar

hoogtepunt heen, zozeer zelfs dat je van nabloei kunt spreken. Het is een overgangperiode, die wordt afgesloten met de Sacco di Roma (1527), de plundering van de pauselijke stad door de muitende huurotroepen van keizer Karel V. In de kerkelijke geschiedenis maakt deze gebeurtenis een einde aan de seculariserende tendensen binnen het Vaticaan, waarmee de weg is vrijgemaakt voor de Contrareformatie. Op politiek gebied legt de overwinning van een wereldlijk vorst op de paus mede het fundament voor absolutisme en nationalisme. In de kunst gaan we van renaissance naar barok: onder de indruk van oorlogsgruwelen voltooit Michelangelo (een van de personages uit *De scharlaken stad*) zijn schilderijen in de Sixtijnse Kapel met *Het Laatste Oordeel*.

Hella Haasse heeft een voorkeur voor dit soort breukvlakken in de geschiedenis. Zo is *Het woud der verwachting* gesitueerd tegen de achtergrond van het 'herfsttij der Middeleeuwen' (de schrijfster heeft Huizinga's beroemde studie met zeer veel vrucht gelezen) en de Honderdjarige Oorlog, die het politiek en maatschappelijk aanzien van Frankrijk en Engeland ingrijpend zou veranderen. Het is bovendien een periode waarin men het einde der tijden nabij achtte. De vrees voor de naderende apocalyps speelt ook een rol in *Een nieuwer testament* (1966), dat handelt aan het begin van de vijfde eeuw na Christus en doortrokken is van het besef dat met de triomf van het christendom als officiële staatsgodsdienst ook het lot van het Romeinse Rijk en de traditionele Romeinse waarden is bezegeld.

Giovanni Borgia, het centrale personage van *De scharlaken stad*, is een bastaard uit het Spaanse geslacht dat enige decennia Italië heeft beheerst. Hun namen zijn synoniem geworden met ondeugd, slechtheid en zedenverval: Paus Alexander VI (1430-1503) ging de kronieken in als gifmenger en intrigant, zoon Cesare (1475-1507), kardinaal en *condottiere*, stond model voor Nietzsche's amorele *Ueberschensch*, dochter Lucrezia (1480-1519) was dé *femme fatale* van haar tijd. Giovanni gaat gebukt onder de slechte roep van zijn naam; bovendien wordt hij gekweld door de onzekerheid omtrent zijn relatie tot de door bederf aangetaste stamboom. Is Cesare zijn vader of Lucrezia zijn moeder? Werd hij verwekt door de Heilige Vader zelf? Hoeveel waarheid schuilt er in het gerucht dat hij een

kind is van de paus en zijn dochter? Hoe dan ook, Giovanni Borgia is een speelbal van de geschiedenis en blijft dat tot aan het einde van de roman. Als hij meent het kluwen van zijn afstamming te hebben ontward, wordt hij geconfronteerd met de mogelijkheid dat hij evengoed een zoon zou kunnen zijn van kardinaal Alexander Farnese, de latere paus Paulus III (1468-1549).

Giovanni's probleem is zijn identiteit. Hij weet niet wie hij is, niet alleen omdat er een sluier over zijn geboorte ligt, maar ook omdat het oordeel van de publieke opinie hem de rol van een Borgia (intrigant, gifmenger, libertijn) opdringt. Haasse legt hem in de mond dat het hem koud zou laten wat er over hem werd gezegd en gedacht, wanneer zijn persoonlijkheid een afgerond en autonoom geheel vormde. 'Dit vergiftigt mijn leven: de wetenschap dat ik *niet* mijzelf ben. Zij die mij gemaakt hebben, zijn in mij sterker dan ik. Daarom en daarom alleen wil ik hen kennen. Ik wil weten waaraan zij schuldig waren, want in mij leeft hun schuld voort.'

Kennis van het verleden leidt tot kennis van jezelf: zie hier de drijfveer van Giovanni's handelen. Het is een psychologisch motief waarmee Hella Haasse zich profileert als de auteur van historische romans. In een beschouwing over het genre heeft ze ooit opgemerkt dat 'het speuren, deduceren en combineren voldeed aan een innerlijke behoefte aan expansie, aan meer *lééf*-tijd. Niet ik annexeerde die personen uit het verleden om ze te vervormen tot romanfiguren, zij gaven mij de gelegenheid mijn eigen werkelijkheid te verruimen.'

Haasse's personages, Giovanni Borgia voorop, hebben niet alleen de last van een verleden achter zich, maar ook een toekomstige spanne tijds, waarin ze tot de afronding van hun persoonlijkheid moeten zien te komen. Giovanni's pleegmoeder houdt hem al vroeg voor dat je eerst moet weten wie je bent, alvorens je kunt weten wat je wilt. De consequentie is, dat hij zijn lot dient te aanvaarden en moet leven in overeenstemming met het signalement dat de geschiedenis hem heeft opgedrongen. 'De mens is, door een geloof, een overtuiging, de concentratie van heel zijn wezen op een bewust gekozen doel. Alles waarvoor het waard is te leven en te sterven, bestaat bij de gratie van onze menselijke wil. [...] De beheersing, de vorm willen, juist wanneer alles ons dreigt te ontzinken,

dat is bewust handelen. Wie handelt, wordt nooit een speelbal, een slachtoffer.'

Giovanni zal zichzelf pas kunnen accepteren als hij is bevrijd uit het familieverband van de Borgia's en nog niet weet dat hij wellicht is geparenteerd aan het concurrerende geslacht van de Farneses. Dat is, nadat iemand hem heeft verteld dat hij de zoon is van een knecht, met andere woorden: een naamloze, een onbeschreven blad.

De moeizame zoektocht naar een identiteit die het bestaan tot een labyrint maakt, is ook Charles d'Orléans, hoofdpersoon uit *Het woud der verwachting*, beschoren. Door zijn geboorte naar krijgsdienst en politiek gedreven is hij al jaren van zijn leven kwijt als hij in het isolement van de krijgsgevangenschap zijn eigenlijke bestemming vindt in het dichterschap.

Claudius Claudianus, hoofdpersoon uit *Een nieuwer testament*, maakt een omgekeerde ontwikkeling door. Zijn literaire carrière, die hem later de reputatie van 'de laatste klassieke dichter van het keizerrijk' zal bezorgen, verloopt buitengewoon soepel. Hoewel zijn afkomst even officieus is als die van Giovanni Borgia, krijgt hij de beste scholing die denkbaar is en plaveit daarmee de weg naar een plaats als hofpoëet. Maar wanneer hij bij keizer Honorius, zijn broodheer, in ongenade is gevallen en als anonymus in de grote massa van de Romeinse stadsbevolking terecht komt, leert hij bij het te boek stellen van een autobiografie wie hij eigenlijk is. 'Ik geef me er rekenschap van, dat ik tien jaar lang mijzelf van nul en gener waarde heb geacht - als "mijzelf" betekent: die reeks van gedaantewisselingen van de ene persoon in de andere, die ik sinds mijn jeugd heb ondergaan, van de Egyptische boerenjongen op blote voeten naar de gevierde mooischrijver, wiens verzen even stijf stonden van flonkerende beeldspraak als zijn tuniek van borduursel, en van hem naar de onderwijzer in lezen en schrijven uit de volkswijk, met zijn vele bijnamen. Alleen voor die laatste persoon heb ik een bescheiden mate van respect kunnen opbrengen.' Het leven is een netwerk van wegen, een labyrint van mogelijkheden en varianten, dat niet per se een doolhof hoeft te blijven.

Qua karakter en levenslot zijn Giovanni Borgia, Charles d'Orléans en Claudianus typische randfiguren. Soms worden ze tegen

wil en dank naar het centrum van maatschappelijke verwickelingen gezogen, al zal hun persoonlijkheid van hen eisen dat ze zoveel mogelijk afstand bewaren. Bij hun positie hoort de neiging tot het schrijverschap. Charlotte-Sophie von Aldenburg, ‘mevrouw Bentinck’, die als *femme savante* en vrije geest de achttiende eeuw doorfladdert, is net als Belle van Zuylen een geboren stiliste. Markiezin de Merteuil en de naamloze verteller wisselen in *Een gevaarlijke verhouding of Daal-en-Bergse brieven* net zo lang stuivertje tot niemand nog weet wie echt is en wie verzonnen.

Van al de protagonisten uit Haasse's historische romans is Giovanni Borgia nog wel het minst een schrijver. Hij is slechts klerk op de kanselarij van het Vaticaan, waar hij zich ambtshalve bezighoudt met het vervaardigen van brieven en redevoeeringen. Overigens is de figuur van de schrijver wel degelijk vertegenwoordigd in *De scharlaken stad* en wel in de persoon van Vittoria Colonna. Als we even afzien van een korte slotclaus van Giovanni, spreekt zij in deze polyperspectivische roman het definitieve woord en aangezien dat ondubbelzinnig betrekking heeft op literatuur en geschiedenis is het van belang het hier te citeren.

Vittoria heeft in een reeks gedichten haar overleden echtgenoot, veldheer Ferrante Francesco d'Avalos, het zenit van de eeuwige roem ingeschreven. Ze beseft echter dat ze het nageslacht daarmee een geïdealiseerd, en dus vals beeld heeft opgedrongen. ‘Op grond van mijn verzinsels heet nu Ferrante de volmaakte ridder. [...] Hij is onsterfelijk geworden in een gedaante die hem volslagen vreemd was. Van de man die hij in werkelijkheid was - die ik niet kende, die misschien niemand kende, behalve zij bij wie hij heeft willen sterven, Delia Equicola - is geen spoor meer. Het is alsof hij nooit bestaan heeft. Ik gun hem zijn roem, maar de valsheid van dit alles, de schrille onechte kleuren van dat historische portret, dat ik in het leven heb geroepen, doen mij huiveren van de macht van het woord dat zijn weg gaat en zelfstandig wordt en zich als een besmetting voortplant onder de mensen.’

Het lijkt me dat in deze woorden Hella Haasse's scepsis met betrekking tot de geschiedenis-als-verhaal wordt geformuleerd, een scepsis die er uiteindelijk toe heeft geleid dat ze de historische roman van een verbeelding op grond van de feiten heeft ingeruild

voor de documentaire aanpak die in de twee boeken over de Bentincks in praktijk werd gebracht. In de twee eigentijdse romans die ze sindsdien heeft gepubliceerd, zijn haar reserves jegens het verhaal eerder toegenomen dan afgezwakt.

De vormgeving van haar romans laat zien dat die houding zich manifesteert bij wijze van problematisering: het verhaal wordt niet langer gepresenteerd als afgerond geheel, maar als een collage van verschillende tekstsoorten: beschrijvingen, monologen, gesprekken, brieven, documenten en commentaar. In dat opzicht vertegenwoordigt *De scharlaken stad*, met zijn veelvoud van vertellers en vertelwijzen, een schakelmoment dat zijn tijd twintig jaar vooruit was en pas het laatste decennium aansluiting gevonden blijkt te hebben bij proza dat de verhouding tussen feit en fictie over een breed front aan de orde heeft gesteld.

Een gebeurtenis, een stemming, een standpunt

Over tijd en herinnering in het proza van Cees Nooteboom

In verschillende interviews die hem in de loop der jaren zijn afgenomen, heeft Cees Nooteboom benadrukt dat hij van alle door hem beoefende genres de poëzie het hoogste stelt. Voor alles wil hij als dichter gelden, en daarom heeft hij de onevenredig grote aandacht voor zijn proza altijd ervaren als een overaccentuering van wat slechts één facet van zijn schrijverschap uitmaakt.

Toch kan niet ontkend worden dat Nooteboom als romancier het meest succesvol is geweest. Zijn doorbraak naar een lezersgroep die de kleine kring van kenners te buiten ging, vond plaats met *Rituelen*, een boek dat tot de bekendste hoort die er na 1945 in het Nederlands taalgebied zijn verschenen, en dat bovendien internationale erkenning kreeg toen het in 1982 werd bekroond met de Pegasus Mobil Prijs voor de beste niet-Amerikaanse roman.

Rituelen staat in het teken van de herinnering en de beleving van de tijd. Hoewel deze thematiek niet van meet af aan het middelpunt van Nootebooms oeuvre heeft gevormd (men zou kunnen zeggen dat ze geleidelijk aan vanuit de periferie is opgeschoven, om de terminologie aan te houden), is ze in al zijn werk onmiskenbaar aanwezig.

In 1955 debuteerde Nooteboom met *Philip en de anderen*, een lyrische roman in de lijn van klassieke zwerversverhalen als Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*, Van Schendels Tamalone-romans en Alain Fourniers *Le grand Meaulnes*. In vraaggesprekken van latere datum heeft hij nog al wat afstand genomen van deze lyriek, door hem zelf niet ten onrechte vergeleken met het werk van Hans Lodeizen. Dat neemt echter niet weg dat zijn debuutroman het

thema van de herinnering op ondubbelzinnige wijze aankondigt. Oom Alexander, die de rij van meesters en vrienden in Philips als reis beschreven 'Bildung' opent, merkt ergens op dat hij met zichzelf getrouwd is. 'Niet met mezelf, zoals ik eerst was, maar met een herinnering, die mij geworden is.' Zijn neef begrijpt het op dat moment nog niet, maar zal later tot het inzicht komen dat reizen synoniem is met afscheid nemen. 'Ik heb mijn tijd doorgebracht met afscheid nemen en herinneren, en het verzamelen van adressen in mijn agenda's als kleine grafstenen.' Aan het verwerven van deze zelfkennis is bijgedragen door de voorspelling waarmee het eerste meisje dat Philip op zijn zwerftocht ontmoet, uit zijn leven verdwijnt: 'Je bent geboren als een oud kind, [...] je zult niets meemaken, alleen maar herinneren, je zult niemand ontmoeten, tenzij om afscheid te nemen, en je zult geen dag leven, zonder op de avond te rekenen, of op de nacht.'

Een dergelijke beladenheid met herinneringen, die iemand het gevoel geven dat hij al jaren, en soms zelfs al eeuwen geleefd heeft, is het lot van Inni Wintrop, hoofdpersoon van *Rituelen* (1980). Het is een idee dat ook in Nootbooms poëzie bij herhaling opduikt, getuige bij voorbeeld de nu volgende versregels uit het gedicht 'Tijdgenoten':

Zelfs jong zijn ze al oud
 van herinnerde tijden.
 Hun lente is een winter
 vol herhaalde verhalen,
 hun ochtend een avond.
 Wat ze zeggen een spreekwoord,
 wat ze denken geschiedenis
 bij gebrek aan iets anders.

Herinnering is niet alleen een belangrijk motief in Nootbooms eerste roman, het is het structurerend principe van een genre dat hij op ongeëvenaarde wijze beoefent: het reisverhaal. Journalistieke verslaggeving en creatieve verbeelding zijn hier op een heel eigen wijze tot synthese gebracht. Het is interessant om te zien hoe Nootboom zijn eerste bundeling van dergelijke reisverhalen, *Een*

middag in Bruay, gepubliceerd in 1963, bij de lezer introduceert.

‘Middagen in Bruay, in Edinburg, in Berlijn, losgepeuterde stukjes tijd, zonder chronologie bij elkaar gezet, voorwerpen aangespoeld op het papieren strand van een ochtendblad, en daar verouderd zoals de mode op oude portretten en onbegrijpelijke woorden in een geërfd woordenboek. Maar niet meer ongedaan te maken, en nog wel te veranderen. Ik neem de foto's in mijn hand en kijk hoe eigenaardig ze eruit zien, de papoea's, de OASers, de allang niet meer stakende stakers, het confererende staatshoofd, en vraag me af wat voor kleur en betekenis die foto's nog zullen krijgen, en wanneer. Nu, op dit ogenblik, kan ik niet meer doen dan ze inplakken, -belangrijk en onbelangrijk, verzameld met sentiment en opinie, in de jaren 1961, 1962, 1963 en gemaakt door dezelfde camera.’

Net als later in *Rituelen* laat Nootboom in deze passage doorschemeren dat wij de amorfe massa van het verleden structuur en betekenis geven op onze hoogst individuele en willekeurige manier: we peuteren stukjes uit de voorbije tijd en zetten die in een bepaalde orde apart. Bovendien worden de scherven en splinters van de werkelijkheid, die we indertijd al met ‘sentiment en opinie’ dan wel met wrok en naijver hebben verzameld, nog eens extra door onze gevoelens van achteraf ingekleurd. Of om het te formuleren in Nootbooms eigen woorden: ‘Wat herinner je je? Vandaag de dag herinner je je weer andere dingen dan twee jaar geleden. In iedere levensfase beoordeel je het verleden anders. Er treedt een zekere vervalsing op. En in die vervalsing moet je verder leven.’

De vergelijking van de reiziger met een wandelend fototoestel komt meer dan eens bij Nootboom voor, met name in de reisverhalen. De novelle *Mokusei!* (1982), waarin de thematiek van tijd en herinnering al weer een belangrijke rol speelt, wordt inhoudelijk sterk door de symboliek van het fotograferen bepaald, mede doordat een fotograaf er de hoofdpersoon van is. Deze Arnold Pessers, naar Japan gestuurd met de opdracht er een mooie plaat te schieten van een geisha-achtige dame tegen de achtergrond van de heilige berg Fuji, wordt verliefd op zijn model. Omwille van deze geliefde zal Pessers bij herhaling naar Japan terugreizen. Al tijdens

hun eerste samenzijn geeft hij haar de naam Mokusei, naar de zoetgeurende oktoberplant die zij hem leert kennen. Bij diezelfde gelegenheid draagt ze een kimono van ‘een roestige, branderige kleur, een vlek van levend bederf’.

Deze achteraf voor de hoofdpersoon veelbetekenende aanwijzingen doen de lezer van meet af aan beseffen dat het hier gaat om een verhaal over een liefde in haar nadagen. Het einde voltrekt zich echter op zo'n manier dat de suggestie wordt gewekt als zou er wel een liefde hebben bestaan (getuige de herinnering die er het teken van is), maar nauwelijks een geschiedenis, dat wil zeggen een geheel dat zich chronologisch in de tijd heeft ontwikkeld. De twee gelieven verbreken hun band namelijk op precies dezelfde plek waar ze hem vijf jaar eerder aanknoopten, zodat met het voltooiën van de kringloop het begin, en wat daarop volgde, zijn opgeheven. ‘De tijd tussen die twee dagen, al die verlangens, brieven, verklaringen, liefdesnachten, al die pathetische telefoongesprekken over de grauwe steppen van Siberië vervluchtigden en werden vernietigd in het ene moment dat hij, met de eeuwige berg nog steeds drijvend in de verte, de foto's maakte die hij vijf jaar geleden al had gemaakt.’

In *Mokusei!* is de betrekkelijkheid van tijd, duur en chronologie nog op een simpele en eenduidige manier gesteld. De problematiek is aanzienlijk complexer in de novelle *Een lied van schijn en wezen*. Nooteboom zelf heeft erop gewezen dat dit verhaal, apart uitgegeven in maart 1981, oorspronkelijk deel uitmaakte van het manuscript waaruit ook de roman *Rituelen* is voortgekomen, maar dat het een te grote mate van zelfstandigheid had gekregen om een definitief samengaan mogelijk te maken. Aan een aantal feitelijke overeenkomsten is nog te zien dat novelle en roman aanvankelijk bij elkaar hoorden. Zo is er in *Rituelen* viermaal sprake van Inni Wintrops vriend *de schrijver*, en het is wel duidelijk dat hier de man bedoeld wordt die in *Een lied van schijn en wezen* de hoofdrol vervult. Op zijn beurt is Inni Wintrop in de novelle een figurant van wie we eenmaal een vluchtige glimp mogen opvangen.

Van meer belang is het thematisch raakvlak, dat niet aan de inhoudelijke oppervlakte van beide boeken te vinden is, maar zich eerder op het niveau van de ideeën bevindt. Om duidelijk te ma-

ken waar deze naar mijn mening wezenlijker parallel loopt, citeer ik een cruciaal fragment uit *Rituelen*. Het betreft een reflexieve passage waarin de amorfiteit van Wintrops tijdsbegrip aan de orde is. ‘Niet alleen het verleden bleef op die manier aan Inni's lepel hangen, ook de toekomst was onwillig. Daar wachtte een al even amorfe ruimte op hem om doorkruist te worden, zonder dat er duidelijk was aangegeven welke weg hij zou moeten nemen om er uit te komen. Eén ding was zeker, de tijd die hij geleefd had was op, maar nu hij vijfenveertig geworden was en naar eigen zeggen “de grens naar het vreselijke overschreden had zonder dat iemand hem ooit om een paspoort gevraagd had” vergezelde dat vormeloze ding dat zowel zijn herinnering als zijn gebrek aan herinnering bevatte hem nog steeds, even geheimzinnig en ook in achterwaartse richting even onmeetbaar als het heelal waar je de laatste tijd zoveel over hoorde.’

De laatste woorden van dit citaat brengen ons op de kwestie van de relativiteit van het begrip tijd, een kwestie die door Einstein in verband is gebracht met onze perceptie van de ruimte. Het is juist de naam van deze baanbreker van de wetenschap die valt in het slotgedeelte van *Een lied van schijn en wezen*. De schrijver denkt daar na over de zwarte gaten, punten in het heelal waar de materie zo'n hoge graad van dichtheid heeft bereikt dat de zwaartekracht er veel groter is dan op aarde. Volgens Einsteins theorie impliceert een afwijkende gravitatie een tijds categorie die verschilt van de op aarde geldende. Een ruimteschip dat door een zwart gat zou vliegen zonder verpletterd te worden, zou terechtkomen in een vroeger of toekomstig heelal.

De schrijver-hoofdpersoon van *Een lied van schijn en wezen* weet dat ‘er zoiets met hem gebeurd was. Maar aan wie had hij dat uit moeten leggen als hij het zelf niet begreep.’ In een dergelijke verwarring eindigt het verhaal, echter pas nadat voldoende duidelijk gemaakt is dat het probleem van de betrekkelijkheid aller dingen het gepieker van de protagonist beheerst. Dat betreft dan vooral de personages die vanuit zijn verbeelding zijn opgedoken, en die op een gegeven moment zo reëel voor hem worden dat hij aan zijn eigen bestaan begint te twijfelen.

‘Als jij iemand kunt verzinnen, kan iemand jou ook verzinnen

hebben'; in deze simpele bewoordingen stelt een collega-auteur de kwestie. Realiteit en fictie zijn onderling afhankelijke begrippen, een inzicht dat op het vlak van het verhaal reliëf krijgt doordat de schrijver zijn verzonnen personages in Rome ontmoet, en doordat de verhaalfiguren een 'geheimzinnige brandende pijn' voelen 'die hen één vreselijk ogenblik verscheurt en zonder adem laat', op het moment dat de schrijver, aan wie ze verbonden zijn via de navelstreng van diens verbeelding, in een bui van creatieve onmacht het manuscript waarin zij voorkomen verscheurt.

De relativiteit speelt echter ook op het niveau van de tijd: dankzij de werking van de verbeelding wordt de afstand van honderd jaar die tussen schrijver en personages bestaat opgeheven. Iets dergelijks, althans waar het de opheffing van de chronologie als scheidslijn met het verleden betreft, doet zich voor in *Rituelen* wanneer Inni Wintrop een hier-en-nu-ervaring heeft met kunstvoorwerpen die lang voor zijn geboorte zijn ontstaan. Het gaat daarbij om 'dingen die op een geheimzinnige wijze een verbintenis tot stand brachten tussen hem en lang verdwenen mensen en tijden'.

Nootboom accentueert de betrekkelijkheid van de chronologie ook in zijn reisverhalen. In dat verband is het interessant de aanhef van het stuk 'Zonnig Madeira' (uit *Een avond in Isfahan*) te citeren. 'Sommige mensen hebben een buitengewoon concreet verleden. In hun hersens bevinden zich genummerde archiefmappen, de foto's liggen op volgorde, als ze rechtsomkeert maken vinden ze moeiteloos de weg terug naar de moederschoot. Ik niet. Ik weet nooit iets. Het is er wel, zeggen ze, maar als het zo is, dan is de kast op slot en de sleutel weg. Af en toe vind ik een bij iemand horend gezicht, een vergeelde foto zonder bijschrift, van oude brieven kan ik me nooit voorstellen dat ik ze zelf geschreven heb, kortom, als ik me omdraai naar het punt waar ergens mijn geboortedag moet liggen - als ik tenminste geboren ben - dan zie ik een regenachtig, nevelig landschap met veel bordjes verboden toegang, opgebroken weg of tijdelijk gesloten. Na mijn twintigste wordt het iets beter, maar een schrijver zonder jeugdherinneringen is een reiziger zonder kaartje, hij moet maar zien dat hij er komt. Dit betekent allemaal niet dat ik helemaal zonder bagage ben. Ik heb iets waar

zover ik weet weinig andere mensen last van hebben: ik heb toekomstherinneringen. Iets, een beeld, een naam, een lied dringt zich bij mij naar binnen. Ik vergeet het ogenblikkelijk als verleden en merk pas jaren later dat ik op mijn veertigste naar Isfahan moest, en op mijn veertiende dat ik vier jaar later schrijver geworden was, terwijl het me ook al op zeer jeugdige leeftijd te binnen schoot dat ik diende te sterven, al wist ik niet precies wanneer.'

In *Een lied van schijn en wezen* is deze hele relativiteitsproblematiek toegespitst op de moeilijkheden die een schrijver ondervindt bij het concipiëren van een verhaal, een onderwerp dat hij regelmatig met een bevriend auteur bespreekt. Daarbij gaat het niet om iets individueels, maar om een kwestie die raakt aan wezen en functie van alle kunst. Op een bepaald ogenblik bedenkt de hoofdpersoon: 'Wat ik wil [...] is dat wat ik schrijf een omgekeerde metafoor van de werkelijkheid is. Hoe was dat citaat van Goethe ook weer? Alles Bestehende ist ein Gleichnis. Maar waarom dan een *omgekeerde* metafoor? Nee, dat had hij toch niet zelf bedacht. Het geschrevene als metafoor van het bestaande, en het bestaande als metafoor van zichzelf, dat was hem genoeg.'

De gedachtengang die uit deze passage spreekt, kan bogen op een lange en eerbiedwaardige traditie. De eenheid tussen beeld, casu quo afbeelding, en Idee, die de kunstenaar in de metafoor tot stand probeert te brengen, is naar romantische en andere op het (neo)platonisme geïnspireerde opvattingen het vermogen van de scheppende verbeelding, en de kwaliteit bij uitstek waarmee schrijvers en beeldende kunstenaars begiftigd zijn. Het overwinnen van een eeuw tijdsverschil tussen de schrijver en de door hem gecreëerde figuren kan geduid worden als een manier om de eenheid van het bestaande te herstellen.

Hoeveel Nooteboom ook van zichzelf in de schrijvende piekeraar uit *Een lied van schijn en wezen* gestoken mag hebben, wat diens verleden betreft gaat de gelijkenis niet op. Al in een vroeg stadium heeft hij het schrijverschap eerder als problematisch dan als vanzelfsprekend opgevat. Weliswaar is de grondslagediscussie, sinds het werk van Kooiman en Matsier bon ton in de Nederlandse literatuur, in *Philip en de anderen* en in de half gefingeerde, half autobiografische reisverhalen uit *De verliefde gevangene* (1958)

nog niet actueel. Maar met de roman *De ridder is gestorven* (1963) bleek Nootboom zijn tijd tien jaar vooruit, ook al dankzij de ontdekking van de later bij *Soma-* en *Revisor*-auteurs zo populaire mentor Gombrowicz, aan wie het motto van deze roman ontleend is.

In een periode dat de slogan ‘de roman is dood’ doordrong in het literair-kritisch spraakgebruik, schreef Nootboom een boek dat de onmogelijkheid van het genre leek te bevestigen, maar dat achteraf gezien zijn mogelijkheden als romancier juist heeft verruimd. Dat hij daarna voorlopig geen verhalend proza meer schreef maar vrijwel al zijn aandacht richtte op het gestileerde reisverslag, doet niets af aan het feit dat *De ridder is gestorven* over een bijna achttienjarige kloof heen vooruitwijst naar *Een lied van schijn en wezen* en *Rituelen*. Het boek waarmee Nootboom zijn carrière als romancier tijdelijk onderbrak is heel duidelijk een roman over de roman, en stelt daarmee de spanning tussen realiteit en verbeelding, chaos en ordening, centraal.

Ook in dit geval is de hoofdpersoon een schrijver. Hij heeft zich tot taak gesteld de roman van een gestorven collega, handelend over een schrijver die de roman van een gestorven collega afmaakt, te voltooien op basis van nagelaten aantekeningen. ‘Een eenvoudig principe, zoals de verpleegster op de Droste-cacaobusjes’, heet het ironisch in de aanhef van *De ridder is gestorven*. Zoals de auteur in *Een lied van schijn en wezen* zich afvraagt of zijn personages werkelijk zijn en hij zelf verzonnen, zo ziet André Steenkamp zich gesteld voor het probleem ‘of mijn leven is echt, of wat ik schrijf is echt’, zonder op dat moment al te kunnen beseffen dat hij na zijn dood een verhaalfiguur zal worden onder de pen van zijn executeur-testamentair, op zijn beurt weer een personage van Cees Nootboom.

De anonieme ik-verteller benadert André Steenkamp als was hij samengesteld uit een groot aantal foto's (een inmiddels vertrouwd beeld!) waarin hij zelf verloren is geraakt, de som van opgetelde gebeurtenissen, waarvan de onderlinge verhouding nooit meer terug te vinden is. Herinneringen maken iemand tot wie hij is, maar bedreigen hem ook, zeker als die iemand schrijver is: ‘zijn mond wordt gesnoerd en als hij hem later open wil doen als schrijver praat hij door een laag suiker heen, onverstaanbaar, zelfs voor

zichzelf.' De herinnering, motor van de scheppende verbeelding, loopt hier vast in creatieve onmacht, zoals dat later ook in *Een lied van schijn en wezen* zal gebeuren. In de novelle loopt het falen van de personages parallel met het echec van de schrijver-hoofdpersoon, in de roman spiegelt de mislukking zich tot in het oneindige, net als op de befaamde cacaotrommel.

In *Rituelen* is het aandeel van de herinnering in iemands persoonlijkheid van neventhema tot het voornaamste gegeven geworden. De nadruk ligt daarbij op de willekeur van het geheugen, en de derde zin van de roman formuleert dit idee op de concieze wijze van het aforisme 'herinnering is als een hond die gaat liggen waar hij wil'. In een roman die lijkt te beginnen als een speurtocht naar de verloren tijd is dit een onthullende mededeling. Er gaat de onmiskenbare suggestie van uit als zou het verleden niet in zijn geheel te reconstrueren zijn. Eventuele vondsten berusten op het toeval dat zijn wortels heeft in het herinnerde ogenblik zelf.

Inni Wintrop ervaart het verleden als 'een ondeelbaar massief voorwerp, een gerecht met maar één smaak, een amorfe massa', die hij achter zich aan sleept en die niet te schatten of in te delen is. In een dergelijke beleving van de tijd kan de chronologie haar rechten niet doen gelden, omdat heden, verleden en toekomst tot één geheel behoren.

Ik denk dat daarom bij de driedelige bouw van *Rituelen* gekozen is voor een opzet waarin met het normale lineaire verloop van de tijd is gebroken. Eerst krijgen we Wintrop als dertigjarige te zien. In dit voorop geplaatste 'Intermezzo' zijn de summiere verwijzingen naar de voorafgaande jaren te gering om zijn karakter, zoals dat in het eerste deel wordt belicht, volledig te kunnen begrijpen. Bovendien is in dit 'Intermezzo' nadrukkelijker dan in de twee andere delen een alwetende verteller aan het woord, die Inni's besef van 'de eeuwige wederkeer van hetzelfde' accentueert door gebeurtenissen te onthullen die moeten plaatsvinden in een toekomst die slechts voor een deel in het slotgedeelte beschreven zal worden. Het tweede deel, dat volgens de lijn van het hier gevolgde leven aan het begin van de roman geplaatst zou moeten worden, bevat belangrijke informatie voor een juist begrip van het eerste en derde.

De drie delen zijn telkens tien jaar in de tijd van elkaar gescheiden, en spelen zich af in 1963, 1953 en 1973. De eerste twee beslaan slechts enkele dagen vertelde tijd, het laatste loopt door tot het moment dat Inni Wintrop vijfenveertig jaar is. Die leeftijd wordt overigens in deel een en twee regelmatig als referentiepunt buiten het eigenlijke verhaal aangegeven. 1978 is dan ook te beschouwen als het geïmpliceerde heden van waaruit verteller en hoofdpersoon terugblikken.

Ondanks het gevoel dat het verleden vormeloos is, wordt in Inni's geheugen toch, haast bij wijze van peillood, een lijn uitgezet, waarvan de richting is bepaald door zijn gevoel voor rituelen, ceremonieel of vaste gebruiken. Zo'n ritueel is bij voorbeeld het drinken van zijn eerste glas whisky, plaatsvindend wanneer hij zich voor de eerste maal door een volwassene serieus genomen weet. Dat haast sacrale moment, herinnerend aan een initiatierite (waarbij door de schenker op examentoon wordt gevraagd hoe de drank smaakt) is mede dankzij de bijzondere ambiance voorgoed in de herinnering gefixeerd, en stempelt de whisky tot Inni's madeleine, 'het handvat aan het luik dat opgetild moest worden voor de grote afdaling in de schimmenwereld'.

Voor zover Nootboom met de nadruk op de noties tijd en herinnering zijn inspirator al niet verraden had, zijn we met de hier gereleveerde passage uitgekomen bij een openlijk huldebetoon aan Marcel Proust, auteur van *À la recherche du temps perdu*, die de schrijver van *Rituelen* is voorgegaan in het benutten van de herinnering ten gunste van de verbeelding. De smaak van de whisky is echter niet alleen een op het geheugen passende sleutel, of een wichelroede die de weg wijst door het labyrint van het verleden, hij herbergt tevens een primaire ervaring die fungeert als ijkmaat voor andere, onschendbaar voor de corrumperende werking van de tijd. Het zijn momenten van intens ervaren die bakens in de tijd zetten: besnijdenis, erotische inwijding door een dienstmeisje (met een niet mis te verstane verwijzing naar de heilige communie), het ontmaagden van de vrouw die de grote liefde in Wintrops leven is, en als dramatisch hoogtepunt een beklemmende theeceremonie.

Op deze plekken in het geheugen verwijlt de herinnering,

schijnbaar met de willekeur van een hond, maar in werkelijkheid met een voorkeur voor het geritualiseerde ogenblik, dat Inni het gevoel geeft ‘diep in de tijd terug te zakken, een gevoel van eenheid en verbondenheid’. Het is een idee dat op pregnante manier tot uitdrukking komt wanneer beschreven wordt hoe Wintrop als zestienjarige koorknaap het misoffer ervaart. ‘Niet langer gevangen te zijn in deze miserabele, neogotische achterbuurt maar aangeland in de landschappen van het oude Griekenland, de wereld van Homerus waarvan ze elke dag tijdens de lessen de geheimen ontrafelden, of bij de offers van de levende dieren die de joden gebracht hadden aan de God met de vreselijke stem die boven de brandende woestijnen zetelde, de God der Wrake, van het brandende braambos en de vrouw van Lot, een God die dacht Inni, een kosmos van leegte en angst en straf om zich heen had voor degenen die in Hem geloofden. Wat zij daar aan het doen waren, Pater Romualdus en hij, dat had te maken met de Minotaurus, met godenoffers en raadsels, met de Sibyllen, met lot en noodlot, het was een heel klein stieregevecht voor twee heren waarbij de stier afwezig was maar toch bloedde uit een wond die werd leeggedronken, een geheim dat begeleid werd door laag en Latijns gefluister.’

Blijkens de gekozen bewoordingen gaat het Inni om het idee van verbondenheid met de westerse cultuur, zoals die is ontstaan als amalgaam van joodse, antieke en christelijke elementen. Een dergelijke eenheid ervaart Wintrop ook bij het beschouwen van kunstvoorwerpen, ‘dingen die op een geheimzinnige wijze een verbintenis tot stand brachten tussen hem en lang verdwenen mensen en tijden’.

Is de hoofdpersoon van *Rituelen* nu een gelukkig mens die leeft in een harmonieuze relatie tot het Een en Al? Verre van dat. Hij verschuilt zich in de positie van de belangeloze buitenstaander, de dilettant, de kameleon die door de perfectie van zijn mimicry buiten schot weet te blijven. Hij heeft ‘een peilloze angst om iets, wat dan ook, al was het maar door een teken of ceremonie, aan zijn leven te veranderen’. Zijn achterwaarts gerichte blik en het daarmee samenhangende complex van (vaak symbolische) herinneringen, die hem steunen in zijn statische levenshouding, moeten in dat licht worden geïnterpreteerd. Daarmee zijn de twee complementaire

functies van het geheugen aangeduid: structurerend en ordenend, maar ook conserverend en defensief.

Wintrops Pyrrhusoverwinning op het leven krijgt reliëf doordat hij als protagonist tegenwicht krijgt van twee figuren die een absolutisme najagen waarvan de consequenties hen onontkoombaar naar de dood voeren. Arnold Taads, de man die Inni zijn eerste whisky aanbiedt, is in veel opzichten zijn antagonist. Voor hem is de tijd niet amorf, maar met pijnlijke precisie ingedeeld in te benutten uren. Hij is een koude intellectualist, die zich uit misantropie van de wereld afkeert, Sartre's existentiële filosofie bewondert om het besef van de absurditeit van het leven dat eruit spreekt, maar het ermee samenhangende engagement verwerpt. Een hem passend, en min of meer zelf gezocht einde vindt hij wanneer hij bevriest in een verlaten Alpendal, waar hij zijn zielslandschap gevonden heeft.

Twintig jaar na de ontmoeting met Arnold Taads, in 1973, vindt de ontmoeting plaats met Philip Taads, die in wereldontkenning en versterving nog verder gaat dan zijn vader. Voor hem, die het levensbeschouwelijke heil heeft gevonden in oosterse stelsels, bestaan het leven en derhalve ook de tijd niet meer. Vader en zoon hebben hun bestaan geritualiseerd, de een als rigide intellectueel, de ander als Zen-boeddhist, en daarin komen ze met Inni Wintrop overeen. Maar anders dan hij verschansen ze zich in een dogmatische levensafwijzing, waarin hij het eng-christelijke rudiment herkent. Aanvankelijk, dat wil zeggen in het eerste deel van de roman, lijkt hij door middel van een zelfmoordpoging dezelfde negatie uit te spreken als waarmee de Taadsen hun leven besluiten, maar halfslachtigheid en komediantendom (facetten van zijn relativistische dilettantenhouding) doen de suïcide mislukken. Het boek eindigt zelfs met een ondubbelzinnige aanvaarding van het bestaan. 'Er bestonden dus kennelijk twee werelden, één waarin de Taadsen wel, en één waarin ze niet vertoefden, en gelukkig bevond hij zich nog in de laatste.'

Inni's levensaanvaarding betekent ook dat hij haast blijmoedig berust in het verval van de westerse samenleving waarmee hij zich naar zijn wezen verbonden voelt. De wereld zoals hij is mag dan misschien niet aanvaardbaar zijn, het is een wereld die hem dier-

baar is. ‘Hij bestond pas een paar duizend jaar, iets was er onherroepelijk fout gegaan, en nu moest het opnieuw. De trouw aan voorwerpen, mensen of aan zichzelf die hij in het dagelijks leven had, veranderde niets aan dat inzicht. Het heelal kon het best zonder de wereld, en de wereld kon voorlopig best een tijd zonder mensen, dingen en Inni Wintrop. Maar in tegenstelling tot Arnold en Philip Taads kon hij de gebeurtenissen best afwachten. Het kon tenslotte ook nog wel duizend jaar duren. Hij had een uitstekende plaats in de zaal, en het stuk was beurtelings horror, lyrisch, een spel der vergissingen, vertederend, wreed en obsceen.’

In wezen verschilt het hierboven verwoorde niet van wat het Chinese meisje de zwerver uit *Philip en de anderen* voorhoudt. ‘[Ik] weet [...] nauwelijks wie ik ben, en zeker niet waarom ik hier ben. Misschien alleen om me te verwonderen en naar mensen te kijken, en te zien dat het leven zijn eigen troost is, al denk ik, dat je dat alleen kunt zien als je gelooft dat deze wereld de slechtste is, hopeloos en verdrietig en tot de ondergang bestemd, maar daardoor juist zo verwonderlijk, de tederheid opwekkend, en liefelijk, bovenmate.’

Het is de verpersoonlijking van de verbeelding die afstand kan scheppen tussen het waarnemend subject en de werkelijkheid door de wereld bij tijd en wijle te bezien als een schouwtoneel. Een dergelijke distantie geeft troost voor het menselijk tekort (‘omdat wij fragiel zijn, mislukte goden, en van te voren verloren, ieder van ons’, bedenkt Philip), en drukt, paradoxaal genoeg, ook verbondenheid uit. Arnold Taads noemt zich wel ‘een collega van al het bestaande’, maar net als zijn zoon kan hij de pretentie door een eenzijdige instelling ten opzichte van het leven niet waarmaken. Hem ontbreekt de verbeelding.

Rituelen is een zeer complexe roman die op verschillende betekenisniveaus gelezen kan worden. In de eerste plaats is het een poging tot het in kaart brengen van een bewustzijn. Verder is het boek in dubbel opzicht tijdroman. Hoe tijd werkzaam is in de ervaring en de herinnering behoort tot de idee ervan. Deze idee verbijzondert zich tot schrijversprobleem wanneer het gaat om het vastleggen van wat amorf, chaotisch en vliedend is.

Maar bovendien is *Rituelen* in hoge mate gebonden aan de na-

oorlogse periode, en daarmee een getuigenis van de generatie waartoe Nooteboom behoort. Er wordt een deels afstandelijk, deels sceptisch-melancholiek beeld gegeven van de kwarteeuw die zich uitstrekt van 1953 tot de jaren zeventig, een tijdperk dat begon met de mode van de existentiële filosofie en (voorlopig) eindigde met de al even modieuze verdwazing van oranjegejurkte goeroes.

De markeringspunten in dit tijdvak zijn aangebracht met de willekeur van een subjectief bewustzijn. Zo is de dag van Inni's mislukte zelfmoord mede gefixeerd doordat de aandelen Philips toen 149.60 stonden; pas op de tweede plaats komt de oorzaak van die relatief lage koers, de moordaanslag op John Kennedy, een feit dat dankzij de terloopse en verholde vermelding op de achtergrond blijft. En het wereldbeeld van de twintigjarige Inni Wintrop wordt sterker bepaald door het decor dat Nooteboom ook gebruikt voor zijn toneelstuk *De zwanen van de Theems* (de 'grote, vervallen huizen, ooit door oud-kolonialen neergezet, dozen vol herinneringen aan een al definitief vervallen tijdperk') dan door de Korea-oorlog die terzelfder tijd woedt.

Met de keuze voor een nutteloze toeschouwer als de antiheld van zijn roman geeft Nooteboom minstens evenveel zicht op zijn eigen buitenstaanderspositie als op die van Inni Wintrop. Maar deze schrijver is geen kameleon die zich door de dominante kleur van het moment laat bepalen. Juist dankzij een permanente distantie tot de gebeurtenissen behoudt hij de scherpte van blik en oordeel, hoe beperkt en selectief die op zich ook mogen zijn. Naast zijn belangrijkste roman leggen ook zijn reisreportages daar getuigenis van af. Ik verwijs in dit verband slechts naar het stuk over Iran in *Een avond in Isfahan*, waarin, een jaar voor dat het werkelijk zo ver zou komen, de door Khomeini geleide revolutie van de islamitische fundamentalisten tegen het bewind van de Sjah wordt voorspeld.

Het beeld van de recente geschiedenis dat Nooteboom in *Rituelen* oproept, is net zo representatief en net zo willekeurig als de verhalen die een objectief historicus in naam van *de* geschiedenis uit de amorfe feitenmassa zou kunnen samenstellen. Want uit de wijze waarop Inni's geestelijke inventaris is samengesteld, zou men de gedachte kunnen afleiden, dat de historie van de westerse

cultuur berust op een aantal bewaard gebleven fragmenten die van de werkelijkheid die er ooit geweest is net zoveel laten zien als het spreekwoordelijke topje van de ijsberg. Wanneer Nooteboom dan bovendien nog laat zien hoe de reconstructies die wij verhalen noemen, tot stand komen, dan is daarmee een pleidooi gehouden voor de onvervangbaarheid van de literatuur.

Ook een vulgaire melodie is een weg naar het paradijs *Over het werk van Willem Brakman*

Eigenlijk hou ik niet van Willem Brakman. Nooit zal ik een verloren uurtje benutten met het doorbladeren van boeken van of over hem. Wanneer mij onverhoeds gevraagd zou worden wie de vijf beste auteurs van Nederland zijn, zal ik hem zeker niet één twee drie noemen. En toch begint er altijd iets te tintelen als ik een nieuwe titel van hem aangekondigd zie. Dan denk ik, beurtelings door voorpret en ergernis aangedaan, ha, daar heb je hem ook weer. Nu zal hij toch echt alles uit de kast moeten halen om mij op de knieën te krijgen!

Ik sta dus al bij voorbaat op scherp, en doe de nodige moeite om het nieuwe boek zo gauw mogelijk te pakken te krijgen. Met argwaan en tegenzin begin ik aan mijn lectuur. Zie je wel, dit keer krijg ik gelijk: die Brakman is een woordkramer, een wanteweaver, een taalbreier. Als je de loop van het verhaal probeert te volgen raak je keer op keer verstrikt in verbaal kreupelhout, met alle risico's van indommelen of wegsuffen.

Aldus mopperend en klagend ga ik verder, maar als ik bij eerste lezing het einde haal zonder dat de auteur me ergens bij de lurven heeft gegrepen, ben ik eerder teleurgesteld dan zelfvoldaan. Ik voel me dan als Roodkapje die bloempjes heeft lopen plukken zonder dat de wolf haar zelfs maar heeft aangesproken. Dan het bospad nog maar eens helemaal afgekuierd, besluit ik wrevelig, en jawel hoor, daar ligt die dekselse Isegrim achter de eerste de beste boom al op de loer. Rillend van voldoening geef ik me over.

Hoe komt het dat ik niet meteen in Brakmans aangename hinderlagen val? In de eerste plaats door ons beider tempo. Aanvan-

kelijk lees ik met de snelheid die door de aanduiding ‘verhalen’ of ‘roman’ op het omslag wordt geprogrammeerd. Die keuze is in het geval van Brakman altijd fout, wat niet wil zeggen dat zo'n eerste lectuur verloren moeite is. Zelfs wanneer je denkt de portee faliekant te hebben gemist, maakt de reprise je duidelijk dat er voldoende is blijven hangen om het inzicht naar tevredenheid te verruimen. De vergelijking met poëzie, naar aanleiding van dit oeuvre dikwijls gemaakt, is terecht: een globale verkenning van het terrein gaat noodzakelijkerwijs steeds aan het eigenlijke lezen vooraf.

Dan is er de sarrende traagheid van de auteur en de van hem afgesplitste vertellers. Ze nemen er alle tijd voor, of liever gezegd: tijd bestaat voor hen niet. Zegt het spreekwoord immers niet dat gezelligheid en het uurwerk onverenigbaar zijn? Daarom wordt er nadrukkelijk pas op de plaats gemaakt, uitgeweid en rondgekeuteld, net zo lang tot al degenen die niet voortijdig hebben afgehaakt aan de dressuur gewend zijn. Waarom ik niet afhaak? Omdat ik zeker weet dat mijn wrevelig tegenstribbelen beloond zal worden met een aantal vondsten waarnaar ik zo intensief heb moeten zoeken dat hun glans niet alleen op de schrijver maar ook op mijzelf afstraalt.

Brakman kent zijn lezers voldoende om te weten dat een geslaagde interpretatie niet alleen de auteur ten goede komt. *De bekentenis van de heer K.* (1985) bevat de stelling ‘dat de werkelijke lezer zich eigenlijk altijd richt tot wie hij hoogacht, tot wie hij hoger acht’. De vertellende hoofdpersoon, op dat moment in de rol van de luisteraar, trekt het compliment naar zich toe door te antwoorden dat degene die dit inzicht verkondigt zelf een bekwaam verteller is.

Zowel in zijn verhalend werk als daarbuiten heeft Brakman zich menigmaal rekenschap gegeven van de verhouding tussen schrijver en publiek. De proloog van zijn apologetisch geschrift *Een wak in het kroos* (1983) is in de verdediging van het schrijven ‘dat als het ware naar voren leunt, bijna uit de taal puilt en al reageert op het antwoord dat zou moeten klinken en eigenlijk al klinkt’, heel uitgesproken. ‘Zozeer zijn hier schrijver en lezer, spreker en luisteraar op elkaar afgestemd, dat ze elkaar bepalen, en er een situatie kan

ontstaan dat teksten niet worden uitgevonden, maar gevonden, dat formuleringen ontstaan waar ook de schrijver geen weet van had.'

Het ligt voor de hand dat Brakman in verband is gebracht met het postmodernisme (wat in *De graaf van Den Haag* (1986) tot enig monken zijnerzijds aanleiding heeft gegeven), met een filosofische stroming als het deconstructivisme en een interpretatief begrip als intertextualiteit. Vooral de gedachte dat alle ooit geschreven teksten deel uitmaken van een en hetzelfde weefsel sluit aan bij de opdracht die Brakman zichzelf heeft gesteld: 'tonen dat het leven zinvol is, verwijzend'. Waarnaar precies verwezen wordt is in deze optiek minder belangrijk dan het verwijzen zelf. Uiteraard is elk verband afhankelijk van een beschouwend oog, net zoals dat met de categorieën goed, kwaad, mooi en lelijk het geval is. Het toekennen van literaire samenhang en - volgens een veel toegepast criterium - van literaire waarde wordt op die manier een zaak van de creatieve lezer.

Brakman gaat echter beduidend verder dan de erkenning dat interpreteren subjectief mensenwerk is. Aanspraken op objectiviteit, wat oogmerk en resultaat betreft, worden door hem zeer duidelijk geformuleerd. Hoe formeel hij een roman als Rilke's *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* ook benadert, de door Rilke geëvoceerde relatie tussen een oude bedelares en de dode Karel de Stoute is voor hem in de eerste plaats van ideële aard, en wel omdat ze in en door de tekst wordt verheven tot 'een onvergetelijk, ver buiten zichzelf verwijzend en daardoor even raadselachtig als troostend beeld'. Brakman is niet altijd even eenduidig in zijn houding ten opzichte van het wijsgerig idealisme, dat soms slecht te verenigen lijkt met zijn scepsis ten aanzien van elke metafysica, maar het met veel verve beleden zwak voor magiërs als Ernst Jünger en John Cowper Powys geeft toch te denken, en zet de nodige vraagtekens bij de annexatie door de theoretici van postmodernisme.

Mag de schrijver Brakman al op weerzin of irritatie stuiten, de man die zijn teksten verweeft met allerlei andere werken uit de wereldliteratuur, is ooit vergeleken met de ongeklede keizer uit het bekende sprookje, iets waarvoor de al te creatief geachte lezers

onder de critici verantwoordelijk worden gesteld. De beschuldiging is afkomstig uit een artikel van Herman Verhaar, geschreven naar aanleiding van de hiervoor genoemde roman *De bekentenis van de heer K.* en gepubliceerd in *Tirade* 300 (september 1985). Verhaar heeft zich buitengewoon geërgerd aan het eigenzinnige gebruik dat Brakman van Kafka's teksten heeft gemaakt, en geeft via termen als 'onbeschaamd', 'bont', 'bizar' en 'weinig subtiel' lucht aan zijn irritatie.

Ik kan in dit polemisch vuurwerk weinig anders zien dan een licht ontvlambare liefde voor de schrijver van *Der Prozess*, wiens teksten kennelijk zo onaantastbaar worden geacht dat ze voor iedere bewerker taboe zijn. En dat terwijl het argument valt om te keren. Verhaar zelf noemt een groot aantal voorbeelden van de creatieve *Nachwuchs* waartoe Kafka's werk aanleiding heeft gegeven, en wanneer die opsomming iets duidelijk maakt dan is het wel dat dit oeuvre een positie heeft verworven die alleen maar is te vergelijken met de bijbel, de Griekse mythen en de sprookjes van Grimm, alle behorend tot een in brede kringen gedeeld cultuurgoed. De verspreiding van een term als kafkaesk en de connotaties waarmee deze term is belast wijzen daar al op.

Ik denk dat geen zinnig mens bezwaar zou maken tegen Vondels bijbelse drama's op grond van afwijkingen van de canonieke boeken, of tegen *Ulysses* van Joyce omdat daarin wordt gesold met de homerische epen. Zulke bewerkingen zijn creatief zoals interpretaties dat kunnen zijn: ze vestigen de aandacht op details in de tekst die voordien onderbelicht werden, of vullen leemten die in de oorspronkelijke versie waren uitgespaard. Werken die tot de bijbelse, de antieke of de mythologische traditie behoren blijken bovendien een vruchtbaarder bodem voor onderling uiteenlopende interpretaties naarmate ze vaker en intensiever worden gelezen.

In het werk van Brakman speelt de resonans van andere teksten een dominante rol, maar het is zaak te letten op de klankwaarde van het meegonzen. Zo is er in *Come-back* (1980) gebruik gemaakt van de *Odyssee*. De positie van Brakmans hoofdpersoon verschilt echter radicaal van de oorspronkelijke homerische held. Hendrik Sadee is een pathologische leugenaar, die door zijn hersenspingsels

wordt gedwongen tot het spelen van een paljasrol. Daarmee is hij de geperverteerde versie van de grote verteller Odysseus, met wie hij gemeen heeft dat hij naar huis terugkeert om er orde op zaken te stellen. Het is echter niet als wettig echtgenoot dat Sadee terugkeert, maar als mededinger van de andere vrijers. In de hoedanigheid van concurrent dingt hij naar de gunsten van een ex-minnares, om ten slotte in handen te vallen van een Lolita-achtige dochter. De Penelope in het verhaal is een plaatselijke vamp die door het ontbreken van de kuisheid, de eigenschap die haar grote voorbeeld karakteriseert, meer weg heeft van een Circe of een Calypso. De demonische kanten van het homerische verhaal, tussen de hexameters aanwezig, maar zo verdekt dat ze alleen in de niet gecanoniseerde versies van de *Odyssee* aan het licht treden, zijn door Brakman ten volle geëxploiteerd. Aan het slot immers worden de brassende en slempende vrijers, voor het merendeel derderangskunstenaars, in een grand-guignolachtige scène uit de weg geruimd. Sadee, in wie de sadist huist die door zijn naam wordt gesuggereerd, laat hen half per ongeluk, half met opzet, in een auto verbranden.

De bewerking die *Der Prozess* ondergaat in de verteltechnische operaties van de *De bekentenis van de heer K.* is vergelijkbaar met wat er in *Come-back* gebeurt. Elementen als wreedheid en het tomeloze bekennen, bij Kafka in potentie aanwezig maar niet ten volle uitgewerkt, bepalen hier het beeld dat de hoofdpersoon van zichzelf geeft. Laten we beginnen bij het aspect van de wreedheid, ook al omdat het een voornaam punt is in Verhaars kritiek. Hij verwijt Brakman overdaad, en in die overdaad bovendien nog een bepaalde kwaliteit, 'de griezellig-vrolijke wellust [...] die dan ook nooit, zoals bij Kafka altijd, beklemmend is'. Dat laatste is uiteraard een kwestie van gevoeligheid. Belangrijker lijkt me dat Brakman en Kafka iets moeten bezweren dat sterker is dan zij zelf, iets dat de menselijke maat volstrekt te buiten gaat, en daarom angst en schuld veroorzaakt. Zonder dat ik me nu verder in Kafka's wereldbeeld wil verdiepen, stel ik vast dat Brakmans streven erop gericht is wreedheid en gruwelen hun plaats te geven in een alomvattend verband. De beperktheid van onze blik zou er wel eens de oorzaak van kunnen zijn dat wij ze niet kunnen accepteren en ook

niet begrijpen. Die beperktheid heeft in *De bekentenis van heer K* . en elders zijn neerslag gekregen in een groteske en soms zelfs burleske humor. Brakman zou de eerste niet zijn die lacht uit hulpeloosheid.

Hoe we de wreedheid, zo nadrukkelijk in dit oeuvre aanwezig, nu precies moeten beoordelen, wordt iets duidelijker als we het titelverhaal uit de bundel *Water als water* (1965) in de beschouwing betrekken. Daar lezen we over het schuldgevoel dat de verteller bevangt als hij terugdenkt aan de proeven op dieren waar hij zich als aankomend medicus mee bezig heeft gehouden. ‘Ik keek, het moet tot mijn schande gezegd, ik sloeg geen laboratoriumknecht de hersens in daar dit niet straffeloos kan gebeuren, maar ik werd wel moe, een gevoel om maar te gaan liggen werd bijna oppermachtig in mij, de knieën maar op te trekken tegen de maag, de armen daar weer omheen te slaan, nou ja, die houding is op te zoeken in ieder verloskundeboek, maar buiten het amnionvlies zijn ze er, zij die het *doen*, de oerkrachten, de heimachines, de cementmolens, zij die manden kunnen vullen. Zij drijven een dorpsbevolking samen en schieten deze tot jam, beheren kampen, bedrijven hun Gode welgevallig werk in kelders in dienst van de waarheid of de vrijheid, zwemmen de zee in om iemand te redden, martelen, beulen dat het een lieve lust is, hakken bomen om en binden koters aan stoelen vast zonder extra vonk of traan. En altijd is er een reden, of men nu een knaapje van zijn tonsillen afhelpt onder vuur, pijn en geschrei, of de wereld verbetert door middel van gaskamers of bullepezen, steeds is er een reden, want er gebeurt niets zonder reden waarom het gebeurt. Iedere daad is de bevestiging van een waarheid; de rede, het redeloze, het radeloze, een idee, verveling of zo maar, en om iedere waarheid ligt de verschrikkelijke wal van het schedelbeen. Wáár is wat het moment tot de nok toe vult, wat het mes doet grijpen of de knuppel eens goed ter hand doet nemen. Wat is, dat is en wat is er meer dan een daad? In de luwte rust men dan uit, wordt op de feilen gewezen, beaamt, al of niet met het schaamrood op de kaken, en is een ander mens geworden. Men ruimt de rommel op en het kadaver van het verleden zeilt de eeuwigheid in met zijn onverwoestbare, onherroepelijke inhoud. Vergeef het hun, want zij weten niet wat zij doen... men

weet altijd wat men doet en erger is, men weet het met absolute zekerheid, kleine verschrikkelijke momenten van onaanspreekbaarheid in een proces dat zoveel namen dragen wil.’

De reactie is hier minstens zo gecompliceerd en moeilijk te doorzien als de fenomenen waartegen zij zich richt, maar wat zonder meer in het oog springt is dat Brakman, in weerwil van Adorno's aforisme, na Auschwitz nog wel degelijk lyriek wil en kan schrijven, al was het alleen maar in een poging om met behulp van de taal door te dringen tot de oergrond van de verschrikking. Anders dan de door hem bewonderde Ernst Jünger wil hij wreedheden, martelingen en onderdrukking niet beschouwen als oppervlakteverschijnselen die in het licht van een onaardse waarheid nietig en onbeduidend zijn. Hij wenst ze juist te ervaren als manifestaties van iets essentieels. Even extreem als deze aanvaarding van de verschrikking, die even goed bij het leven hoort als ziekte en dood, is het alternatief: ‘het verlangen om er niet te zijn’, zoals het in *Het zwart uit de mond van Madame Bovary* (1974) heet, een verlangen dat zich uit in de wil terug te keren tot de moederschoot, de houding die ‘is op te zoeken in ieder verloskundeboek’.

Waarnemen is deelhebben aan, getuigen én bekennen zijn één, en door het verwijzende karakter naar de zin van het Een en Al krijgt dit zich uitspreken een sacraal karakter. In *De gehoorzame dode* (1964), om meer dan een reden een sleuteltekst in Brakmans werk, figureert de joodse schriftgeleerde Simeon, die de rollen van het Oude Testament kopieert en daarbij de ontdekking doet ‘dat alle profeten een beetje gek zijn’ en persoonlijke bekentenissen doen waarin de meest uiteenlopende aandoeningen zijn gemengd. Het ware bekennen is dan ook stevast gericht op het eigen ik, en dient als een middel tot zelfhandhaving. De door Brakman herschapen Jozef K. die zo'n koket behagen scheidt in zijn kunstige vertelsels, gedraagt zich als de mythologische Narcissus die verliefd werd op zijn eigen spiegelbeeld.

Een dergelijk narcisme is dandyesk. ‘Gebaar is alles, bekeken worden is alles, en als het niet anders kan dan maar door jezelf,’ merkt Brakmans K. in zijn bekentenis op. Het is een uitspraak die een isolement tegen wil en dank bloot legt. Haast altijd is het vertellen van Brakmans ik-figuren erop gericht door dit isolement

heen te breken, en haast altijd schiet de woordenvloed het doel voorbij, en bewerkt een tegengesteld effect. Om te spreken met de hoofdpersoon van *De opstandeling* (1963): 'Ik praat veel, dat is zo, ik kan erkenning en genegenheid niet missen, maar ik kan er ook niet op wachten... ik maak haar met woorden en waarom ik praat?... misschien uit zoiets als verantwoordelijkheidsgevoel, uit schuldgevoel. Je moet niet vergeten dat hoofd dat draait maar van binnen en ik ben daar steeds bij... dat kweekt al die verhalen als zelfcommentaar. En dan [...], ik praat van nature graag, dat is ook belangrijk natuurlijk, ik heb dus een luisteraar nodig of een luisteraarster, kan het eenvoudiger.'

De ware intenties van het naar de lezer overbuigende vertellen dat Brakman en zijn dubbelgangers praktizeren, zijn gericht op uitwisseling en verstandhouding. Het is communiceren uit zelfbehoud, een zich meedelen om niet apart te blijven staan. De mededelingen van K. oefenen een wel heel radicaal appèl op de lezer uit. Het zijn immers bekentenissen van schuld, die naar hun aard dwingen tot bevestiging of ontkenning. Nu is het merkwaardige dat de verteller, op een maar al te grif toegegeven existentiële schuld na, in feite niets noemenswaardigs op zijn kerfstok heeft. Hij is een tamelijk onopvallende en kleurloze figuur die het zijn medemensen zoveel mogelijk naar de zin probeert te maken. Het is eerder zo dat de anderen hém te na gekomen zijn dan omgekeerd. Zijn vader, nota bene een ambtenaar bij de griffie, heeft hem als onwettig kind weggewerkt in een tehuis. Daaruit is hij pas weer te voorschijn gekomen toen alle andere kinderen ten gevolge van vergaande verwaarlozing waren overleden.

Als adoptiefzoon opgenomen in het huis van zijn vader wordt hij met wantrouwen en minachting behandeld en wanneer zijn ouders het nodig achten zich in een wederzijds huwelijksbedrog te storten, schuiven ze hem weer ijlings naar een welwillende tante door. Op haar beurt levert zij hem over aan het gericht en zet hem aan tot het schrijven van zijn biecht, nadat ze eerst nog heeft geprobeerd haar invloed als advocate in zijn voordeel aan te wenden. En ten slotte laat hij zich, net even anders dan in Kafka's roman, als een beest afslachten.

Waarom deze lijdensweg? De vraag is al vaak gesteld naar aan-

leiding van *Der Prozess* zonder dat er ooit een afdoende antwoord te geven viel. De meest bevredigende oplossing van het probleem is dat de schuld steeds zwaarder op K. gaat drukken naarmate hij minder in staat blijkt zich ervan vrij te pleiten. Je bent net zo schuldig als de anderen je vinden, waarbij je bovendien die anderen je eigen projecties nog in de schoenen kunt schuiven.

Schuld en onschuld blijken voor Brakmans hoofdpersoon in een vergelijkbare verhouding tot elkaar te staan. Het zijn begrippen die verbonden zijn als communicerende vaten: het ene bepaalt het peil van het andere. Of om de door K. bewonderde toneelspeler nog eens te citeren: ‘Zoals een musicus zijn instrument kiest, een schilder zijn palet samenstelt, zo kiest het recht de schuld en de onschuld. Die omdansen elkaar als in een fuga: de onschuld vervluchtigt als zij wordt genoemd, zelfs als zij alleen maar wordt aangekeken, en verliezen kan men haar slechts door schuld, anders was het verloren gegane immers niet de onschuld. Daarom erkent het recht ook geen geïnteresseerde toeschouwers van de schuld, maar alleen schuldigen.’

Hoog en laag, waar en werkelijk, het zijn in dit verband even betrekkelijke begrippen als goed en kwaad. Wie beschikt over de alles doorlichtende visie lijkt op een onbevangen kind dat de jojo naar believen uitrolt en inhaalt. Een dogmatische logicus - Brakman zegt het Krol na - beschikt niet over een dergelijke lenigheid van geest, die toch een noodzakelijke voorwaarde is om de gelaagdheid van dichterlijke taal zoals Brakman die schrijft, tot in alle uithoeken te kunnen peilen. Zoals altijd is de logica hier een verhelderende steen des aanstoots; zij verbiedt immers de paradox die in het literaire idioom zo welig tiert en ook in Brakmans beschouwingen tot volle wasdom komt (‘Taal als klinkende stilte, sprekend zwijgen, utopie van de dichtste nabijheid.’).

Tussen poëtische vertogen als *Een wak in het kroos* of *De jojo van de lezer* (1985) en Brakmans romans bestaat geen essentieel verschil, niet wat de stijl betreft, en al helemaal niet in thematisch opzicht. Met alle ware schrijvers heeft deze auteur gemeen dat zijn literaire beschouwingen, over wie of wat ze ook mogen gaan, altijd commentaren in de marge van het eigen werk zijn. En Brakman schaart zich bovendien in de schare van eigentijdse schrijvers die

hun beschouwingen verweven tot een van de dimensies waaruit hun romanwereld bestaat. Mocht dat al eerder zo zijn geweest, in *Leesclubje* (1985) culmineert deze tendens op ongekende wijze, zelfs zo dat het eigenlijke verhaal steeds meer tot bijkomstigheid wordt. Het gaat dan ook niet om het verhaal, het gaat om het vertellen. De inzet van het boek trilt als een stemvork: ‘Daar de waarheid een verhalend karakter bezit, dat wel degelijk ook de leugen kan insluiten, begin ik met weloverwogen te vermelden dat het dorp waar ik woonde een prachtig dorp was.’ Hiermee is de toon aangeslagen die tijdens het verdere verloop zal worden gevarieerd, of om dichterbij Brakmans eigen terminologie te blijven: hiermee heeft de jojo voor het eerst zijn aftastende en terugtrekkende beweging uitgevoerd.

Geen vertellen zonder de aanwezigheid van een thema. In de meeste van Brakmans romans laat het thema zich vrij gemakkelijk isoleren. In *Leesclubje* bij voorbeeld loert de dood achter elke zinswending en betreft het vertrouwde kleine en het onheimelijke grote binnen één perspectief. Dat komt fraai tot uiting wanneer de verteller, een oude man wiens gevoel voor de realiteit en haar conventies danig is afgekald, een rouwkaart uit de brievenbus van zijn hospita heeft opgediept. ‘De dood heeft natuurlijk een zeer geestelijk aspect, eeuwig leven en zo en al die dingen, ik heb daar veel over gelezen maar laat dat even voor wat het is. Maar de dood heeft een lijflijke, stoffelijke kant, die er ook mag wezen. Wie bij voorbeeld na de kaart nog moet ontbijten staart meteen al in de uiterst dubieuze substantie van kaas, die niet ver af ligt van witgeel ineengestremde vingers of dito kaken; een ei, laat staan een koud ei is al helemaal ondenkbaar geworden, en vers knapperig brood kan men maar het beste direct doorslikken vanwege de brij die anders tussen de kiezen ontstaat en daar blijft plakken.’

Het alomtegenwoordige sterven, dat de hoofdpersoon in de rouwkaart schouwt, hangt uiteraard samen met persoonlijke preoccupaties waaraan hij zonder de tussenkomst van genoemd poststuk ook wel zijn tol zou hebben betaald. De doods aankondiging maakt echter een steeds dikker wordende verhaaldraad zichtbaar. De vermenging van waarheid en leugen, die zich in dat verband

voordoet, suggereert dat er sprake is van een alomvattende samenhang, ook al is het op het beperkte niveau van de fictie. Vandaar de herhaalde verwijzingen naar het theater, het jongensboek, en de literatuur überhaupt.

Is de romantekst een microkosmos met heel eigen wetten, de wereld daarbuiten, waarmee deze microkosmos een relatie onderhoudt, is evenzeer een tekst die we moeten lezen om hem te verstaan. Verwarrend is die andere tekst zeker. In *De gehoorzame dode* wordt het besef van die verwarring al uitgesproken: 'Er is zo onoverzichtelijk veel wet tussen God en ons gekomen dat we voor elkaar op het toeval zijn gaan lijken.'

Ware samenhang is echter strijdig met het toeval, ook al openbaart hij zich enkel voor wie er oog voor heeft. Een zintuig voor het symbolische is daarbij onontbeerlijk, wat niet wil zeggen dat het symbool daardoor aan raadsel inboet. De witheid van de walvis uit *Moby Dick* is opgevat als het zinnebeeld van de dood, van het grote niets, van God en van het alomtegenwoordige kwaad, zonder dat een van de mogelijkheden een andere hoeft uit te sluiten. Dat Brakman een paar draden van Melville's boek in zijn eigen weefsel verwerkt, is alleen al zinvol omdat deze ingrepen bijdragen tot de gewaarwording dat er op de schaal van een dorpsrel een titanenstrijd met de baarlijke duivel zelf wordt uitgevochten. Wie gesteld is op goede verhoudingen en uitgebalanceerde harmonie ziet de scheuren en kieren zich her en der openen, maar als men niet ziet dat daaruit het kruid van een satanische humor opschiet is er niet goed gekeken.

Hoogst intrigerend in Brakmans verhaaluniversum is het onderlinge schimmenspel tussen de personages. Wie er ook gluurt en gluipt, de verteller of zijn demonische tegenhanger, vroeg of laat blijken ze met elkaar samen te vallen. Met behulp van enige psychologie valt het verband tussen projectie en projecterend subject vrij eenvoudig te overzien. Maar daarmee is alleen de vraag naar het waarom beantwoord. Belangrijker is: *waartoe* deze wisseling van gezichtspunt? Ik geloof dat het iets te maken heeft met de diepgewortelde overtuiging dat de individuele mens de maat van het leven is, dat alle disparate en tegenstrijdige verschijnselen zich samenballen in het universum van de geest, dat kolkt en bruist als

de ketel waarin een alchemist uit het aardse stof zijn goud probeert te bereiden. Er is geen verschil tussen verteller en personage, tussen werkelijkheid en tekst, tussen zijn en niet zijn, de jojo en de op en neer bewegende hand, want je bent het allemaal zelf. ‘De dood waar het werkelijk om gaat ligt in het verhaal van je eigen leven,’ staat er in *Die ene mens* (1961).

De identificatie tussen de verteller en zijn tegenvoeter, gevoegd bij het probleem van goed en kwaad, beheerst de thematiek van *De oorveeg* (1984). Na enige bladzijden waarin verteller Vliegen pas op de plaats heeft gemaakt, laat hij het eigenlijke verhaal beginnen met de introductie van een zekere V. Loog, de man om wie het allemaal gaat. ‘Eerder dan ik dat wilde overigens, maar deze geschiedenis begint eigenlijk overal, of liever elke keer als ik maar iets over mijzelf te berde wil brengen.’

Wat staat hier anders dan dat Loog (leugen, vermomming) een zelfstandig geworden afsplitsing van de verteller is? Wie nog twijfelt aan de houdbaarheid van deze suggestie, hoeft maar heel even verder te lezen om bevestiging te krijgen. ‘Ik praat graag en Loog was een man die bij tijden werkelijk kon luisteren, veel van zijn vondsten en geslaagde formuleringen kon ik met veel succes gebruiken bij uitvaartvergaderingen of gesprekken over polissen, anderzijds vond ik veel van mijn betogen vaak letterlijk terug in wat hij zijn finzinnige artikelen noemde, maar het ontbreken van iedere ergernis daarover bewijst onze verknochtheid aan elkaar. Zo mag ik wel zeggen dat onze relatie is uitgegroeid tot een boeiend spel van parallellen, spiegelingen, kreeftegangen, antithesen en een zich immer handhavende onverklaarbare rest.’

Dit fragment zou in iedere roman van Brakman op zijn plaats zijn, omdat de verhouding tussen verteller en personage er steeds weer een is van projector en projectie. In *De oorveeg* is de verhouding wel heel gecompliceerd, iets waarvan het citaat trouwens al verantwoording aflegt. Eigenschappen die Vliegen (=V. Liegen, dat wil zeggen degene die vertelt over zijn oude ik, ofte wel V. Loog) onthult, of gebeurtenissen die hem overkomen zijn, worden aan Loog toegeschreven, maar het omgekeerde komt net zo goed voor. Loog is nu eens naïever, dan weer demonischer dan degene die hem stuurt, maar dat alle tegenstrijdigheden voortkomen

uit een en dezelfde bron, het brein van de verteller, staat wel vast. ‘Hij bezit schaduw, duisterheid, reliëf,’ heet het ergens van Vliegen, en mr. V. Quaedvlieghe die deze uitspraak voor zijn rekening neemt is op zijn beurt weer Vliegens schaduwloper, zij het een heel wat minder duivelse dan zijn naam zou doen vermoeden.

De geest als een vereniging van goed en kwaad, rond dat thema speelt alles in *De oorveeg* zich af. Dat er een exemplaar van Kleists *Michael Kohlhaas* op Vliegens schrijftafel ligt is dan ook zeker geen toeval. Ook in deze novelle gaat het om een antwoord op de vraag hoe een gefrustreerd rechtvaardigheidsgevoel kan omslaan in terrorisme, en wanneer Brakman zijn roman laat eindigen met een vijftiende-eeuwse boerenopstand en de onthoofding van Loog, is dat meer dan alleen maar een hommage aan de bewonderde Kleist of een reminiscentie aan zijn verhaal. Het betreft hier een veelzeggende spiegeling van de ene tekst in de andere. De onverhoedse opkomst van de paus wordt zo een stuk minder grillig, omdat Brakman hem tot de evenknie maakt van Martin Luther, die Kohlhaas erop wijst dat hij de maatschappelijke orde verstoort door het recht in eigen hand te nemen.

Vanwaar nu die wrok die Loog ertoe brengt zich aan het hoofd van een moordende en plunderende bende te stellen? De aanleiding is te vinden in een conflict met zijn chef Kaloenke; erotische verwickelingen en weldra ook minnenijd spelen er een rol in. Maar die feitelijke omstandigheden vormen geen afdoende verklaring voor de haast kosmische afmetingen die de rancune aanneemt. Enige verduidelijking komt er pas aan het slot van de roman, als de hoofdpersoon bij de paus te biecht gaat. Loog bekent dat hij van kindsbeen af over een geweldig talent beschikte om gekwetst te worden. ‘Ik reageerde al op de minste mompeling, een even verdonkeren van het oog, de lichtste trekking bij de mond, een nauwelijks bespeurbaar ongeduld in een hand. Zo ontwikkelde ik tegelijk het fijnst mogelijke instrument dat maar denkbaar is om de wereld mee af te tasten; niet alleen mat mijn seismograaf de oneindige variatie en intensiteit der kwetsuren en de intieme vreugden waarmee ze werden toegebracht, maar ook de meest geheime verrukkingen waarmee ze werden ondergaan. Zo spiegelde de wereld zich in mijn ziel als een onderwereld, en ik groeide uit

tot de vorst ervan. Een donker en woedend universum draag ik in mij om, een walmend zwart, waar in pracht de wonderlijkste bouwsels smeulen. De engelen der gerechtigheid stijgen er wenend omhoog, demonen der ongerechtigheid dalen er zingend af, soms vloeien ze in en met elkaar en straalt uit zalige ogen een opperste kwellinge.'

Dit moment van zelfinzicht (waartoe Vliegen zijn personage een roman lang heeft willen brengen) is van meet af aan voorbereid en aangeduid door de zwaarbeladen duivensymboliek, waarover de verteller heeft uitgeweid alvorens Loog ten tonele te voeren.

Het leidmotief komt terug in een ambiance van vervloekingen en bezweringen, uitgesproken tegen Kaloenke. Vliegen vertelt Loog hoe hij eens een merkwaardig schouwspel heeft waargenomen. 'Een opvallend grote duif daalde in een waarlijk vorstelijke vlucht op het water van een ven, dat daar zwart en roerloos tussen de dennen lag. Maar terwijl ik daar zo sta te kijken zie ik hoe uit de diepte van dat spiegelende water een andere duif omhoog stijgt en precies ter hoogte van een zilveren streep glijden ze... nee, raken ze elkaar.'

Sprekender beeld van de eenheid der tegengestelde gemoeds-aandoeningen wordt er in de hele roman niet gegeven. Als Loog desondanks nog de vraag stelt wat Vliegen met zijn gelijkenis bedoelt, zegt deze dat de opmerking die Kaloenke in het verkeerde keelgat is geschoten en aanleiding was tot een rancuneverwekkende oorvijg, letterlijk *mis* verstaan is.

Hoe zeer het bij goed en kwaad altijd gaat om projecties van eigen aandriften blijkt ook uit de brief die Loog aan de paus schrijft. Hij bevestigt daarin de oude zegswijze dat hij die zich verontschuldigt een zelfbeschuldiging uitspreekt, door te ontkennen dat Kaloenke, 'deze naar kleverig hoorn en slijm riekende man', een gestalte zou kunnen zijn van zijn eigen ziel. En ook nu is de wiekslag te horen van de duif, dat oude zinnebeeld van de geest, die Brakman, als een ware alchemist, beschouwt als een amalgaam van hemelse en aardse essenties. Zijn duiven pendelen tussen verlangen naar het ideaal en walging om de ontzuivering. Tussen die uitersten beweegt zich ook de verteller. Als jongen al

beseft hij dat hij te loom en te zwaar was voor een ijl en verhelderend stijgen. En dan is er nog de stem van een gedesillustioneerde grijsaard, die zich alleen iets herinnert over afgeschoten duiven en er de smaak van een grauw duister van in de mond krijgt.

Een dergelijk samengaan van licht en schaduw doet zich voor in de karakteristiek die Vliegen van zichzelf geeft. Hij put zijn energie uit het vermogen tot herinnering, een hoedanigheid die niet alleen raakt aan het verlangen, maar ook aan de macht tot fabuleren die elke verteller nu eenmaal bezit. ‘Herinneren is verdacht, men beloert u in de binnenstad en volgt u tot in de catacomben, en wel om de gruwelijke almacht. Vlak achter de ogen wacht de treurnis, wat dieper het zachte wenen, maar nog dieper de woedeaanvallen, de caesarenrazernij. Het zuiverste herinneren echter is gebonden aan het vergeten; zo overvalt het ons als een godsgeschenk, en openbaring, een scheppen in de dageraad. Dat gebeurt als de herinneringen in ons geloven, als ons te binnen schiet wat niet was, maar wat had kunnen zijn... Daarom is het herinneren zó verdacht, dat ik mijn uitvaarten op zakelijke gronden, en met succes, als definitief aanprijs...’

‘Uitvaart’: ook die beroepsmatige interesse verwijst naar het vertellen. Vliegen is een lijkbezorger, net als de gelijknamige insecten die hun eieren in kadavers leggen (een gegeven dat nadrukkelijk zijn plaats in de roman opeist). Uit het voorbije en afgedane ontstaat, soms geheel bij verrassing, iets nieuws, bij voorbeeld een verhaal. Mede daarom is de uitvaart, zoals die in *De oorveeg* wordt gecelebreerd, hemel- en hellevaart tegelijk.

Alles, dat wil zeggen het hele leven, hangt samen met het niets, ofte wel de dood. Misschien lijkt dat een betekenisloze formule. Maar de vraag naar betekenis in de conventionele en eenduidige zin van het woord is met betrekking tot Brakmans werk minder ter zake. Het oeuvre roept immers een summum aan betekenissen op. Tussen absolute verdichting en feitelijke leegte zijn de verschillen weggevallen. Hoog is laag, goed is slecht, en schuld is onschuld. Vogelaar, hoofdpersoon van de roman *Het godgeklaagde feest* (1967), ervaart dit besef als een druk. ‘Het was als met het afval van ruimtereizigers dat maar om hen blijft zweven. Steeds zwaarder werd het leven, tot stikkens toe hing alles samen. Alles

kreeg onoverzienbare betekenissen alsof steeds meer steeds verder uit elkaar viel.’

De slotsom van deze overweging laat zich zonder veel moeite betrekken op de ontwikkeling van Brakmans schrijverschap. Er is in zijn romans en verhalen een zekere verbrokkeling te constateren die zich vooral op het vlak van de handeling voordoet. De doorlopende en samenhangende geschiedenis maakt steeds meer plaats voor de afzonderlijke scène, de vertelling ‘en détail’. Mogelijk hangt deze tableau-achtige structuur samen met het verzet tegen de vooruitgang van de tijd. In *Een wak in het kroos* heeft Brakman gezegd dat hij vanuit deze houding van protest de tijd is gaan zien als een continuüm van ‘kuipende en konkelende ogenblikken’.

Niet toevallig is het juist in de smeltkroes van religies en levensovertuigingen, die de achtergrond van *De gehoorzame dode* vormen, dat er bij herhaling wordt gezinspeeld op het wegvallen van alle tegenstellingen. Tychon, vriend van Lazarus, vertelt er over zijn initiatie in de Mithrascultus. ‘In Rome [...] zaten we in het pikkedonker en werden zo lang getroffen door een onverwachte lichtstraal tot je niet meer wist of je op je benen of op je kop stond, zo verdween het onderscheid, dat wil zeggen zo wilde men je dat leren, tussen het mes en de wond, de doder en de gedoden. De grens verdween, al is het ook de godsdienst der grenspalen. Ach ja, die soldatenlaars van vroeger... alles hangt met alles samen.’ Uiteraard valt hier slechts instemmend te knikken door de mystici die al deze relatieve tegenstellingen kunnen beschouwen vanaf het kosmische standpunt dat Archimedes de gelegenheid zou hebben geboden de aarde op te heffen.

De gedachte dat er een alomvattende samenhang bestaat die zich ontvouwt tot in het oneindige, is vanaf Brakmans debuut een constante in zijn werk. In *Een winterreis* (1961), het eerste boek dat van hem werd gepubliceerd, geldt deze overtuiging alleen nog voor het verleden, waarin Akijn zich als een tweede Telemachus heeft gestort om er zijn vader te zoeken. ‘Het verleden lag in de dingen, ze hadden het in zich opgezogen en het lag er doorgaans goed verborgen. Vaak gaven ze het met tegenzin prijs, als het ware na onderling overleg. [...] In dingen, vergezichten en plotselinge perspectieven lag het verleden dooreen en ieder punt onthulde weer

andere; men moest ver- en bijziend tegelijk zijn, kunnen strelen en staren, zien met de blik naar binnen, en luisteren naar wat nog niet was, traag, vol weemoed, zonder haast vooral, loom bewegend als liep men door een verzonken stad, bereid om toe te geven aan de zwakste stroom.'

In het verhaal 'Artorius' uit de bundel *Een familiedrama* (1984) geeft tovenaars Merlijn de samenhang een historisch-mythische dimensie als hij uit de overeenkomst tussen een ridderfeest en een veldslag afleidt dat de geschiedenis de neiging heeft te rijmen 'als ware zij één groot gedicht en in 't verleden het heden klinkt en in wat komen zal het nu. Vergeelde stammen krijgen de huppel van de toekomst, het gepiep van het jonge klinkt stoffig en vaal. Alleen de ware hoorder kan dat horen en dan nog alleen als hij het horen kan. Zo lijkt het in elkaar timmeren van een avondmaalstafel veel op het timmeren van een ronde tafel, de voorzittershamer van koning Arthur veel op de doffe klop van een kruisiging.'

Niet alleen de christelijke traditie rijmt met de Keltische mythologie, ook hoog en laag verhouden zich als beeld en weerspiegeling. Het verhevene en het banale zijn bij Brakman altijd met elkaar vermengd, zoals de titel van de bundel waaruit 'Artorius' stamt al aangeeft. *Een familiedrama* kan even goed een traditie als een huiselijke ruzie zijn. Brakmans vertellers doen er alles aan de grenzen tussen dergelijke categorieën uit te wissen door het ene te beschrijven in termen van het andere.

De mythe bevindt zich in het leven van alledag, of in de herinneringen aan de kinderjaren. Het is in Brakmans eigen biografie dat de grote figuren uit zijn oeuvre rondwaren: 'de witte vrouw, de sprekende dode, de man met de bolhoed en de verbolgen oude'. Voor zover zij gestalte aannemen, kunnen zij variëren van een knorrig vader tot God zelf, van een gestorven vriend tot de weer levend geworden Lazarus, en van een corpulente moeke tot koningin Astrid of Madame Bovary. In hen botsen niet alleen het sublieme en de platvloersheid, maar er vindt ook een vermenging plaats van het hemelse en het demonische. Want 'ook een vulgaire melodie is een weg naar het paradijs', zoals Vogelaar zich voorhoudt.

Van het fenomeen van 'de grote Ma-moeder', heeft Brakman

ooit eens gezegd dat het ondoorgrondelijke hoort tot haar dubbelzinnige verlokkingen. Het spectrum van de figuren die in haar persoon zijn opgegaan loopt dan ook zeer uiteen. Tot de stamboom behoren bij voorbeeld ‘madame occulta, de soldatenmoeder, madame Blavatsky, de gifmengster La Voisin, de kamerverhuurster [die de hoofdrol speelt in de aan Poe en Jack the Ripper herinnerende novelle *Heer op kamer* (1988)], de schone weduwe, de zwarte non, Mary Stuart, la Gioconda, Venus, de maan, La Belle Dame Sans Merci en de Mater Dolorosa’. Hoer en Madonna kortom, een archetypische combinatie van uitersten die zozeer is verweven met de menselijke geest en zijn geschiedenis dat ze keer op keer in mythen en verhalen manifest wordt. Wat hierin meeklinkt is de echo van een oercultus rondom een moedergodin en een zoon die tevens haar minnaar is.

Nergens in zijn werk heeft Brakman dit verstrengelde en ambigue motievencomplex zo breed uitgewerkt als in *Het godgeklaagde feest*. De geboorte van de verlossende Christusfiguur wordt overschaduwed door de dood, waar iedere geboorte ten slotte op uitloopt. Het betreft hier een beeld van ‘demonie en eros’ zoals de schrijver het in *Een wak in het kroos* heeft genoemd. ‘Beeld van God, dood, erotiek en moeder, allemaal elementen die stuk voor stuk de mogelijkheid van verlossing in zich dragen. Samen vormen zij echter een kruisafname... en het vereist nog een bijzondere blik, om te zien dat het de wenende vrouwen zijn die Hem er weer aan vast zullen nagelen.’

Vogelaar, de hoofdpersoon van *Het godgeklaagde feest*, ziet zich op het zwaartepunt van het verhaal tegen wil en dank geconfronteerd met de omvangrijke gestalte van Ma, de moeder van zijn overleden vriend. Hij heeft zich toegang verschaft tot haar slaapkamer, en assisteert bij haar nachttoilet. Al doende komt hij in de ban van allerlei geheimzinnige suggesties: ‘Ma voelde koud aan, een stenen beeld gelijk, hij hoopte maar dat ze weer zou gaan bewegen. Hij snuffelde: tamarinde, laurier en rode eik. Van beneden klonk aarzelende, zoekende muziek, stap voor stap ging de nacht verder. Geluidloos wrong Ma zich uit de ring van haar onderrok en tilde zij zich uit de zachtroze gekrulde baren omhoog.’

Ook hier wordt het banale naadloos met het mythologische ver-

weven. Ma rijst uit haar lingerie op als Afrodite uit het schuim. Geen wonder dat ze in Vogelaar de herinnering wekt aan de tijd dat hij als kind stiekem reproducties bekeek van ‘de Venussen, de Afrodites, de nimfen, de vrouwen waar iets mee was en de maagden. Hij bladerde zich die onbegrijpelijke wereld binnen onder de tafel, op het pluchen kleed, achter de pluchen stoelen en achter de bank, en zo vaak werden de platen in de schemer bekeken, dat ze ten slotte door de schemer werden opgeroepen. Grote vrouwen, oermoeders in dat laatste licht voordat het duister van de hoeken begon. Door het blijkbaar onvermijdelijke bijbelse formaat van de boeken, maar vooral ook door de indringende geuren, hadden die vrouwen met de dood te maken, daar immers allen die op de bijbelse bladen naakt waren, werden gestenigd, gekloofd, gespietst, gekruisigd, of in barre oorden tot op het skelet verhongerden.’

Is de dood een dominant aspect in de tot symbool uitdijende figuur van Ma, het leven, of de geheime oorsprongen daarvan, worden evenzeer door haar belichaamd. Vogelaars herinneringen dwalen van het plaatwerk naar een ander soort boeken ‘waaruit dezelfde geur opsteeg: natuurkunde en plantkunde. Totaal afgeleefde en uitgebleekte kaften waarbinnen de vergeelde, gladde bladen met bruine rand. Een tot op het bot verschraalde wereld van formules, voetnoten, ijl getekende instrumenten in kil winters licht en bloemen in doorsnee. Monotoon lispelende tekst omvatte de tekeningen van de meeldraden, de stampers en de knollen die tot in het hart met de pen waren opengemaakt.’

Hier geldt wat Vogelaar op een zeker ogenblik bedenkt: ‘herinneren is op jezelf neerzien als God zelf’. Het is dan ook de verhouding tussen mens en God waarop deze roman, de duisterste, maar ook de mooiste die Brakman heeft geschreven, het nodige schemerlicht laat vallen. Wederom speelt de schrijver met tegendelen die zo vaak om en om worden gekeerd, dat ze elkaar op den duur lijken op te heffen. Men leze de monoloog die Vogelaar in Ma's armen houdt: ‘Het beste in de mens wil dood, het slechtste in hem wil leven. Plezier is schuld, God is geen schone zaak, verdomd niet. Het is een vuile bezigheid die weg naar God, een ploeter- en een strompeltocht. Ik weet het, het is al in mijn vezels neergelegd, God en ik, Ik en god, wij zijn naijverig op elkaar, de spelregels zijn

hard en daarbuiten is geen beloning en ik wil er altijd om getroost worden. Wanneer ik dat bij elkaar voeg, wordt het maar één woord en dat is moeder... Streef mijn hoofd Ma, mijn lief oud zeilschip...'

Met de koosnaam aan het slot van deze alleenspraak wordt onmiskenbaar de rustbrengende dood aangeropen, zoals Baudelaire dat eerder deed toen hij in het slotgedicht van *Les fleurs du mal* schreef: 'O Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!' Brakman zelf heeft de dichter van *Les fleurs du mal* een plaats gegeven in het defilé ter ere van de Grote Moeder, door op te merken dat het gedicht 'Une Passante' de revelatie bevat van deze archetypische vrouwengestalte.

De figuur van de grote, zegenende en doodbrengende almoeder komt herhaaldelijk in het werk van Brakman voor. Van alle 'grote figuren' uit zijn oeuvre is zij de grootste. In 'Het Mariabeeld', een in *Een familiedrama* opgenomen verhaal waarvan alleen de titel al duidelijke taal spreekt, valt het bemoeizuchtige moedertype aan het slot samen met de Madonnafiguur. 'Ma', zoals de incarnatie ook hier weer wordt genoemd, heeft de huwelijksvoltrekking van haar zoon, een broer van de verteller, bijgewoond. Met het oog op haar zwaarlijvigheid en immobiliteit is ze naar het stadhuis vervoerd per begrafeniskoets, een detail waarvan het burleske karakter wordt gerelativeerd door de eenheid van leven en sterven die Brakman er eens te meer mee oproept. Na afloop van de plechtigheid begeeft ze zich op dezelfde manier naar huis, toegezongen door de menigte die het 'Ave Maria' aanheft, 'een trage wals van smart en lijden, door de koets overgenomen in een vorstelijk deinen, en Ma zwierde mee, dolgelukkig, bol als nimmer, wijdbeens, voeten en een beringde hand over de rand van de wagen, geheel in trance snikkend en roepend: "Mijn jongen... mijn enig kind, ach, een vrouw is nooit klaar..." en vreemd genoeg ook: "Ik heb altijd ontzettend veel gelezen!"'

Dat laatste is niet zó vreemd, omdat Ma hier voor de schrijver zelf spreekt. Net zoals Vogelaar het samenzijn met Ma diepte kan verlenen met een beroep op zijn jeugdlectuur, zo kan Brakman de cirkel van banaliteit en verhevenheid sluiten, omdat hij de gaten als het ware heeft dichtgelezen. In ieder geval is duidelijk dat verbeelding kan worden opgewekt door het in zich opnemen van lite-

ratuur. Wat de Ma uit 'Het Mariabeeld' van zichzelf zegt, merkt Sadee op van de hysterische plattelands-Penelope Klaasje, die bezwijmd zou zijn omdat ze altijd zoveel gelezen heeft. Net als hun geestelijke vader zelf laten de personages van Brakman zich meevoeren op de vleugels van hun verbeelding, en het is zonneklaar dat deze Phoenix is ontstegen aan de as van hun *Jongensboek*. Dat geldt niet alleen voor de verhalenbundel van die naam, maar ook voor de roman *Het doodgezegde park* (1986). De oriëntaalse kermisgasten die verteller Hannequin daar ontmoet, zijn bij nader toezien rechtstreeks afkomstig uit de vertellingen van *Duizend en één nacht*. Een van hen maakt zich zelfs bekend als Sinbad de Zeeman.

Het verschil tussen de schrijver Willem Brakman en de lezer van die naam is even verwaarloosbaar als het onderscheid tussen kunstenaar en vervalser, en ziener en voyeur. De eenheid der tegendelen doet zich in veel van Brakmans romans en verhalen voor in de gestalten van twee tegenvoeters, die met elkaar verbonden zijn als lichaam en geest, of gestalte en schaduw, en die uiteindelijk blijken samen te vallen in een en dezelfde persoonlijkheid. We zagen daarvan al een voorbeeld in het koppel Vliegen en Loog uit *De oorveeg*. Een ander voorbeeld is te vinden in het duo souffleur en acteur uit *De biograaf* (1975). Eerstgenoemde, optredend in de rol van verteller, wijdt zich aan de levensgeschiedenis van 'de grote toneelspeler Dudok'. Ondanks de distantie die de biograaf past kan hij niet verhelen dat er op het niveau van de verbeelding af en toe stuivertje gewisseld wordt. 'Mijn lichaam zwelt, rupsachtig, vochtrijk. Dan zie ik mijzelf in de vermomming van een ander, Dudok, en hij doet het beter dan ik. Om hem heen verandert het licht op de juiste wijze tot theaterlicht. Ik bewonder hem en haat hem erom. Hij is mijn obsessie, even vluchtig als reëel en het licht van wensdroom en herinnering.'

Net als de hier aangehaalde souffleur zijn veel van Brakmans vertellers types van de zelfkant: louche gestalten uit de gebieden tussen fraude en fatsoen. De groezelige schemering is bij uitstek het element van de voyeur, een personage dat zo dikwijls in dit oeuvre figureert, dat zich de vraag opdringt welke rol de regisseur hem heeft toebedeeld. In *Een wak in het kroos* vertelt Brakman hoe hij als opgroeiend kind doordrong in een 'gluurdersparadijs: geba-

ren, dingen, mensen, de sfeer van het verbodene'. Met die confessie is iets aangeduid van de bekoring van het kwaad. Maar over de functie van het voyeurisme is nog altijd niets gezegd.

Een kleine opstap tot een mogelijk antwoord wordt geboden door Vestdijks vermaarde en - vanwege het onderwerp - ook wel omstreden roman *De ziener*. De hoofdpersoon van dat boek is een wat zielig uitgevallen gluurder, Le Roy geheten. Hoezeer hij die koninklijke naam verdient blijkt uit de wijze waarop hij zijn ogenschijnlijk zo verfoeilijk gedrag weet te motiveren. Hij vergelijkt het beloeren van paartjes met de schouwende blik van een uit de hemel neerziende God, die zijn schepselen met liefde omgeeft. Bij herhaling is erop gewezen dat Vestdijk zijn roman heeft bedoeld als een parabel van het schrijverschap. De auteur beziet met welgevallen hoe zijn creaturen zich onder zijn pen ontwikkelen en met elkaar in relatie treden.

Brakman, die van zijn bewondering voor Vestdijk nooit een geheim heeft gemaakt, gaat nog een stap verder. Het bekluren van mensen en situaties is niet zozeer het tevreden terugblikken op een voltooide schepping, het is eerder een boerend en wikkend loeren dat net zo lang aan het object van de waarneming morrelt tot de brokstukken zich ordenen tot een zinvol geheel. Onnodig te zeggen dat de samenhang zich uitsluitend in 'the eye of the beholder' bevindt. De alziende en orde stichtende blik van de verteller zuigt en absorbeert, verandert binnen in buiten en omgekeerd, en herschept de wereld tot één reusachtig oog. Hier dringt zich de associatie op met een groteske voorstelling van Odilon Redon: een reusachtige ballon in de vorm van een oogbal. Ook valt een echo te beluisteren van de visionaire dichter William Blake, volgens wie de kosmos zich spiegelt in een zandkorrel.

Brakman hoort wel degelijk thuis in het gezelschap van deze romantische fantasten, getuige bij voorbeeld deze passage uit *Een wak in het kroos*: 'Ik zag steeds scherper, ik werd een kijker, een loerder, een gluurder. [...] Dun van onderen zwol mijn lichaam naar boven toe langzaam aan tot de geweldige knop van mijn kop, waaruit ik in het rond spiedde en speurde. Een in het kijken vertaalde vraagdwang was ik, en ik zag wat niemand zag: een uit krijtpartikeltjes bestaande stip op het schoolbord, de kantigheid

van een zandkorrel, het kraterlandschap van een trottoirtegel. Ook vroeger had ik zo gekeken, maar dan met een treurnis om het verlorene en verlatene; nu vrat ik mij de buitenwereld binnen. Ik tuurde in het kleinste van het kleinste, in een slurpende honger om dat te zien wat nog niemand had gezien, waarvan ik zeker wist dat niemand het gezien kon hebben.'

Het frappante van poëtische ontboezemingen als deze, waarin wordt gesuggereerd hoe het niets en niemand ontziende kijken voorwaarde is voor het eigenmachtige en naar alle kanten uitwaaiende vertellen, is dat ze voorkomen in de context van opmerkingen over de schilderkunst. Het plastische van Brakmans schriftuur heeft een basis in zijn van jongs af aan gekoesterde liefde voor pen en penseel. In het kijken vinden schilderen en vertellen elkaar.

Brakmans verschillende preoccupaties versmelten met elkaar in de novelle *De graaf van Den Haag* (1986). Hier gaat de aandacht uit naar de suspecte vertegenwoordigers van het Lucasgilde. En ook ditmaal biedt de autobiografisch gefundeerde literatuurbeschouwing, zoals die is verwoord in *Een wak in het kroos*, de ingang tot het probleem. Brakman maakt daar gewag van zijn eerste stappen in de beeldende kunst, die bestonden uit het kopiëren van werken uit de Haagse school. 'Dat naschilderen was een testen weet ik nu, het was het netjes overbrengen van zondagswandeling na zondagswandeling op doek en paneel, en ik penseelde mijn bos en hei en donker spiegelende vennen in een diepe vrede, niet zonder geluk en zonder complicaties. Binnen de mij overstralende goedkeuring verwrong ik God, gebod en genot, en werd, zoals gezegd, een voyeur, en een intense.'

Zo krijgt de in een loerder gepersonifieerde verteller gezelschap van zijn evenknie, de schilder die oorspronkelijk werk afwisselt met vervalsingen. Die combinatie is in de literatuur niet ongewoon. Zij komt onder anderen voor bij Thomas Mann, die de onmaatschappelijke en problematische kanten van het kunstenaarschap blootlegde door Felix Krull als oplichter te portretteren. Een verwante visie is te vinden bij Wilde en Couperus, die het 'doen alsof' van het schrijverschap aanscherpen in een parallel met het theater. Bij Brakman staan de benadrukte overeenkomsten

vooral in het teken van de ongeoorloofde grensoverschrijding, het trotseren en ‘verwringen’ van ‘God en gebod’ (mogelijk verklaart dat ook zijn voorliefde voor *Moby Dick*).

De hier aangeduide thematiek krijgt in *De graaf van Den Haag* gestalte doordat de schilder Pop tegen betaling doeken vervaardigt die vallen toe te schrijven aan negentiende-eeuwse meesters als Koekkoek en Schelfhout. Die vaardigheid maakt hem tot een vervalsers. Maar net als de oplichter Felix Krull stelt het vervalsen hem in staat tot een beter zicht op de kunst. Zoals de voyeur eigenlijk de schouwende en scheppende ziener is, zo gaat in de vervalsers de ware artiest schuil.

Het typeert Brakman dat hij de verwoording van dit fundamentele inzicht in de verhouding tussen echt en namaak niet toeschrijft aan de heer Pop, maar aan diens criticus, de heer Hop. Zoals zijn rijmende naam al aangeeft is hij het alter ego, zo niet de afsplitsing van de schilderende hoofdpersoon. Hop doet op een gegeven moment een gedenkwaardige uitspraak over het fenomeen ‘meesterwerk’. Een dergelijk verschijnsel zou zijn status ontlenen aan ‘valse gronden, besmuikt en stiekum achtergehouden, niet gezamenlijk voorbereid en doorgesproken als een eigendom van beiden’. Met die ‘beiden’ is elk vriendenpaar bedoeld, de tweeenheid van strever en tegenstrever. Evenwicht in zo’n verhouding is alleen mogelijk wanneer de een niet uitstijgt boven de ander. Gebeurt dat onverhoopt wel, dan ontkiemt de rancune, dat andere grote thema uit Brakmans werk. In *De graaf van Den Haag* doet de wrok zich gelden wanneer Pop zich onrechtvaardig behandeld voelt in een door Hop geschreven kritiek. Volgens het beginsel van zet en tegenzet ontwikkelt zich vervolgens een reeks van maskerades en ontmaskeringen, waarbij het ene heerschap het andere bij de (feestneus) neemt, of aftroeft met een verhaal dat over en weer uit een enkele gespreksflard gesponnen kan worden.

Wat aan de oppervlakte van Brakmans verhalen als tweemanschap verschijnt moet in de dieptestructuur steeds als een in zichzelf verdeelde eenheid worden opgevat. De heer Pop, die in de stoelendans voor twee heren zo menigmaal van plaats verwisselt met zijn tegenstander, wordt telkens geconfronteerd met zijn spiegelbeeld, ook al grijnst hem dat toe vanuit een lachspiegel. Zo

goed als men de vraag kan stellen naar het waarom van het op de eigen persoon gerichte voveurschap, zo kan er ook een vraagteken worden geplaatst bij deze verdubbeling van het subject. Alle helden die Brakmans wereld bevolken worden gekweld door het isolement, en in hun pogingen de afzondering te doorbreken via het contact met de ander verdiepen ze de kloof. Het in één ononderbroken stroom doorgaande vertellen heeft tot doel de ander niet los te laten, maar veroorzaakt veeleer vervreemding dan toenadering.

Met veel verbaal geweld proberen Brakmans eenzaten zich toegang te forceren tot een wereld waarin ze ooit thuis waren. Ze keren terug naar hun oorsprong om er een verloren geluk te zoeken, of dat nu in de armen van de geliefde of in de schoot van de moeder is te vinden. Niet zelden worden ze op deze odyssee bevangen door de gedachte dat ze storen, een gewaarwording die zowel in de onwelwillende houding van de omgeving als in eigen rancune wortelt. Wie bij voorbaat al bang is dat hij stoort, straalt onzekerheid uit, en verzwakt zijn positie door de primaire aandriften schoon te wassen in de vloed van het buiten zijn oevers tredende vertellen. De gretigheid waarmee K. bekent, maakt hem er alleen maar verdachter op.

Het lijkt geen twijfel of Brakman spreekt via zijn personages voor zichzelf. In *Een wak in het kroos* is hij daar heel duidelijk over geweest. De hoogachting voor de lezer die er wordt beleden en die de voorwaarde vormt voor het voorover buigende vertellen, is onlosmakelijk verbonden met 'de ergernissen die ontstaan bij een genoteerde botheid, onaanspreekbaarheid of afwijzing. Zij kwetst in mij het beeld van de voorwaardelijk zo noodzakelijke ideale lezer en brengt daarmee schade toe aan het schrijven.' Wrok, een voorname eigenschap van de personages, vormt ook de motor van dit schrijverschap.

Eigenlijk vergaat het de lezer van Brakmans romans en verhalen als de luisteraar tot wie zijn naar gehoor hunkerende vertellers zich richten. Bij herhaling wordt hem gevraagd of men hem niet derangeert of ontrief, maar in dat excuus schuilt een zelfbeschuldiging die binnen de kortst mogelijke keren kan omslaan in een zich te kort gedaan voelen. Wie over een goed oor beschikt, vangt

een schrille ondertoon in de verder zo sonoor klinkende stem op, en proeft in de ten toon gespreide egards een nuance van zelfgenoegzaamheid. Dat kan aanleiding geven tot een zekere onwilligheid bij de lezer, die zich wat al te nadrukkelijk bij de revers gegrepen voelt. Telkens als ik een nieuw boek van Brakman opensla word ik door een soortgelijke gewaarwording bevangen. Dat ik me na enig wat wrevelig tegenstribbelen toch laat meevoeren op de bezwerende deiningen van het verhaal, vormt voor het meesterschap van deze auteur het ongerijmde bewijs.

Lyriek en logica bij Gerrit Krol

In het werk van Gerrit Krol zijn twee constanten te onderscheiden: de symbiose van kunst en wetenschap, en de preoccupatie met de vrouw. Tussen die twee krachtvelden bestaat een hechte relatie. Ik geef een paar voorbeelden. De oorspronkelijke ondertitel van Krols roman *Het gemillimeterde hoofd* (1967), een scharnierpunt in zijn oeuvre zoals we nog bij herhaling zullen zien, luidt *Schrijven met sommen*. Een van de bekendste rekenkundige bewerkingen, zo bekend dat hij spreekwoordelijk is geworden, is $1 + 1 = 2$. Het 'schrijven met sommen' dat Krol voorstaat, komt vaak neer op een poging de ijzeren wetten van de wiskunde met geweld te doorbreken. Hoewel hij niet anders kan dan de bovenstaande uitkomst als juist erkennen (overigens bestaat er ook een formule als $1 + 1 = 0$, zoals hij meedeelt in zijn 'autobiografie' *In dienst van de 'Koninklijke'*), zou hij eigenlijk liever zien dat de som van $1 + 1$ gelijk was aan 1, vooral waar het gaat om de verhouding tussen de seksen.

Om steun te geven aan deze bewering citeer ik een stukje uit *Een Fries huilt niet* (1980). De verteller, Robert Roffel, heeft net verteld dat hij een man en een vrouw op het strand heeft zien lopen en dat het beeld van dit paar, op afstand gezien, samenhang vertoonde. Maar schijn bedriegt. Newton toonde dat al aan toen hij proefondervindelijk bewees dat de kleuren ontstaan door breking van stralen. 'De wet van Newton is dus evident. Van de waarheid ervan overtuigt men zich zonder verdere verklaringen. Toch duurde het nog bijna een eeuw voordat al zijn tegenstanders overtuigd, d.w.z. overleden waren. De kracht van een verkeerd idee is niet te meten, zo groot is die kracht. Dit boek [*Een Fries huilt niet*] is er een illustratie van. Al die regels die ik bij elkaar geschreven heb om aan te tonen dat man en vrouw geen eenheid kunnen vor-

men...’ Bij monde van Robert Roffel lijkt Krol hier in te gaan tegen zijn diepste wensen. En de aard van die wensen laat zich weer aflezen aan de vergelijking tussen liefde en magnetisme: ‘Ik tekende figuren die, gericht door pijltjes, tot elkaar werden aangetrokken.’

Telkens als je je met een roman van Krol bezighoudt word je terugverwezen naar *Het gemillimeterde hoofd*. Toen hij het in 1967 publiceerde had hij al een korte roman (*De rokken van Joy Scheepmaker*), een verhalenbundel (*Kwarts slag*) en een novelle (*De zoon van de levende stad*) op zijn naam staan, maar zijn vierde werk viel bij geen van de eerder door hem beoefende genres onder te brengen. Het schiep zijn eigen genre, een waarvan Krol sindsdien het monopolie bezit. In *De schrijver, zijn schaamte en zijn spiegels* (1981), een persoonlijk commentaar op het métier zoals hij dat beoefend wil zien, ligt *Het gemillimeterde hoofd* ten grondslag aan een definitie van de roman, die, als het goed is, bestaat uit een reeks van losse, geïnspireerde stukjes. ‘Die stukjes zijn verhalend, bespiegelend, verwijzend, samenvattend en laten zich door wat ze meedelen, maar ook door hun toon, ordenen.’

Het streven naar orde en overzichtelijkheid is karakteristiek voor Krol. Nu geldt dat niet alleen voor hem. Het zodanig ordenen en samenvatten van de wereld buiten de taal in een coherent geheel van zinnen, dat de lezer zegt ‘zo is het’, en bovendien aangenaam is getroffen in zijn gevoel voor schoonheid en zijn respect voor alles wat beheersing uitstraalt, ziedaar een van de belangrijkste programmapunten van de literatuur van de laatste honderdvijftig à tweehonderd jaar. Het is een maxime dat het romantische verlangen naar eenheid en totaliteit onderstreept. Of zoals het wordt geformuleerd in *De chauffeur verveelt zich*: ‘Mijn hartstocht voor regels zou synoniem zijn aan mijn verlangen een deel van een groep te wezen...’

Het is niet het enige punt waarop Krol zich aan de romantici van het eerste uur verwant toont. Zelfs het streven naar een versmelting van natuurwetenschap en literatuur, tot uiting gekomen in *Het gemillimeterde hoofd* en menige roman of essaybundel die daarop volgde, is al bij voorgangers als Novalis en Shelley aan te treffen.

Ondanks de hardheid, de voorliefde voor de snijdende formule

die de wereld scheidt in A en B, is Krol geen auteur die het bedrijven van 'harde' wetenschap associeert met een kil en cerebraal soort van verstandelijkheid. Het gehalte van zijn logica is lyrisch van aard, en zijn geloof in de evocerende en ordenende kracht van het woord grenst soms aan de hang naar het irrationele die men vindt bij dichters als Rimbaud en Achterberg. 'Het sublieme van taal is dat zaken gewoon niet bestaan tot op het ogenblik dat je ze noemt; daarop berustte al mijn zelfvertrouwen en dat is goed,' luidt een stelling uit *In dienst van de 'Koninklijke'*. En een bladzij verder staat: 'Classificeren, dat is de kracht van het woord.'

In het eerste stadium van zijn schrijverschap gaan de overeenkomsten tussen Krol en de romantici nog veel verder. De voorstelling als zou de kunstenaar over bovennatuurlijke, dan wel profetische hoedanigheden beschikken, is hem niet vreemd. Deze houding wordt belichaamd door een figuur als Cesare Bocardo uit het verhaal 'De grauwe vliegenvanger'. Bocardo wordt beheerst door twee tendensen die eigen zijn aan het structurerend gebruik van de taal: ratio en magie. Hij ziet tegenstellingen nooit als elkaar uitsluitende contradicties, maar beschouwt ze als complementaire aspecten van één geheel. 'Bij elk ding A hoort een B dat hetzelfde ding is maar dat weet men dan niet.' Of: 'Wat gelijk was splitste zich in tweeën.'

Dergelijke uitspraken worden gevoed door het - alweer romantische! - besef dat mens en kosmos eigenlijk identiek zijn. De schijnbare tegenstelling tussen ik en de wereld zal Bocardo weten te overbruggen door een vogel op zijn hoofd te laten nestelen, en zittend als een oosterse mysticus te versterven (een motief dat ook voorkomt in Krols gedicht 'Uit het tekenboek van Rauh', te vinden in zijn bundel *Een morgen in maart* van 1967). Voordien heeft Bocardo zijn levenswerk, een catalogus van 'alle zienlijke en onzienlijke dingen', in het water gegooid, omdat hij beseft 'dat zijn geest het papier bereikt had maar niet het vermogen bleek te bezitten mensen om te draaien in hun dromen. [...] Het papier dat is de wereld niet, was hem dat maar even, in een glimp, geopenbaard.'

Ratio en magie: de twee trefwoorden laten zich associëren met de namen van filosofen en rekenmeesters als Descartes en Leibniz aan de ene, en de dichter Marsman aan de andere kant. Ze mogen

gelden als Krols belangrijkste mentoren. Descartes als ‘snijdende’ denker, Leibniz als de wijsgeer die de aarde typeerde als ‘de beste aller werelden’ (een uitspraak die Krol met enige regelmaat aanhaalt of varieert) en als pionier van de informatica, en Marsman als de vitalistische en kosmisch bevrogen dichter van romantische herkomst, een dichter die zich in het geheim graag als godsdienststichter zag. Ook Krols personages bezitten die allure. De hoofdfiguur uit de novelle *De zoon van de levende stad* fietst ‘door de straten van zijn holy city, [...] fietst en kijkt naar de mensen, alleen om te zien of ze voor of tegen hem zijn’.

De wil tot het scheppen van orde is hier identiek met de nietzscheaanse *Wille zur Macht*, een macht die in Krols latere werk (ik denk vooral aan *De chauffeur verveelt zich*, *In dienst van de ‘Koninklijke’*, *Een Fries huilt niet*, *De man achter het raam* en *Scheve levens*) de gestalte van de op efficiëntie en doelmatigheid gebaseerde hiërarchie van een modern bedrijf zal aannemen. Ter illustratie kan een tweetal citaten uit de aanhef van eerstgenoemde roman volstaan: ‘Waar ik behoefte aan had [...] was leegte, schoonheid, en daarmee bedoel ik dan netheid. Daarom was ik zo verliefd op die nieuwe fabrieken overal’; en: ‘Bijna alles wat ik las was van Nietzsche. En Maeterlinck. Nietzsche om me groot en sterk te voelen en Maeterlinck om te kunnen huilen, waarschijnlijk.’

Geen hardheid zonder zachtheid bij Krol. ‘Wat zacht is, heeft God gemaakt. Wat hard is hebben de mensen gemaakt. Dat zei zij, die later mijn vrouw geworden is. [...] Ik zei: wat nutteloos is heeft God gemaakt. // Ik wilde iets maken dat nutteloos was.’ Het ontwerpen van een systeem om de olieproductie te automatiseren en het schrijven van een roman, het zijn allebei activiteiten waarin de scheppingskracht zich doet gelden, en zoals het slot van het citaat al aangeeft, geldt die creatieve energie als een goddelijke vonk. *De chauffeur verveelt zich* mag dan een minder extatisch verhaal zijn dan *De zoon van de levende stad*, om hun romantische inslag zijn ze wel degelijk aan elkaar verwant.

Krol refereert meer dan eens aan Marsman. Niet alleen heeft hij bij herhaling getuigd van zijn bewondering voor deze dichter (bij voorbeeld in *Het gemillimeterde hoofd* en *Bijna voorjaar*), hij laat ook menigmaal de echo's van diens versregels in zijn verhalend

werk weerklinken. En soms is er tussen Krols, vanwege de zakelijk-nuchtere inslag vooral aan *Barbarber* herinnerende poëzie, plotseling een marsmanniaans vers te vinden:

De onmetelijke branden
der ruimte,
of stilte
waarin ze voortbestaan
zonnen die verdrinken
of spatten van kracht uiteen,
tijden zonder tijd,
taferelen die nog nooit zijn gezien -

Er zijn ook explicietere verwijzingen. De titel van de bundel *Kwartslag* bij voorbeeld is ontleend aan het gedicht 'Gang': 'maar toen de luiken gleden voor zijn ogen, /draaide de wereld zich een kwartslag om.' Het verhaal 'Eenvoudige lichaamsuitbreidingen' wordt gepresenteerd als een parafrase van 'Potsdam', net als 'Gang' een vers uit Marsmans militante, expressionistische periode. Het is zulke poëzie waarin Krol 'kracht', 'hardheid' en 'snijden' geconcretiseerd ziet, poëzie ook die bepaalde emoties voor hem ervaarbaar hebben gemaakt.

'Eenvoudige lichaamsuitbreidingen' is om nog een andere reden karakteristiek voor Krol, nu het een neerslag is van zijn ervaringen als dienstplichtig soldaat. In *Een Fries huilt niet* komt hij daar nogmaals op terug. Het opvallende is dat de militaire dienst er wordt beschreven als een systeem waarvan doel en functie samenvallen. Krol heeft een voorkeur voor dergelijke systemen. Voor hem ontlenen ze hun bestaansrecht aan hun luxe en nutteloosheid, en bij gevolg ook aan hun schoonheid: een diode die stroom tegenhoudt *omdat* er stroom op staat, 'zon in een lege straat, zinloos en schitterend', 'een man die staat te praten, hangend over het geopende portier van zijn auto. Zo'n auto staat stil en het praatje dient tot niets. Een goed praatje.'

Het hoeft geen betoog dat de roman in Krols visie aan zulke systemen analoog is. Ook voor de roman geldt dat er sprake moet zijn van een adequaat in elkaar passend geheel. 'Er zijn veel dingen

die in elkaar passen en die niet mooi zijn om de eenvoudige reden dat ze nuttig en dus te vervangen zijn. Alles wat niet nuttig is, dat noem ik mooi.'

De door orde beheerste leegte treft men ook in het leger aan, vooral in de uiterlijke kanten van die organisatie: het rangenstelsel, de drill, het exerceren, het appel. 'Opgesteld in pelotonvorm brengen we, als één man, in rechthoekige bewegingen, de groet aan de vlag ofwel kunnen we vanuit onze ooghoeken bekijken hoe onze commandant, tegelijk met de andere pelotonscommandanten, op weg naar de voor de vlag opgestelde compagniescommandant, in rechte hoeken alsof hij tuinpaden aanhoudt over het plein marcheert.

Ter plaatse aangekomen, via de uitgestoken rechterarm afstand tot elkaar genomen hebbende en, saluerend, rapport uitgebracht: geen bijzonderheden. Op dezelfde manier als bepaalde telefoonlijnen worden getest. Er zijn verbindingen waarlangs al in geen jaren berichten zijn verstuurd behalve de berichten die, ontvangen, meedelen dat die verbinding nog bestaat.'

Er is een relatie tussen de esthetisering van de soldateske tucht als een doel op zich en de denkbeelden van modernistisch vernieuwer Marinetti, de man die een raceauto boven de Nike van Samothrake stelde. De zich Gerrit Krol noemend verteller uit *De chauffeur verveelt zich* heeft in zijn smaak wel wat gemeen met de futuristische voorman, getuige bij voorbeeld zijn al gereleveerde liefde voor nieuwe fabrieken, of de vergelijking tussen een organisatie en een leger te paard die in *De weg naar Sacramento* (1977) te vinden is.

Krol wil best weten dat zijn preoccupatie met de discipline van orde en structuur vaak niet meer is dan een poging de leegte te maskeren, een houvast bij gebrek aan beter. In *Een Fries huilt niet* laat hij zijn alter ego Roffel deze bekentenis doen: 'Voor de zoveelste keer op reis, ontheemd, zocht ik een huis voor mezelf, een kaartenhuis van ideeën; als ik het niet opschrijf stort het in elkaar, maar dan heb ik het tenminste opgeschreven. Ik hoop dat men mijn subtiliteiten wil bewonderen en zich verbaast over de schoonheid ervan. Helaas, je kunt ze niet samenvatten en uitleggen kun je ze ook niet. Voor het onderwijs zijn ze te licht en voor een samenvatting zijn ze te zwaar.'

Enigszins in contrast met de zo juist aangehaalde uitspraak staat de opvatting over de romanstructuur die Krol verkondigt in *De schrijver, zijn schaamte en zijn spiegels*. Als hij het daar heeft over het middelpunt van een roman doet hij dat in natuurkundige termen: zwaarte, volume. Dat middelpunt kan een hoofdstuk, een bladzij, een zin zijn. In zijn eigen werk is het veelal een heel thema, dat van de vrouw.

Zo probeert Robert Roffel zijn echtgenote Yvonne in kaart te brengen als 'een grondgebied, een stramien, een zinkstuk'. Samen vormen man en vrouw een paradoxale eenheid, een spel van kracht en tegenkracht. Hij is de verkenners, de spion (de aan het Stratego-spel ontleende termen verraden de sympathie voor de hiërarchische legerstructuur) die op weg is naar zijn doel zonder dat hij er ooit vat op krijgt; zij daarentegen belichaamt dat doel, zelfverzekerd, autonoom, zichzelf genoeg. De afstand houdt hen samen. Maar op het moment dat de distantie te groot wordt raakt het evenwicht verbroken en is de (echt)scheiding (en dus ook het einde van het boek) onvermijdelijk.

In Krols debuutroman, *De rokken van Joy Scheepmaker*, heeft iets vergelijkbaars plaats: Joy is het middelpunt waar hoofdpersoon Kraus Koster een verhaal lang om heen blijft cirkelen, al is het einde open nu gesuggereerd wordt dat hij haar ooit nog wel zal bereiken.

In *De schriftelijke natuur* legt Krol uit hoe hij zijn roman *De man achter het raam* (1982) heeft gecomponeerd: met schaar en plaksel. 'Elke ochtend [...] heb ik op de houten vloer de papieren uitgelegd en geordend, en opnieuw geordend en, waar ze zich niet lieten ordenen, doorgeknipt en gelijmd aan iets anders. En de gaten gezien en deze volgeschreven; elke morgen opnieuw, de zinnen door een zeef gehaald, de bladen op elkaar gestapeld alleen om te zien of het niet allemaal instortte *en het stortte niet in*. Een euforisch weekje.' (Terzijde; in weerwil van de euforie blijft de instorting van het kaartenhuis kennelijk altijd dreigen.)

Ook *De man achter het raam* is gemodelleerd naar Krols prototypische roman *Het gemillimeterde hoofd*. Vooral paragraaf 25 van dit handboek is hier van belang. Daar staat namelijk: 'Men leert

de natuur kennen door haar na te bouwen, de vogel is een vliegtuig. Zo zit ik tegenover de computer en ik ben de eerste niet die daar een mens in ziet. Hij heeft zijn ingang, zijn uitgang. Hij heeft zijn binnenste.' Volgt de rest van de alinea waarin de inventaris van het 'binnenste' wordt opgemaakt. Dan volgt de uitspraak: 'De mens is een machine.'

Aldus de probleemstelling van *De man achter het raam* in kort bestek. Het 'verhaal' gaat over het kortstondig bestaan van de computer Adam. Zoals zijn naam aangeeft is deze robot de eerste kunstmens. Zijn makers programmeren hem niet alleen met de gebruikelijke software, maar ook met menselijke gevoelens.

Zo geparafraseerd lijkt het wel of Krol zich aan de science fiction heeft gewaagd. Niets is minder waar. Hoe fantastisch het gegeven ook mag lijken, het heeft niet tot doel de lezers een paar uur aangenaam bezig te houden dan wel hen in de ban van een bepaald soort doemdenken te slaan. Zoals gebruikelijk bij Krol staat Adam voor iets anders. Hij is een 'afbeelding', dat wil zeggen een min of meer symbolische beschrijving van de werkelijkheid of een aspect daarvan.

De nieuwe Adam is de afbeelding van de oude, of liever gezegd, een reductie daarvan: de mens teruggebracht tot zijn geestelijke vermogens. Wat de computer mist is een lichaam en een ziel. Met behulp van medische ingrepen en de invoer van extra programma's zal hij ook met die ontbrekende dimensies van de humane staat worden begiftigd. Zodra hij volledig mens is geworden, vergaat het hem als alle vlees: zijn lichaam ontbindt tot stof.

Vervolmaking die tot de ondergang leidt: het is een van de vele paradoxen in deze roman die Krol geschreven lijkt te hebben om met de paradox zelf tot klaarheid te komen. Nu heeft het verenigen van tegenstrijdigheden en contradicties nooit zo in de lijn van Krol gelegen. Als logicus van huis uit is hij er juist op gespitsd ze uit elkaar te houden. Voor hem geldt eigenlijk het devies dat hij Adam in de mond legt: 'De wereld in tweeën snijden als een appel, dat is wat ik bedoel met een scherpe geest.' In de aanhef van *Een Fries huilt niet* wordt nagenoeg hetzelfde gezegd.

In *Het gemillimeterde hoofd* had Krol de geformaliseerde symbolentaal van wiskunde en logica en de gewone omgangstaal (waar

ook een schrijver zich van bedient) al uit elkaar gehaald. Daarmee scheidde hij het vakgebied van de informaticus van de literatuur, overigens zonder daarmee te beweren dat die twee domeinen helemaal niets met elkaar te maken zouden hebben.

Integendeel, je zou *Het gemillimeterde hoofd* (denk nog maar eens aan de ondertitel *Schrijven met sommen*) kunnen opvatten als een dubbele en verdubbende ‘afbeelding’: de esthetica van de wiskunde wordt afgebeeld op de logica van het schrijven en omgekeerd. Zo kon Krol de humor met behulp van een visueel schema formaliseren, en barstte hij in gejubel uit na een geslaagde mathematische bewijsvoering. Ook in poëtische geschriften als *De schrijver, zijn schaamte en zijn spiegels* en *Het vrije vers* zijn zulke ordenende schema's (bij voorbeeld van het verschil tussen proza en poëzie) aan te treffen.

Daarmee is het werk van Krol een unieke verbinding van logica en lyriek. Want ook in zijn romans is deze auteur een dichter, iets wat hij in zijn opstel ‘De abstracte roman’ ook expliciet verantwoordt. In *De man achter het raam* is het al niet anders, al lijkt het dat Krol het zich extra moeilijk gemaakt heeft door een computer (geschapen met behulp van logica, wiskunde en techniek) in een bestek van nog geen honderdtwintig pagina's te laten evolueren tot een mens (vat vol tegenstrijdigheids, want amalgaam van rede en onredelijkheid). Een andere moeilijkheidsfactor die overwonnen moet worden, heeft te maken met de discrepantie tussen het SF-achtige gegeven en de realistische verteltrant (blijkend uit het feit dat het relaas is gesteld in de ik-vorm).

Echt paradoxaal wordt de roman pas goed wanneer Adam, een geheel op logica gebouwd wezen, niet goed overweg kan met de voor hem volstrekt vreemde dimensie van de tijd. Aan die categorie immers zijn begrippen als beweging en verandering inherent. Hij krijgt pas enig inzicht in de tijd nadat een operatieve ingreep hem de slaap heeft leren kennen, waardoor de opeenvolging van dag en nacht erbaar is geworden. ‘Slaap maakt het mogelijk je leven in te delen in gelijke delen die je “dagen” noemt - die alle ongelijk zijn. Er zijn geen twee dagen aan elkaar gelijk. Stel je voor dat je leefde op een planeet die, zoals de maan een vaste zijde naar de aarde keert, een vaste zijde naar de zon toekeert - dan zou je leven één dag zijn, ongebroken, en taal één letter - je zou niet kun-

nen praten.’ We zijn hier midden in de relativiteit van tijd en duur, problemen die Krol opnieuw aansnijdt in de novelle *Een ongenode gast* (1988). Daarbij maakt hij geen gebruik van Einstein, want, zo heeft hij al eens gezegd in *Het gemillimeterde hoofd*, je kunt beter Marsman lezen.

De overwegingen met betrekking tot de tijd sluiten aan bij Adams constatering dat we het leven niet eens zouden kennen als het niet uit herhaling bestond. Voor de repeterende breuk van feiten en gebeurtenissen die het bestaan tot een geheel maakt, gebruiken we een eindige hoeveelheid woorden, die ieder voor zich naar een onbeperkt aantal zich herhalende en dus als identiek opgevatte zaken kunnen verwijzen. ‘Pas als iets vaker gebeurt is het een bouwsteen van onze geest.’ (Maar, zo horen we later van Peter Brodski, de ‘ongenode gast’ uit het gelijknamige verhaal, ‘waar, in de natuur, zijn ooit twee zaken aan elkaar gelijk? Wat is het subtiele mechanisme in onze geest dat bepaalt dat twee zaken die niet helemaal gelijk zijn, toch gelijk zijn aan elkaar? Is dat niet een merkwaardig compromis?’ Of, zo varieer ik onder verwijzing naar *De man achter het raam*, een merkwaardige paradox? Maar paradox en compromis vallen samen in de kunst, de enige wereld die ‘een expressie is van zichzelf’, om een andere spreker uit *Een ongenode gast* te citeren.)

Wanneer je de bouwstenen van je geest zichtbaar wil maken, moet je ze afbeelden in taal. Dat wil niet zeggen dat de betekenis van de woorden vastligt als iets onveranderlijks dat onder alle omstandigheden en voor iedereen geldt. Woordbetekenissen zijn dynamisch van aard, nu mensen minder met elkaar communiceren vanuit de behoefte elkaar te begrijpen dan met de bedoeling zich te handhaven.

Een dergelijke visie is typerend voor Krol. Tekensystemen waarin de werkelijkheid afgebeeld kan worden, zijn middelen om de chaos te ordenen, en daarmee ook middelen om je staande te houden. Het opdelen van de wereld in overzichtelijke paren van tegenstellingen (0 en 1, plus en min, A en B, man en vrouw) heeft alles met die drang tot zelfhandhaving te maken.

Zo keert de oppositie stilstand / beweging, al eerder bekend uit het werk van Krol, terug in *De man achter het raam* wanneer Adam

nagaat wat hem nu van echte mensen onderscheidt. ‘Wat je altijd hoort is dat een automaat in zijn logische operaties zoveel sneller is dan een mens. Dat is juist, daar wordt hij voor gebruikt. Maar binnenin de automaat is er van snelheid geen sprake. Voor de automaat vormen de uit te voeren instructies één monolithisch geheel. Voor de automaat [...] zijn al die instructies die voor de mensen in een zekere volgorde plaatsvinden en die men gebeurtenissen noemt - geen gebeurtenissen, maar één feit. Wat de mensen ervaren als verandering, is voor mij een toestand.’ Adam ervaart de wereld dan ook niet als een voortgaande film, maar als een reeks statische foto's. ‘Alles staat stil, maar tegelijk zie je dat alles beweegt.’

Stilstand en beweging in één totaalvisie samenbrengen, zo zou de taak van de schrijver geformuleerd kunnen worden op een manier die Krol wel zou aanstaan. Of misschien moet ik het nog anders zeggen: een schrijver probeert de beweging stil te zetten en zo iets te creëren dat eeuwigheidswaarde heeft. Het voortgaan van de tijd, dat in de conventionele vertelkunst eerder wordt geaccentueerd dan aan een tegenkracht onderworpen, doet Krol dan ook te veel aan de ononderbroken, continue stroom van de film denken. Van *In dienst van de ‘Koninklijke’* en *Een Fries huilt niet* heeft hij zelf gezegd dat ze onverfilmbaar zijn, en er is alle reden om aan te nemen dat hij het als een pluim op eigen hoed heeft bedoeld.

In dat verband heeft hij trouwens, net als zijn personage Adam, film en fotografie tegen elkaar afgezet. ‘Door de uitvinding van de fotografie ontdekten de schilders dat ze in staat waren een wereld uit te beelden die niet gefotografeerd kon worden. Op “dezelfde” manier brengt het mechanisme van de film een schrijver ertoe werelden te beschrijven die niet gefilmd kunnen worden.’ De implicatie van deze opmerking is dat Krol voor alles geïnteresseerd is in het beschrijven van gevoelens. In een stukje over *Het teken van het beest* (opgenomen in *Bijna voorjaar*, 1986) vergelijkt hij de tekst van het boek waarop deze film is gebaseerd met de mise-en-scène, en concludeert dan dat suggesties die zich tussen de zinnen van een verhaal laten aflezen, onmogelijk adequaat gespeeld kunnen worden.

Maar er is nog een aspect van Krols opvatting over het verha-

lend proza dat zich met bovenstaande vergelijking tussen film en fotografie in verband laat brengen. Wat hij zegt over de ontwikkeling van de schilderkunst en de analoge evolutie van de roman doet denken aan het begrippenpaar figuratief versus abstract. Krol zelf noemt zijn romans abstract, waarmee hij niets anders bedoelt dan dat zijn verhalen zich afspelen in de geest, dat wil zeggen bij wijze van reflecties die, anders dan handelingen, niet gebonden zijn aan uur en feit. Het traditionele vertellen is 'horizontaal' van richting: de lezer kan niet anders dan meebewegen met de loop van de handeling (die zich, dat spreekt vanzelf, voltrekt in de *tijd*). Krol daarentegen heeft steeds de behoefte de horizontale beweging af te wisselen met een verticale snede die het gangbare tijdsverloop doorbreekt.

Het is nu juist die opvatting die in de fragmentarische structuur van Krols romans (de reeks van stukjes) de literaire vormgeving krijgt die er het beste bij past. De markering door witregels en paragraafnummers ondersteunt de indruk dat zich van boek tot boek een vorm openvouwt die in zoverre 'leeg' is, dat het belangrijkste ongezegd blijft, dat wil zeggen schuilgaat tussen twee concrete mededelingen: 'Zij kijkt hem vorsend aan. "Ik heb slecht geslapen", zegt hij. Hij heeft helemaal niet geslapen.' (Ik citeer met opzet de voorbeeldtekst die Krol zelf aanhaalt als hij *Het teken van het beest* bespreekt.) Of zoals Krol zelf zegt in *De schrijver, zijn schaamte en zijn spiegels*: 'Je toont het ene, maar je bedoelt het andere.'

De fragmentarische structuur, die ik in vergelijking met de continue vertelstroom als 'opengewerkt' zou willen typeren, heeft in ieder geval tot effect dat klassieke literaire principes als 'een verhaal heeft een begin, een midden en een einde' op de tocht komen te staan. De eis die Krol zelf aan zijn boeken stelt, is dat ze op elke bladzij opnieuw beginnen, dat hun beweringen elkaar inhalen, dat ze, kortom, het gangbare tijdsbesef op zijn kop zetten.

Door toedoen van Krol zelf hebben deze theoretisch getinte bespiegelingen ons op zijwegen gevoerd. Maar de omweg was nodig om te begrijpen dat Adam geen karikatuur van mens en / of computer is, maar een personificatie van wat tot de kern van Krols schrijverschap hoort. De uitweidingen over Zeno's beroemde paradox,

die leert dat de vliegende pijl stilstaat, dienen niet alleen om in het voetspoor van de Griekse wijsgeer vast te stellen dat tijd en beweging zich eenvoudigweg niet laten denken, maar ook dat ze naar menselijke maat gemeten eigenlijk onaanvaardbaar zijn. Het verlangen naar eeuwigheid is eigen aan het bewustzijn; vandaar ook de monsterlijke gedachtengang van Nietzsche over 'de eeuwige wederkeer' van hetzelfde, die in *Een ongenode gast* ter sprake komt.

In overeenstemming met de beschouwelijke inslag die Krol ook in zijn romans eigen is (zelfs wanneer hij, zoals met *Maurits en de feiten*, een spannende detective lijkt te schrijven), is zijn neiging om ik-vertellers als spreekbuis van eigen meningen te gebruiken. Ook dat geeft al aan dat we hier ver van de traditionele roman met handeling en intrige af zijn. Zo is Adam net als Krol zelf een meester in het 'snijden', dat wil zeggen het opdelen van verschijnselen en - in dit geval - woordbetekenissen in twee helften. Wanneer Adam uit de lectuur van Plato heeft geleerd dat effectieve dapperheid een kwestie is van tactiek, en kan leiden tot een voorgewende vlucht, begrijpt hij ook dat 'lef' niet hetzelfde hoeft te zijn als 'geen gevaar zien'.

In het als roman gepresenteerde *Scheve levens* (1983), eigenlijk een uit columns en dagbladfeuilletons opgebouwd symposium, is de tendens tot de moraliserende bespiegeling nog sterker. Vandaar dat Krol zich zonder gêne kan bezighouden met het toetsen en herijken van elementaire begrippen als waarheid, rechtvaardigheid, eer, trots en schaamte, die hij op de voor hem typerende wijze beschrijft aan de hand van hun tegendelen. Zelfs een pleidooi voor de herinvoering van de doodstraf ontbreekt niet.

Zoals gezegd doet deze neiging zich ook in *Maurits en de feiten* (1986) gelden. Wat daar over eer wordt gezegd benadert de opvatting zoals die eerder in *Scheve levens* is verkondigd. 'Eer is dat waarvoor je bereid bent te sterven. Je eer is dus meer waard dan wat je zelf waard bent. [...] Eer is net als geld. Niet, voor wie er genoeg van heeft. Maar voor wie alles verloren heeft is eer de laatste strohalm, is het alles wat hij nog over heeft.'

Net als alle andere romans van Krol is *Maurits en de feiten* ook een boek over het schrijven zelf, al is dat element hier dan niet zo

uitgesproken aanwezig, maar veeleer verwerkt in de structuur van de detective, die natuurlijk uitstekende mogelijkheden biedt om het probleem van chaos en orde scherper te stellen. De hoofdpersoon, verdacht van een moord, wordt door zijn aanvragers geconfronteerd met de feiten. Die vormen echter maar een klein deel van de waarheid, een waarheid die alleen in een bepaalde context en onder bepaalde omstandigheden *de* waarheid kan zijn. Daarom kan men met de waarheid veel kanten uit, net zoveel kanten als een schrijver met zijn materiaal. Maurits is evenwel niet bereid assistentie te verlenen bij het reconstrueren van een verhaal. ‘Sommige dingen gebeuren. De zijkant van een huis. Ik ben de zijkant van een huis. Maar ze willen de voorkant, dus dan ben ik de voorkant.’

Maurits en de feiten gaat - onder andere - over het beeld dat de omgeving van iemand maakt, en de aanpassing van het slachtoffer aan dat beeld. ‘Het zijn de anderen die hem beperkingen opleggen en hem maken tot wat hij is.’ Deze wederkerigheid krijgt gestalte in het optreden van verschillende sprekers. Naast Maurits komen er ook rechercheurs en getuige-deskundigen aan het woord, al is het niet onmogelijk dat hun stemmen slechts klinken in de verbeelding van de hoofdfiguur. Dat stemmenegons werkt slopend. Het maakt Maurits pas goed tot een personage. De werkelijke Maurits wordt leger en leger, ‘een boek waaruit tenslotte alle bladzijden zijn gescheurd’. Over blijft een *dummy*, iemand die vast zit in een web van leugens dat hij samen met medespelers en tegenvoeters heeft gespannen.

Er is iets merkwaardigs aan de hand met de rolverdeling tussen mannen en vrouwen, zoals die door Krol is bepaald. Waar zijn vrouwen, hard, fier, autonoom en onaantastbaar als ze zijn, het zwaartepunt van zijn wereld vormen, daar worden zijn mannelijke figuren steeds weker, om als gedepersonaliseerde en verijlende schimmen over de horizon van de roman te verdwijnen. Maar misschien heeft dat wel iets te maken met de omstandigheid dat de vrouw *is*, terwijl de man slechts *beschrijft*. Tussen de zuivere lyriek van de wapperende vlag en het onder woorden gebrachte verlangen die vlag te zijn, blijft de kloof, in weerwil van het streven naar eenheid en samenhang, wijd geopend.

Literaire erotiek na de dood van Eros

Aangezien de tijden veranderen en wij met hen, is het literaire schandaal van gisteren het literaire fossiel van vandaag. Neem bij voorbeeld *Eenzaam avontuur* (1948) van Anna Blaman, vierendertig maal herdrukt en ooit beschouwd als een hoogtepunt van de Nederlandstalige literatuur sinds 1945. Ik las het voor het eerst op mijn zeventiende, dat moet dus omstreeks 1964 zijn geweest. De combinatie van het jaartal (vóór de doorbraak van de seksuele revolutie op vaderlandse bodem) en mijn leeftijd maakte me een gewillige prooi voor Blamans boeken; ik geloof waarachtig dat ik ze toch wel pikant vond.

Een tijdje geleden moest ik *Eenzaam avontuur* ter gelegenheid van een verkapte Blaman-revival nog eens van kaft tot kaft doorwerken. Had ik dat maar niet gedaan! Wist ik dan niet dat de dromen van de jonge jaren in het donker bewaard moeten blijven? Anders gaat het net als met een hoogwaardige, maar stokoude Bordeaux: die verandert terstond in azijn zodra je hem uit de fles laat ontsnappen. Bij herlezing vond ik *Eenzaam avontuur* een ongenietbare kruising van bakvisromantiek en existentiële twijfels, ingesnoerd in een krakende compositie, en opgedoft met de franje van verwickelingen die er nauwelijks iets toe doen.

Deze en andere tekortkomingen zijn destijds al door de kritiek gesignaleerd, maar in de verhitte discussies die er om het boek werden gevoerd speelden ze nauwelijks een rol. Het overgrote deel van recensenten en lezers toonde zich diep geschokt door de inhoud. De vrijmoedigheid waarmee Blaman controversiële onderwerpen als seks, overspel en homofilie (tussen vrouwen nog wel!) had durven behandelen, was in 1948 dan ook zeer onhollands. Wim Kan, jarenlang een vader des vaderlands als het ging om het

verwoorden van de vox populi, vroeg zich af waar Anna haar wijsheid vandaan haalde, de toen nog machtige katholieke pers sprak van ‘geestelijk ongezonde lectuur’ die ‘een ontluistering van de hoogste waarden in het leven betekent’, en er was zelfs een boekbespreker die opriep tot gerechtelijke vervolging. De bezwaren tegen *Eenzaam avontuur* echoden zelfs na in het rapport van de jury die Anna Blaman voordroeg ter bekroning met de Van der Hoogtprijs. Het pleit voor haar dat ze weigerde, nu ze zich om buitenartistieke redenen betutteld voelde.

Zoals dat meestal gaat, veroorzaakte het verontwaardigde geblaas een toenemende belangstelling. Net als Gerard Reve's kort tevoren verschenen *De avonden* werd *Eenzaam avontuur* een klassieker, met dit verschil dat de herdrukken van Reve's roman pas veel later zouden gaan lopen. Het zou wel eens kunnen zijn dat de rellen en de roem een onbevangen houding ten opzichte van het boek in de weg hebben gestaan. *Eenzaam avontuur* is tot op de dag van vandaag gecanoniseerd als een gedurfd, grensverleggend en dus waardevol boek. Maar wie Blaman herleest merkt vanzelf dat haar durf door de tijd is achterhaald.

De enige lezer die in 1948 wat scherper zag dan de geschokte dan wel gecharmeerde tijdgenoten, was Blamans collega-romancier Albert Helman. Hij wees op de psychologische inconsistenties, de technische gebrekkigheden en de ronduit beroerde stijl. Helaas bedierf hij het effect van zijn kritiek door haar in te kleden als een gerechtelijke dagvaarding. Daarin werd de schrijfster opgeroepen zich te komen verantwoorden voor een ‘tribunaal’, een zouteloze vertoning die ter gelegenheid van Boekenweek 1949 was georganiseerd.

Toch zijn twee punten uit de aanklacht overleefd gebleven. Wanneer Helman zich al heeft geërgerd aan Blamans ‘burgerlijke opvatting van het liefdeleven [...] waarbij voor de schrijfster uitsluitend sensualiteit als criterium gegolden heeft’, en aan de goedkope atmosfeer van ‘hyperromantische kastelen of maneschijn’, hoe moeten lezers van vier decennia later dan wel niet reageren? En niet alleen *Eenzaam avontuur* is om die reden hopeloos verouderd. Het hele oeuvre van de eens zo gevierde en verguisde schrijfster ruikt naar de motteballen. Waar niets meer te vieren ofte verguizen

valt, daar is een auteur zo dood als een beeld in het Letterkundig Museum.

Wie geen socioloog of cultuurhistoricus van professie is, kan nog onmogelijk navoelen welke taboes er door Blaman wel werden geschonden. Wanneer je niet op de hoogte bent van de zeden en gewoonten van meer dan veertig jaar geleden, dan kun je alleen maar grinniken om de aanstellerige gewoonte de conversatie met wat school-Frans te doorspekken, of om de eindeloze hoeveelheden thee die tussendoor worden genuttigd. Natuurlijk, onze nakomelingen maken zich nu al vrolijk om eigenaardigheden die *ons* tot een tweede natuur zijn geworden. Maar deze wetenschap maakt Blamans tics nog niet verteerbaar. Als ik lees over ‘muziek, die pornografisch geritmeerd uit saxofoons gestoten werd’, dan is het alsof ik een bedorven roomsoes uit de keuken van Cissy van Marxveldt geserveerd krijg.

Met de bedgeneugten, het eigenlijke onderwerp van dit essay, althans waar het de literaire verwoording betreft, is het al niet anders. De ‘directoires’ waar indertijd nog wel een klamme hitte van afgeslagen zal zijn, werden definitief naar de voddenmand van de literatuurgeschiedenis verwezen toen Jan Wolkers in 1957 de vlinderachtige broekjes introduceerde. De scène uit Blamans *Op leven en dood* (1954) waarin een vrouwelijk personage ‘enkel haar bustehouder en haar hooggehakte schoenen’ heeft aangehouden, omdat haar minnaar een dergelijke uitdossing ‘pikant’ en ‘geraffineerd’ vindt, is voldoende om mij een acute impotentie te bezorgen. De arme schrijfster valt moeilijk iets te verwijten. Hoe zouden we haar erop kunnen aanspreken dat ‘pikant’ een trefwoord van de videobranche is geworden, en dat ‘directoires’ en ‘bustehouders’ (een term die nog heeft geleid tot het eufemisme ‘borstenhouder’) thans alleen nog maar worden geassocieerd met nogal in het oog lopende maten?

De lichamelijke liefde is altijd Blamans grote preoccupatie geweest. Omdat ze zich stevast vereenzelvigde met haar hoofdpersonen, mogen we haar gerust aanspreken op de claus die in *Op leven en dood* in de mond van de ik-verteller wordt gelegd: ‘Wat ik allemaal te horen kreeg zou een roman op zichzelf zijn als ik schrijven kon, maar dat zou een psychologische roman worden over de

“homo eroticus” en zoiets is uit de tijd, heb ik me laten vertellen. Maar nu zie ik dat toch een beetje anders. Niets is ooit uit de tijd wat de mens aangaat, die nog maar uiterst zelden onvervalst in de literatuur besproken werd, en zeker waar het zijn oermenselijke problemen betreft; zijn erotiek en zijn verhouding tot anderen.’

Deze warm-menselijke verklaring vat het verhalend werk van Blaman aardig samen. Telkens weer betoogde deze schrijfster dat ieder mens ‘in wezen’ eenzaam is, juist in zijn verhouding tot anderen. Wie echter verwacht dat een inleidende opmerking als de zo juist geciteerde gevolgd zal worden door een onverhulde beschrijving van erotiek en seks, komt bedrogen uit. Het is juist in dat opzicht dat het oeuvre van Blaman zich onherroepelijk heeft gedateerd. En dan denk ik nog niet eens aan al dat incurant geworden ondergoed, maar aan de fatsoensdrempel die de schrijfster in 1954 meende te moeten opwerpen toen ze haar verteller het verslag van een coïtus aldus liet inleiden: ‘En nu opgepast. Nu wordt de directe formulering van wat er verder gebeurde misschien te arm. En dan wordt het pornografie, terwijl deze kwalificatie in relatie tot Francisca de meest lasterlijke zou zijn die er te bedenken valt.’ Liefde is te edel om er in exclusief technische termen over te spreken, zo staat hier tussen de regels door te lezen.

Misschien is het daarom dat na enig, ook door de ik-figuur als genant ervaren gefrunnik (‘het omhoogsjorren van een japon en het uittrekken van een directoire die aan de hak van een van haar schoenen haken bleef’), onmiddellijk wordt overgegaan tot de afloop van de affaire. ‘Nu zal ik verder de feiten afdoen met grote woorden, die veel betekenen, maar niets preciseren,’ merkt onze held dan ook terecht op, om te vervolgen: ‘Het was een openbaring en een herkenning, nieuw en vertrouwd, onbekend en diep-eigen. En dat ik dit volmaakt ineenpassen van ons beiden niet lyrischer en niet overtuigender vertel is geen onmacht en geen lafheid. Ik ga er alleen voorlopig aan voorbij omdat er iets anders is van meer belang dat ik eerst moet proberen te vertellen. Maar eerst nog dit: Zij noch ik brachten een woord uit. Pas daarna, toen we naast elkaar lagen, zij met gesloten ogen, roerloos, alsof ze gestorven en opgebaard was en ik met rusteloos wakende blik, toen vroeg ik: “Hoe heet je?”’ De laatste drie woorden moeten aangeven dat de

verhouding met de snelheid van een bliksemflits tot stand is gekomen, een trekje dat je vindt in negen van de tien pornografische verhalen die Blaman zegt te verafschuwen. En in hoeverre zou deze door koudwatervrees bevangen schrijfster zich ervan bewust zijn geweest dat ‘sterven’ in de meer verfijnde erotische literatuur synoniem is met klaarkomen?

Als we deze inmiddels wel zeer verpletste ‘purple passages’ naast twee voorbeelden uit het werk van Wolkers en Cremer leggen, dan wordt in een oogopslag duidelijk dat de indertijd zo geruchtmakende Blaman door een schokbetonnen kuisheidsgordel met ijzerbeslag is gescheiden van de twee Jannen. Het eerste fragment komt uit het verhaal ‘De verschrikkelijke sneeuwman’, dat Wolkers volgens de bibliografische verantwoording achter in *Serpentina's petticoat* (1961) tijdens de zomer van 1957 schreef. Het luidt als volgt: ‘Ze trok haar rok op, stak haar benen omhoog, zocht met haar handen het elastiek van haar broekje.

Herman keek tussen haar benen. Het schaamhaar puilde aan beide kanten uit haar broek, of men een veiligheidsscheermes over het midden van een behaarde kin had gehaald. Ze wipte met haar billen omhoog, trok het nylon er in één beweging vanaf en meteen door tot halverwege haar dijen. Ze hield de linkerpijp vast, trok haar been eruit, en liet het broekje op de wreef van haar rechtervoet hangen als een verlepte bloem. Toen drukte hij zich tegen haar aan.

- Vind je het niet vervelend in deze houding, vroeg hij.

- Ik vind het op iedere manier prettig, zei ze, maar doe een kussen onder je knieën, dan kom je er beter voor.’

Ook in deze beschrijving schittert het moment suprême door afwezigheid, maar anders dan Blaman gaat Wolkers ‘de directe formulering’ niet uit de weg. Of dat bijdraagt tot het prikkelen van de zinnen, is een vraag waarop ik wel een antwoord heb. Maar de traditie van het *teasing* gebiedt dat ik dat nog niet prijs geef.

Het enige waar het in het fragment uit ‘De verschrikkelijke sneeuwman’ aan ontbreekt zijn de benamingen van de geslachtsdelen. Die stap maakte Wolkers pas nadat ‘Het Beest’ Jan Cremer hem was voorgedaan. Het was niet het enige wat de oude Jan van de jonge Jan opstak. De romantiek van het minnende kunste-

naarsstel dat *à la bohème* bijeenhokt onder de hanebalken is lang voor *Turks fruit* al door Cremer opgeroepen (en nog veel eerder door Henri Murger), net als de breeduit geëtaleerde pose van de kunstenaar als jonge hond die tegen standbeelden als Rembrandt en Van Gogh aan piest. Alleen het door Cremer gepatenteerde rijm 'Mullis / vullis' is niet door Wolkers maar door Reve in licentie genomen.

Ik Jan Cremer, verschenen in februari 1964, was een aanslag op het burgerlijk fatsoen, zoals Nederland nog nooit had beleefd. Sommige sociologen neigen er zelfs toe het boek te beschouwen als het voorspel van de 'ludieke' acties van provo's en Maagdenhuisbezitters. De reacties gaven in elk geval aan dat er, anders dan nu, nog geen antistoffen waren ontwikkeld die het publiek immuun maakten voor zulke provocaties. Niet alleen dominees en andere zedenmeesters van professie spraken hun banvloek over Cremer uit, maar ook J. Bomhoff, Leids hoogleraar in de literatuurwetenschap en niet toevallig gewezen pater-jezuiet. Collega-auteurs meenden ostentatief blijk van hun collectieve schaamte te moeten geven, rechtse politici riepen om censuur, en her en der begonnen de verontruste ouders zich te roeren. Toen het in 1966 verschenen vervolgdeel met de prozaprijs van de gemeente Amsterdam werd bekroond, ontstond er een rel.

Bij lezers tussen de twaalf en de twintig kreeg de eerste en enige Nederlandse schelmenroman een warm onthaal. Zij verslonden dit met flair en bravoure geschreven relaas van de spreekwoordelijke twaalf ambachten en dertien ongelukken. Op de provincie-school die ik bezocht gaven we de stukgelezen exemplaren onder de schoolbanken door, en het was voor ons een ware openbaring dat dit allemaal zo maar opgeschreven, en dus ook hardop gezegd kon worden.

Pas bij herlezing vallen er onaangename trekjes op die de volkse ironie van de verteller niet afdoende weet weg te masseren. De populistische teneur was toen een welkom antidotum tegen veel literaire verhevenheid, maar sinds menig televisiepresentator of quizmaster meent de jongen van de gestamppte pot te moeten uithangen, is populisme een gesel geworden.

Met het onverholen machismo ligt het wat anders. Nu het

ideaaltype van de macho ten slotte ook door de homoseksuelen is afgedankt, is het tijd eraan te herinneren dat de weerzin tegen de mannetjesputter is opgewekt door de feministische golf van de vroege jaren zeventig. Vandaar dat we wat minder vrijblijvend staan tegen de sfeer van ‘ferme jongens, stoere knapen’, die spreekt uit een fragment als het volgende: ‘Zo gauw ik mijn oude kleren weer aanhad was ik [...] naar de nieuwe hoerenbuurt gegaan. Er zaten allemaal nieuwe wijven. Bij een jonge zwartharige griet hadden we onze oude kunstjes weer eens gedaan. Met z'n drieën met het wijf mee naar het opkamertje, wachten tot ze uitgekled was en haar dan neerdrukken op het bed terwijl een van ons een ei in haar kut duwde. En gillen en vloeken die wijven! Want zo'n ei kregen ze er niet meer uit, dat moesten ze tot struif drukken. Als ze erbij konden. En anders naar het ziekenhuis. De bikkertjes, jonge jongetjes met lichte snorretjes en cesarhaar, keken ons woedend na. Ze durfden ons niet aan te raken. Anders kregen ze een pak op hun flikker of de hele buurt op hun nek.’ Als we voorbijgaan aan de observatie dat het ei natuurlijk een voor de hand liggend vervangingsmiddel voor het gebruikelijk liefdessaluut is, is het onmiskenbaar dat de potentie zich hier uit in een primitief soort agressie, overigens een onmisbaar ingrediënt in het recept van de klassieke prikkellectuur.

Ter verdediging van Cremer valt aan te voeren dat hij in zijn masculinistische kijk op de seks niet alleen stond. Zelfs Anna Blaman kwam van deze optiek niet los. Waar Cremer schrijft dat zijn alter ego vijfmaal per nacht een plengoffer brengt aan de geliefde (‘en hoe, wild, wilder, wildst’), om bij vermindering van de frequentie tot eenmaal per nacht voor intellectueel te worden uitgescholden, daar schrijft Blaman in *Eenzaam avontuur*: ‘Elke avond bezocht hij haar, drie weken lang. Als de duivel zelf sloeg hij met vinnige, dreigende knokkels een zachte roffel op haar deur. Drie weken lang, iedere avond, nam zij gedwee de saterkop in haar meedogende omhelzing en troostte hem om een naamloos verdriet. Drie weken lang, iedere avond, zocht hij zich grimmig te genezen aan haar zo naïeve en zo vrouwelijke lichaam. Drie weken lang vertrouwde hij haar blindelings en sprakeloos een lijden toe, dat zij niet stillen kon. En liet haar daarna achter, vernield, en met

een pijnigende, duistere herinnering...’ Mannen kunnen kennelijk op afroep over hun minnares beschikken, om naar behoefte bevredigd of getroost te worden.

Er is nauwelijks verschil tussen de hier verwoorde visie op de geslachtelijke verhoudingen en wat we over dat onderwerp kunnen lezen in een gedicht als ‘Invocatio’ (‘Laat mij in uwer haren mantel slapen / en leg uw donker om mijn wilde hart’) of een roman als *De dood van Angèle Degroux*, allebei van H. Marsman (1899-1940). Dat soort metafysisch aangeklede edelkitsch moet de lectuur zijn geweest die de literator in Anna Blaman heeft gevormd. Naar zijn ware aard stamt haar werk, dat soms wel wordt aangeduid als ‘existentialistisch’, uit de sfeer van het Germaans getinte vitalisme. Die afkomst markeert de kloof ten opzichte van de zoveel Amerikaanser (Miller, Kerouac) georiënteerde Cremer.

Het ironische van het laatste citaat uit *Eenzaam avontuur* is dat juist de tweede feministische golf het heeft achterhaald. Dankzij die beweging zijn we gevoeliger geworden voor machismo van allerlei aard, of dat nu komt van een lesbische schrijfster of een hanige schrijver. Overigens zijn in het geval van Cremers knapste leerling Wolkers dergelijke bezwaren pas geventileerd nadat Paul Verhoevens rouwdouwerige verfilming van *Turks fruit* aan het Nederlandse televisiepubliek was vertoond. Het boek had lang niet zo veel storm geogst. Toen het in 1969 verscheen, was men kennelijk al wat beter gewend aan de ‘down to earth’-achtige benadering van de lichamelijke liefde.

De totstandkoming van het tijdelijke harmoniemodel tussen Wolkers en zijn critici blijkt bij voorbeeld uit de waarderende bewoordingen als ‘je reinste vitalisme’ en ‘dionysisch’ waarop *Turks fruit* in de pers werd onthaald. Dat was wel eens anders geweest. De al eerder genoemde professor Bomhoff was in 1964 demonstratief de zaal uit gelopen waar Wolkers zijn verhaal ‘Kunstfruit’ voorlas. En toen er op uitnodiging van het kunstenaarscentrum Bergen een reprise van dit optreden werd gegeven, sprak de burgemeester van die plaats zelfs van aantasting van de openbare orde en de goede zeden. Naar aanleiding van de bundel *De hond met de blauwe tong* (waarin een verhaal over het verkrachten van een kip

voorkomt) werd door sommige recensenten gesproken van ‘sadisme’ en ‘smeerpijperij’.

Bij de verschijning van *Turks fruit* niets van dat alles. En dat terwijl er in het boek tal van scènes voorkomen die geschreven lijken te zijn naar het voorbeeld van de hogeschool der pornografie. De twee gulden regels van die academie - presenteer seks zoveel mogelijk in combinatie met buitenisigheden, taboes en acrobatiek, met andere woorden: alles wat afwijkt van de beproefde missionarisstand - zijn hier nauwlettend in acht genomen. Uit de koker van Sade komen bij voorbeeld de lust tot het consumeren van de urine en de faecaliën van de geliefde en het bekloppen van haar billen tot ze het aanzien van twee malse biefstukken hebben gekregen.

Nu zou het te veel eer voor Wolkers zijn als zijn werk een plaatsje kreeg in de eregalerij van de geschreven erotica. Een roman als *Turks fruit* is weinig meer dan een voetnoot bij Jan Cremer of - vanwege de sentimentaliteiten - een vooraankondiging van Erick Segals *Love Story*, dat van een jaar later dateert. In weerwil van de hoge frequentie waarin Wolkers zijn liefdespaar laat cohabiteren, is er immers geen sprake van echte prikkellektuur. Het sterk aangezette contrast tussen erotiek en dood wijst erop dat we hier met Literatuur te maken hebben.

Zo hebben we dan vanzelf een criterium gevonden om pornografie te onderscheiden van literatuur waarin het leven uit meer bestaat dan seks alleen. Geen origineel criterium, dat geef ik grif toe, maar wel een dat bruikbaar is. Het werk van Sade valt op grond van de aangegeven maatstaf buiten de kwalificatie, en wel omdat de revue van al die hitsige tafereelen is bedoeld als illustratiemateriaal bij de filosofische colleges waarop de markies ons onthaalt. Hoewel al die illustraties op zichzelf de schoolvoorbeelden van de pornografie zijn geworden, was het produceren van prikkelende geschriften niet Sade's voornaamste oogmerk. Hij was er in de eerste plaats op uit om te tonen dat de mens volgens zijn natuur leeft als een beest, ‘voorbij goed en kwaad’ zoals Nietzsche later zou zeggen. Breng je hem of haar echter het onderscheid tussen geoorloofd en ongeoorloofd bij, dan zal de mens, afhankelijk van het in-

dividuele raffinement, veel liever tegen het verbod ingaan dan zich eraan houden. En omdat deze wetmatigheid zich op erotisch terrein het duidelijkst openbaart, concentreerde Sade zich daar bij zijn zedenschilderingen op. Ter linker- en rechterzijde van zijn middenpaneel voegde hij enige taferelen van blasfemische en 'sadistische' aard toe. Sindsdien is de trits seks, godslastering en wreedheid de heilige drievuldigheid van de pornografie. Zowel de oprechte katholieken (Barbey d'Aurevilly, auteur van *Les diaboliques*) als zij die de kerk van Rome serieus genoeg nemen om haar te willen provoceren (Louis Paul Boon in *Mieke Maaïke's obscene jeugd*) waren zich daar terdege van bewust.

Het is verleidelijk om naar aanleiding van de door Sade geijkte combinatie een boom over goed en kwaad op te zetten. In een zeer lezenswaardig artikel (*Maatstaf* 1987:8/9) over het werk van Bataille beschrijft Aart van Zoest de wereld van de erotiek als een herwonnen paradijs, 'een andere wereld' die enkel te bereiken is via een krachtdadige grensoverschrijding. Vandaar de nadruk die Bataille, in navolging van zijn grote voorbeeld Sade, legt op de afwijkingen van de normatieve techniek in sexualibus. Weinig recht op en neer derhalve, maar liever achterstevoren, ondersteboven, alleen of met z'n drieën, als voyeur of begluurde, maar nooit zoals Onze Lieve Heer het ons heeft geleerd.

In Bataille's *Histoire de l'oeil* (1928) vermeien de twee hoofdpersonen zich niet alleen in het praktizeren van het standenboek, maar voegen ook schanddaden van allerlei aard aan hun acrobatiek toe: het verkwisten van voedsel, en het bedrijven van wreedheid en blasfemie. 'De perversiteiten worden [...] in verband gebracht met de overtreding van geboden, maatschappelijke of andersoortige taboes,' schrijft Van Zoest. Dat lijkt me al te voorzichtig gesteld. Sade en Bataille leggen niet zozeer een relatie, ze zien eerder een gelijkenis. De bevrijding die resulteert uit de beleving van de normdoorbrekende erotiek is totaler naarmate er van meer verboden vruchten tegelijk wordt gesnoept.

In verschillende commentaren op Bataille is gewezen op de synthese van erotiek en mystiek in zijn denken. Vele wegen leiden naar Rome, en het maakt geen verschil of je via de hoofdingang de extase bereikt of tegen de keer in. 'Duik in de afgrond van Hemel

of Hel, wat doet het er toe?’ dichte Baudelaire al. Ongetwijfeld ligt in de gewaarwording van vervloeiende sensaties uit tweeërlei bron de reden dat mystici als Hadewych, Johannes van het Kruis en Teresa van Avila hun ervaringen overdraagbaar probeerden te maken door te variëren op de taal der liefde. Het zegt iets over ons gesecculariseerde tijdperk dat de religieuze metaforiek in de erotica (zelfs de atheïst Sade heeft het nog over ‘het heiligdom van de tempel’ als hij het vrouwelijk geslachtsdeel bedoelt) nagenoeg in onbruik is geraakt, en verdrongen door de aloude concurrent, dat wil zeggen een vocabulaire dat in belangrijke mate op de krijgskunde is gebaseerd. ‘Wond’, ‘schede’ en ‘dolk’ zijn, anders dan ‘wierook branden’ en ‘tempel’, nog altijd in gebruik. Eros mag dan het kind van Afrodite en Ares zijn, omtrent zijn goddelijke afkomst is kennelijk niet meer bekend dan dat zijn vader de god van de oorlog was. En het gevecht van man tegen man, of man tegen vrouw, is nu eenmaal veel naakter en directer dan het in sluiers van mysterie gehulde ritueel, dat slechts suggestief mag worden aangeduid, nooit expliciet beschreven. Ook in dat opzicht is Sade nog een stuk subtieler dan Henry Miller of Jan Cremer.

Ik kom op dit verheven chapter omdat er in het werk van Bataille en de kanttekeningen die erbij zijn gemaakt, voortdurend sprake is van de sacrale dimensie van de erotiek. Daardoor is een zo weids perspectief geopend, dat er gemakkelijk een legitimering voor de pornografie aan te ontlene valt. Aan een dergelijke legitimering schijnt een dringende behoefte te bestaan. Zuiver erotische lectuur lijkt de consument nog altijd een slecht geweten te bezorgen, is het niet uit vrees voor de hel, dan wel uit ontzag voor de leerstellingen van het feminisme dat de vuilschrijverij radicaal naar de brandstapel heeft verwezen.

Lectuur die uitsluitend tot doel heeft de lust te stimuleren staat op een oneindig veel lager niveau dan de geschriften die het predikaat ‘literair’ ontlene aan hun multifunctionaliteit. Van Zoest bij voorbeeld constateert dat je van Bataille’s reeds meermalen genoemde verhaal moeilijk kunt zeggen of je nu een pornografische dan wel een mystiek-filosofische tekst onder handen hebt. ‘Dat is iets dubbelzinnigs, iets dat twijfel wekt, dus iets literairs, waardoor de tekst in zijn geheel on-pornografisch wordt.’ Je ziet de beschou-

wer opgelucht ademhalen, nu zijn scholastieke redenering hem van castratie door een woedende vrouwschaar heeft gered.

Een ander voorbeeld van het aanbrengen van schaamlapjes dan wel canoniserende vernisjes, is te vinden in het nawoord dat Adriaan Morriën heeft toegevoegd aan de door hem vertaalde *Histoire d'O* van Pauline Réage. Zelf heb ik in deze lofzang op de totale onderwerping van de vrouw niets anders kunnen lezen dan een variant op Sade (even vervelend dankzij de weinig gevarieerde opeenstapeling van lust en gruwel, en even weinig stimulerend, het laatste vanwege de vlakke stijl). Morriën zoekt het echter hogerop, misschien omdat hij zich op voorhand geroepen voelt verantwoording af te leggen voor zijn keuze. Ook hij verkent grenzen en raakvlakken, is het niet tussen erotiek en mystiek, dan wel tussen de alternatieve moraal en de burgermanstrouw. 'Door middel van haar minnaars,' beweert Morriën, 'zoekt O zichzelf, of liever: zoekt zij aan zichzelf te ontkomen, zoals anderen aan zichzelf trachten te ontkomen door elkaar, ten overstaan van een ambtenaar, beloften te doen die zij niet zelf onder woorden hebben gebracht.' Volgens de methode Bataille schept O zich een tegenwereld, die als repoussoir van de maatschappelijke orde fungeert. Met deze stelling is een bruggehoofd geslagen naar de wereldliteratuur: 'Aan wie zich blind staart op alles wat in *Het verhaal van O* extreem of schokkend is, ontgaat het dat de roman in de eerste plaats kan worden gelezen als een *fabel*, zoals ook *Het proces* van Kafka of *De vreemdeling* van Camus fabels zijn, en dat in de roman het *model* van een samenleving wordt beschreven die zich in de onze als mogelijkheid aftekent.'

Waarom niet gewoon toegeven dat er zelfs vrouwen zijn die voor hun plezier dan wel uit frustratie erotica en pornografie schrijven? Waarom die veredeling tot literatuur, of het harde oordeel dat dergelijke geschriften bij uitstek getuigenissen van de patriarchale dictatuur zijn? Er zijn immers wel degelijk vrouwelijke pornografen van naam, al is het dan niet in Nederland, waar het optreden van Eefje - *Een meisjesleven* - Wijnberg al spoedig op een masculiene samenzwering van Geerten Meijnsing en Theo Sontrop bleek te berusten. Zonder iets te willen beweren over hun literaire kwaliteiten (die er eigenlijk niet toe zouden moeten doen), je kunt

moeilijk om auteurs als Anaïs Nin en Régine Desforges heen.

Desforges is trouwens een van de weinigen die rond voor hun liefhebberij durven uitkomen. Ze waagt zich zelfs aan de bewering dat elke auteur eigenlijk erotische verhalen zou moeten schrijven, al was het alleen maar ter vergroting van de zelfkennis. 'In bepaalde scènes ben ik te ver gegaan en heb me mee laten slepen door een grofheid van taal en situaties die me verbaasde. Ik schreef "smeerlap" waar anderen "liefste" schrijven.' Opnieuw een voorbeeld dat duidelijk maakt hoezeer de prikkel wordt veroorzaakt door het op z'n kop zetten van conventionele normen, waarden en gedragspatronen.

Deze excursie naar Sade en Bataille was nodig om twee vragen te stellen: hoort het werk van auteurs als Blaman, Cremer en Wolkers tot de zuivere erotica? en zo ja, welk domein van Bataille's 'monde de la souveraineté' perken zij dan voor zichzelf af? Laten we ze successievelijk afwerken.

Al eerder merkte ik op dat Blaman een persoonlijk credo uitsprak toen ze de hoofdpersoon van *Op leven en dood* liet zeggen dat de grote psychologische roman over het oermenselijke probleem van de erotiek en de verhoudingen tussen mensen onderling nog altijd niet geschreven was. Natuurlijk is het gissen, maar ik denk dat zij zelf die grote roman niet heeft kunnen schrijven omdat ze zich ondanks haar moed toch te veel geremd wist door de literaire en zedelijke normen van haar tijd. Bovendien waren die normen voor haar als lesbienne extra streng. Waar ze desondanks toch een poging doet, is de psychologie waarmee ze de erotiek te lijf gaat even klinisch als het optreden van de verpleegster die haar washandje laat wapperen, erectie of niet. Misschien had ze de neiging tot psychologiseren moeten onderdrukken. Die is immers dodelijk voor het onderwerp, zoals onder andere valt aan te tonen met de roman *August* van de om haar *Looking for Mr. Goodbar* zo warm geprezen Judith Rossner. Veel smeerlapperij, maar allemaal onschadelijk gemaakt door de psychoanalyse.

Blaman is de lichamelijke liefde in haar verschillende varianten zo veel mogelijk uit de weg gegaan. Aan het benutten van wat in feite haar grootste kans als auteur was, een libertijnse, volstrekt

onhollandse hymne op haar lesbische identiteit, is ze nooit toegekomen, al moeten we ons natuurlijk ook afvragen of ze zo'n lofzang vóór 1960 ooit uitgegeven had kunnen krijgen. Verder dan het cryptische, halfslachtige en bovendien anoniem gepubliceerde verhaaltje 'Een autobiografie' (te vinden in de bundel *Droom in oorlogstijd* uit 1985) is ze dit smalle pad nooit gegaan, en zo heeft ze als homoseksueel auteur nooit de emanciperende invloed kunnen bereiken die Reve zich veel later verwierf. Zou het toeval zijn dat de schrijver van *Op weg naar het einde*, *Nader tot U* en *Moeder & Zoon* van de elementen seks, wreedheid en blasfemisch aandoende religiositeit regelmatig een trio heeft gemaakt?

Wolkers genoot jarenlang de reputatie dat hij voor een belangrijke bijdrage aan de seksuele vrijwording van de Nederlander heeft gezorgd. Ik denk eerlijk gezegd dat het met die verdienste nogal meevalt. Niet voor niets waren er aan het begin van de jaren zestig cabaretiers die over uitgeverij De Bezige Bij spraken als De Vunzige Wesp. Wolkers, die toen nog in het fonds van Meulenhoff zat, week niet af van wat oudere collega's als Hermans en Claus al sinds de jaren vijftig deden. Een gedicht van Remco Campert waarin het woord 'naaien' voorkwam bezegelde een decennium later nog het einde van het Avro tv-programma Literaire Ontmoetingen. Conclusie: Wolkers was niet de taboeschennis waarvoor hij zich achteraf graag uitgeeft. Pas toen Cremer hem erin was voorgegaan, begon hij drieletterwoorden te gebruiken, en verwerkte seksuele varianten als bestialiteit en necrofilie in zijn verhalen, zij het mondjesmaat (zie *De hond met de blauwe tong*). Getuige een roman als *Brandende liefde* (1981) is hij echter tot op hoge leeftijd onder de bekoring van vrouwelijke urine en de taal van het ruwe kunstenaarsvolkje gebleven. 'Van vitalisme naar fetisjisme': onder die titel zou Wolkers' neergang als romancier aardig beschreven kunnen worden. Wat de erotiek betreft, die was vooral een illustratieve ondersteuning bij zijn dionysische kijk op het bestaan.

Hoeveel bezwaren je ook tegen Jan Cremer kunt inbrengen, op *zijn* pioniersrol valt weinig af te dingen. Hij heeft de seksualiteit bespreekbaar gemaakt door er recht voor zijn raap over te schrijven, zoals hij ook de dagdromen van de gewone man ('geld, drank en

lekkere wijven') heeft verwoord. Hij heeft over straat geschreeuwd wat tot dan toe achter de palm van de hand werd gefluisterd.

Wat is afgezien van zijn succes zijn verdere verdienste? Dat hij voor de erotica een geschikt domein in de soevereine wereld van de fantasie heeft gevonden, het domein waar schelmen als Uilenspiegel, Casanova en Mieke Maaïke hun lusthof hebben. De totale vrijheid van de papieren deugniet omvat de al even totale erotische losbandigheid; om die reden moet je wel erkennen dat Cremer een adequate uitingsvorm voor onze diepste illusies heeft gevonden.

Maar na Cremer is er geen weg vooruit meer, vandaar dat Wolkers, die, anders dan Cremer, geen picaresk auteur maar een tragicus is, zo snel verzandde in drieletterwoorden en andere trivialiteiten. Inmiddels lijkt het erop dat in de Nederlandse literatuur iemand is opgestaan die de charme van de versluisde erotiek opnieuw heeft ontdekt. In *Veranderlijk en wisselvallig*, een enigszins tegendraadse ode aan de vrouw als minnares, voert Geerten Meijnsing ons terug naar de liefde als een complex ritueel, terug naar moeder en zoon, dat wil zeggen Afrodite en Eros, en weg van de patriarchale pornografie die de geest van Ares en de oorlog der geslachten levend houdt.

Natuurlijk staat dit boek bol van weer een ander soort clichés: de uit jaloezie voortkomende opwinding die de mannelijke medeminnaar voelt bij het bespieden van twee vrouwen in één bed, het inleidend genot van elkaars eten en drinken te mogen proeven, de opgekropte spanning waar na uren knietjevrijen geen ontlading op volgt, en zo verder. Maar het wordt allemaal met zoveel verbaal en stilistisch raffinement uitgesponnen dat ik er graag de Hel van de Bibliothèque Nationale voor cadeau geef. Want welke wegen naar het rijk van de vrijheid al deze clandestien gepubliceerde en subversief geachte pornografica wel niet geopend mag hebben, weinig auteurs zijn erin geslaagd de soevereine wereld van de erotische literatuur, dat wil zeggen de echt literaire erotica te ontdekken. Van die wereld heeft Meijnsing tenminste een glimp laten zien.

Gelukkig dat er dan altijd nog een faun is die het idyllisch geluk in het erotisch paradijs komt verstoren. De mooiste scène uit Willem Frederik Hermans' verder wat matte roman *Een heilige van de*

horlogerie staat halverwege het boek. De hoofdfiguur bevindt zich in het heilige der heiligen van het klokkenmuseum, in zijn eentje en nagenoeg gelukkig. Dan maakt de slang, een op filmdiva Louise Brooks gelijkende *vamp*, haar entree. ‘Op haar tenen liep zij naar mij toe. Ze droeg die zwarte coltrui, de zwarte lakschoentjes met hoge hakken, de zwarte nylons en een glanzend zwart leren rokje.’ Ruggelings geleund tegen de ik staat ze voor de spiegel, en slaat dan plotseling haar rok omhoog. En dan maakt de verteller ons attent op een ezelsoor aan de rand van dit demonisch uitgevallen *Penthouse*-plaatje. ‘Nu herinnerde ik me gelezen te hebben in een artikel over Louise Brooks, dat er eens een film van haar vertoond werd in Noord-Afrika. In die film kwam zij, bijna niet gekleed, aan een open raam.

De toeschouwers, vurige Arabieren, vlogen op van hun stoelen, rekten hun halzen uit, gingen op hun tenen staan, in de hoop over de vensterbank heen te kunnen kijken.

Stakkers, ze waren het verschil vergeten tussen een projectiescherm en een spiegel.’ Een radicale en misschien wel hardvochtige interruptie van de droom, maar een mooier manier om nog voor het zingen de kerk van de erotiek uitgezet te worden, had ik me niet kunnen denken. Waarmee ik ook nog maar wil zeggen dat een schrijver van erotica zonder humor nergens komt. Maar dat is een ander verhaal.

Van neorealisme tot neo(n)romantiek

1

Caspar David Friedrich is geen groot schilder. Vergeleken met het academische vakmanschap van Franse classicisten als David en Ingres is zijn techniek weinig gepolijst en getuigt de keuze van zijn onderwerpen van een zekere kneuterigheid. Een tijdgenoot als Turner is naast hem een wonder van verbeeldingskracht. Friedrich vereeuwigde slechts wat hij in zijn Duitse *Heimat* dagelijks om zich heen kon waarnemen: ruisende wouden, de bouwval van een oude abdij, ijsschotsen in zee, een kruis op een bergtop. Af en toe zette hij in zulke landschappen mensen neer, liefst een minnend paar dat de natuur in trekt om zich aan zoete mijmeringen over te geven. Meestal zien we hen op de rug, terwijl ze op de voorgrond van het schilderij de vrije ruimte instaren. Het is juist deze houding van contemplatie die onze aandacht leidt in de door Friedrich gewenste richting. Met de afgebeelde figuren dienen we ons te verdiepen in het wezen van de natuur, die doortrokken is van een goddelijke geest. Kennelijk openbaarden zulke metafysische mysteriën zich bij voorkeur tijdens de overgangsstadia tussen dag en nacht, want ochtendgloren, schemering en het rijzen van de maan zijn door de schilder met regelmaat tot onderwerp gekozen. Een kleine eeuw na zijn dood in 1840 zou hem dat de erkenning van de zijde der surrealisten opleveren.

De sfeer van ‘weemoed en verlangen’, door Friedrich zichtbaar gemaakt met behulp van nevelen en deemstering, is typerend voor de romantiek. Doorgaans pleegt men de romantiek te beperken tot de eerste decennia van de vorige eeuw, maar feitelijk gaat het om een fenomeen dat doorwerkt tot op de dag van vandaag, getuige

bij voorbeeld de activiteiten van de al genoemde surrealisten. Het was de zoveelste herleving van dit fenomeen die Rudy Kousbroeks alter ego Leopold de Buch prikkelde tot het schrijven van *Het avondrood der magiërs*, een boek dat werd gepubliceerd aan het einde van de jaren zestig, tijdperk van alternatieve leefgemeenschappen à la Thoreau en Van Eeden, tijdperk ook van mystieke golven die van Oost naar West over de wereld spoelden.

In de draaikolken en grondzeeën kwam er het een en ander aan gezonken cultuurgoed boven drijven. Niet alleen de werken van Thoreau en de romans van Hesse, maar ook de schilderijen van Friedrich spoelden aan op de stranden van het Nieuwe Utopia. Ze kregen een plaats op de omslagen van twee dichtbundels die de doorbraak van de neoromantiek in Nederland bezegelden: *Duizenden zonsondergangen* van Hans Verhagen (1971) en *Dagboek van een dader* van Armando (1973).

Hoezeer het hier om een doorbraak gaat blijkt wel uit de lange omweg die de twee auteurs hadden afgelegd. Tijdens de eerste helft van de jaren zestig waren ze immers opgetreden als de wegbereiders van een heel andere stroming in kunst en literatuur, die van het neorealisme. Menigeen zou zo'n krasse sprong niet overleven, en het is dan ook zeker geen toeval dat beide dichters jaren zouden zwijgen, zij het niet tegelijkertijd.

Van *Duizenden zonsondergangen* werden in de maanden na verschijning evenzovele exemplaren verkocht. Voor poëzie was dat ongehoord veel. De enige door wie Verhagen in die jaren werd overtroffen was het wonder- en zondagskind Neeltje Maria Min, die in 1966 een onverbiddelijke bestseller had met *Voor wie ik liefheb wil ik heten*. Het succes van Verhagens bundel past precies in het socioculturele klimaat dat omstreeks 1970 het leven in het 'magische wereldcentrum' Amsterdam beheerste. Dat leven was een zo getrouw mogelijke kopie van het alternatieve bestaan zoals dat zich elders afspeelde of afgespeeld had: Ibiza, Londen en San Francisco.

De magiërs van de jaren zestig, dat wil zeggen profeten van de bewustzijnsverruiming als Timothy Leary en Simon Vinkenoog, valse Messiassen als de Maharishi, en andere keizers zonder kleren die sedertdien roemloos tot de rangen van de naamlozen zijn

overgegaan, naderden hun avondrood met onheilspellende snelheid. Weldra zouden ze als charlatans aan de kaak worden gesteld, en hier en daar verschenen ze zelfs voor de rechter. Charles Manson, die onder een aan een Beatle-song (*Helter Skelter*) ontleend motto een rituele slachting aanrichtte in de Hollywoodse dreven en daarbij ook de vrouw van filmer Roman Polanski vermoordde, is een extreem voorbeeld van de manier waarop de witte magie van wereldverbeteraars omsloeg in zwart satanisme, precies zoals dat al eerder was gebeurd aan het einde van de negentiende eeuw, toen sommige theosofen en rozekruisers zich als duivelaanbidders vermomden.

In *Duizenden zonsondergangen* is het poëtisch residu van dit omkeringsproces te vinden. Soms gaat het om gewaarwordingen die zijn verhuld in barokke beelden ('kokend van koorts als een kreeft / mezelf martelend met scharen'); dan weer is het naderend echech in minder versluiserende termen aangeduid:

Mijn wijn is geen water geworden,
mijn water geen modder en mijn modder
nog geen straat met stratemakers.

Aldus de biecht van iemand die inziet dat hij een gemankeerde (zelf)verlosser is. Dergelijke regels staan niet op zichzelf. *Duizenden zonsondergangen* wordt gedomineerd door gevoelens van gespletenheid en uitgeworpen zijn. Motieven als het 'brandend kruis', de verloren geliefde, de schuld en het offer geven deze bundel het patina van een gedempte doodsdrijf dat in het aan Friedrich ontleende omslag zichtbaar wordt. Alleen bij wijze van uitzondering wil Verhagen nog wel eens een harmonische *unio mystica* suggereren. In 'Je naam ben ik vergeten' projecteerde hij een dergelijke gewaarwording in de band tussen Jezus en Maria Magdalena.

Bij deze ene bijbelse verwijzing blijft het niet. Verhagen loopt vooruit op de koketterie met het christendom die weldra zal volgen. Eigentijds als hij is, verbindt hij het jargon van de scene met het idioom van de Blijde Boodschap ('de vogels trippen op de Heer') en belandt daarbij bijna in de tentakels van de Evangeli-

sche Omroep. Maar soms leidt zo'n salto mortale tot echte poëzie, getuige 'Aan de Sloterplas'.

Ooit was je als een boom,
 schoot wortel in de zonneschijn
 en in de schaduw van de Heer,
 je spiegelbeeld deinde
 zachtjes op de golfslag van het meer -
 als een eend eens was je,
 kon niet anders praten dan gesnater,
 maar de Heer was altijd aanwezig
 in de geest van het water.

Nu ben je als een mens,
 valt in legio vormen neer
 van de moedervorm,
 myriaden wolkjes stof geslagen
 van een uniform,
 en kent de Heer niet meer.

Je zult wel zitten wachten
 op haar terugkeer.

Het klinkt allemaal nogal naïef, maar zo hoort dat ook: moeder is weg, vader (het uniform!) is dood, en een god laat zich niet meer kennen sinds de geboorte het verval van de hemelse oorsprong bezegelde.

Aan het dwingende, want 'existentiële' gegeven van de tweespalt heeft Verhagen zich nooit kunnen of willen onttrekken. In zijn eerste bundel, *Rozen & motoren* (1963), wordt een en ander trouwens herleid tot de historische bron waaruit de gespletenheid als levensgevoel voortkomt: de romantiek. Caspar David Friedrich is niet eens zo heel veraf.

Ik loop op rode, romantische sokken, en ver
 van huis,
 steeds verder van mijn oorspronkelijk lichaam
 vandaan.

Weemoed en verlangen naar een teloorgegane harmonie kortom, maar dan getoonzet in het ironische register dat weldra een groot deel van de Nederlandse literatuur, van *Propria Cures* -achtig realisme (Luijters, Van Keulen, Vervoort) tot en met de neoromantische poëzie (Komrij, Korteweg, Rob Schouten) voor een tijdje zal verlammen.

Er is een andere manier om de kloof van vervreemding en gespletenheid te overbruggen. Net als een aantal generatiegenoten neemt Verhagen zijn toevlucht tot de 'zakelijkheid'. In de titel van zijn debuutbundel geeft het tweede trefwoord de trend al aan. Het 'schrikbewind van rozen' wordt opgezegd ten faveure van de eredienst voor de moderne Moloch van techniek en popcultuur. Via publikaties in het avant-gardetijdschrift *Gard Sivik* wordt Verhagen opgenomen in de 'Zerobeweging' die een 'nieuw realisme' predikt. In beeldende kunst en literatuur dienen de naakte feiten uit het leven van alledag voortaan voor zichzelf te spreken. De taak van de kunstenaar wordt teruggebracht tot arrangement en presentatie. Armando, voorman van de beweging en woordvoerder in het manifestachtige nummer waarmee *Gard Sivik* begin 1964 plaats maakt voor *De nieuwe stijl*: 'Niet de Realiteit bemoraliseren of interpreteren (ver-kunsten), maar intensiveren. Uitgangspunt: een konsekvent aanvaarden van de Realiteit. Interesse voor een meer autonoom optreden van de Realiteit, al op te merken in de journalistiek, tv-reportages en film. Werkmethode: isoleren, annexeren. Dus: authenticiteit. Niet van de maker, maar van de informatie. De kunstenaar, die geen kunstenaar meer is: een koel, zakelijk oog.'

Verhagen, net als Armando, de straks nog ter sprake komende Hans Sleutelaar en Cornelis Bastiaan Vaandrager werkzaam in de wereld van journalistiek en public relations, past de zo juist verwoorde opvattingen in de periode die volgt op de publikatie van *Rozen & motoren* zo consequent mogelijk toe. Zijn debuut is nog aan de subjectivistische kant. Zelfs de laatste cycli, die de ontwikkelingen in de burgerlijke stand van hemzelf en zijn gezin op de voet volgen, zijn vanuit de traditionele visie op het romantisch kunstenaarschap geconcipeerd. In de reeks 'Televisie', die in het genoemde *Gard Sivik*-nummer volgt op de dagorder van Armando,

is de ontpersoonlijking veel verder doorgezet. Het laatste gedicht van deze vijfdelige serie luidt als volgt:

Een dichter - de schrijfmachine waarin
de schoonheid van het leven wordt bezongen

Soms kan je geen mond van een mikrofoon
onderscheiden, geen geestelijk leven
van een televisieprogramma

Dichter? soms weet ik werkelijk niet
of ik zwijgen moet of kijken

Sprekend detail: de hier geciteerde versie komt uit de bundel *Sterren cirkels bellen* (1968) en is ten opzichte van de eerste publikatie nog wat verder onderkoeld door de verdwijning van het uitroepteken aan het slot.

De afwezigheid van emoties zal voorlopig Verhagens handelsmerk blijven. Tijdens de grote dichtersmanifestatie in theater Carré, gehouden in 1965 en in vele opzichten een baanbrekende gebeurtenis (het was de eerste maal dat Nederlandse dichters massaal voor publiek optraden), leest hij de cyclus 'Kanker' voor, die naar alle waarschijnlijkheid 'ready made' aan een populairwetenschappelijk geschrift is ontleend. Alleen de typografische weergave verraadt de persoonlijke inbreng van de dichter: 'Een pijnloze knobbel / kan onheilspellender zijn / dan een pijnlijke.'

Nog binnen het bestek van deze, voor het nieuwe realisme zo kenmerkende bundel blijkt de weg naar het creatieve Nulpunt wat Verhagen betreft te zijn doodgelopen. 'Nieuw West' celebreert nog eenmaal het tijdperk van staal, beton en ruimtelijke ordening, al is de dichter naar zijn gewoonte weer erg scheutig met ironische *sous-entendus*. In 'Mijmeringen' kondigt zich een nieuwe toon aan. Verhagen is niet langer precies en benoemend aan het woord, maar exploiteert de vertrouwd-poëtische registers van evocatie en suggestie. Dubbelzinnigheden schieten als onkruid uit de keurig aangeharkte perken op.

Gaat op en neer,
 zwelt aan, dromt samen, en dunt
 uit,
 mopperend over de slechte weg,
 een vette laag,
 waarin mijn schoen blijft steken.

In 'Sterren' komen de rozen uit Verhagens debuut weer op, ook al is het dan als het verschoten patroon van het behang. IJskast, wasmachine en televisie ontploffen als vuurwerk. De verbeelding begint het verloren terrein langzaam terug te winnen. De cyclus waarmee *Sterren cirkels bellen* besluit heet dan ook 'De droom van de dichter'. Een auto verandert daar in een paard, 'creëren' heeft de plaats van arrangeren ingenomen, en door dat alles heen straalt een blijmoedig pantheïsme.

Een stofje, dansend
 in het zonlicht, goudachtig glanzend,
 zilverachtig glinsterend ding.

Laat je gaan tot in de schittering.

Een dergelijke extatische zingzang komt de 'nieuwe muziek' van utopisch wereldverbeteraar Gorter nabij. (Ook bij Armando dringt zich deze reminiscentie zich op: 'zij leeft, heeft het leven gekregen, zij geeft en / is de zon ontvreemd, zij waait zo hoog uit water / en zaait: beweegt, beweegt...' lezen we in *Het gevecht*, gepubliceerd in 1976.)

De overeenkomst is veelzeggend. Verhagen is niet langer de koele neorealist, maar de woordvoerder van de bloemenkinderen die met behulp van de liefde de wereld in een paradijs denken te kunnen veranderen. 'Wij zijn met toeters en bellen, / met bloemen en bijen, / met kleuren en indrukken blij.' Regels als deze geven de kinderlijk-optimistische stemming anno 1968 uitstekend weer, maar wie ze na zoveel jaren herleest, staat versteld van de infantiliteit in dictie en woordkeus. De kritiekloosheid, zo karakteristiek voor het tijdperk waarin de alternatieve verbeelding aan de macht

was en elke zinloze kreet of uiting als waardevolle kunst werd gelegitimeerd, heeft misschien te maken met de erkenning dat verheven en banaal niet langer als relevante onderscheidingen kunnen gelden. Zo bereikte Verhagen langs onverwachte weg toch het nagestreefde nulpunt waarin Alles en Niets op mystieke wijze samenvielen. ‘De omvormer’ geeft een antwoord op de vraag naar het hoe en waarom: ‘omdat het heden als een zeepbel in het nieuwe heden is / UITEENGESPAT’. Een paar cyclussen verder en het Nirwana is bereikt.

Je bent schitterend en je drijft
tot er niets van overblijft.

Je bent blij dat je er bent d.w.z.
je bent nergens,
je bent nergens geweest en je bent er.

Het klinkt misschien vreemd, maar deze mystieke gewaarwordingen zijn voorbereid door de langdurige omgang met de naakte feiten uit het leven van alledag. De reeks ‘Cocon’, het scharnierpunt van *Sterren cirkels bellen*, kan worden gelezen als protocol van een proces of gebruiksaanwijzing bij een procédé. Omdat echter niet duidelijk is waarop de abstract blijvende formuleringen betrekking hebben, veranderen ze bij herhaalde lezing in formules of, als we dichterbij de buurt willen blijven, in mantra's.

Van de ene lichtplek
via een donkere ruimte
naar een andere lichtvlek.

Hier staat wat er staat, maar wat er staat is gezien door de schouwende blik van iemand die met de rug naar ons heeft plaats genomen voor een afgrond of een ijszee, ons daarmee het uitzicht belemmert, maar ook nieuwsgierig maakt naar het visioen dat zich uit het kruisverkeer van beschouwer en panorama ontwikkelt. De geest van Caspar David Friedrich weet de kijker nog steeds mee te

lokken naar onvermoede uithoeken in het landschap van de ziel. Zijn hedendaagse incarnaties heten Verhagen en Armando.

2

Verhagens merkwaardige ‘eivormige’ ontwikkeling, die begint als een late zijscheut van de romantiek, om via de zakelijkheid weer terug te groeien naar de wortels waaraan de romantiek zelf ontsprong, staat binnen de neorealistische beweging niet op zichzelf. Vrijwel alle leden van de groep hebben een dergelijke evolutie doorgemaakt, Armando wel op de meest markante wijze. Wat is werkelijkheidsgetrouwer en objectiever dan de flarden van gesprekken die hij op zijn omzwervingen langs bokslokalen en treincoupés oppikte?

- oh, het is hier verboden te roken.
- verboden te roken? ja, verboden te roken.
- ja, het is nu eenmaal verboden, hè.
- er is anders elders nog plaats genoeg.
- nou ja, ik zit nou eenmaal.
- da's waar.
- als ik zit dan zit ik.

‘Dichterlijke’ reeksen als deze schreef Armando in de hoogtijdagen van *De nieuwe stijl* wel meer. Zijn *Verzamelde gedichten* (1964) besluiten met enkele van deze series. Het is dat er sedertdien geen nieuwe verzamelbundel meer van hem is verschenen; was dat echter wel zo geweest, dan zou het me onwaarschijnlijk lijken dat Armando daarin cyclussen als ‘Mongolen’ en ‘tractoren’ had opgenomen. Na ‘September in de trein’ en ‘Boksers’ was de verrassing er wel af. Zelfs Vaandrager, die het neorealisme tot op de dag van vandaag trouw is gebleven, ging niet verder op de weg van de *ready-mades*, maar richtte zich op de verkenning van zijn Rotterdamse idiolect.

Toen Armando na zeven jaar zwijgen in 1971 (het jaar van *Duizenden zonsopgangen* !) als dichter terugkwam, was het in de mantel van de wagneriaans bevlogen profeet. In *Hemel en aarde*

bezingt hij de mythe van het leven dat zichzelf vernietigt om des te krachtiger en door heerlijkheid omstraald terug te keren, een mythe die niet alleen aan Wagner doet denken vanwege de donker-Teutoonse toonzetting, maar ook aan ex-Wagner-adept Nietzsche, die zich gefascineerd toonde door de nooit eindigende cyclus van het opgaande en neergaande leven.

een bijtende spreuk verlost hem van de duivel
de schepping is voltooid.
hij voelt het zachte gras, een klein gebaar omhoog en bevend
slaapt hij in.
men zoekt hem, een machteloos dier, de vader van een dode.

de zoon is gesneuveld, de moeder, begroeid met dromen, bestuift
haar kind moet leven, het wonder wordt gehoond:
de hemel pakt de aarde woedend aan.

Voor degene die in 1971 nog vertrouwd was met de ‘objectieve’ dichter Armando, zal een gedicht als dit een hele schok zijn geweest. Wie echter de *Verzamelde gedichten* van voor tot achter had gelezen, was misschien al eerder getroffen door zijn exuberante poëzie, die de lyriek van Lucebert naar de kroon stak. De mystieke hang naar het geweld, dat bezongen wordt als een essentieel natuurfenomeen, is hier al volop aanwezig.

wat vader, de lust tot wezen en inkeer, de vernietiging voor mij betekende, de lust tot bewegen
en langzaam sterven, als vóór mij de doden
de stoom van hun vergissing traag lieten verglijden,
de jaren dat wij leefden.

de lust tot inkeer, de vader en de vernietiging zij keren
mij om, hoe langzaam, hoe ingetogen is de hand
waarmee zij de zon boetseren om slechts te leven om te doden.

Hemel en aarde, de onder een veelzeggende titel gepubliceerde bundel waarmee Armando zich net als Verhagen van neorealist tot neoromanticus ontpopt, is als 'heroïsch' gedicht nog in zeer algemene termen gesteld. Pas achteraf valt te constateren dat er een thematiek in wordt aangesneden die in de komende jaren (het decennium tussen 1971 en 1980) bepalend zal gaan worden voor het oeuvre van Armando als dichter, beeldend kunstenaar en acteur. Ik doel in het bijzonder op bewoordingen als 'de dennen gekapt, geen moord meer te zien', of 'het is hier mooi. / de zachte bossen doen een ramp vermoeden, een massagraf', of

de plek is begroeid, men weet het woord niet meer.
de dader aarzelt, het is niet waar, het is zo
lang geleden.

Nu komt de verbinding tot stand tussen de persoonlijke mythe van de dichter en de geschiedenis. Wat hier de 'plek' heet, dijt steeds verder uit, om ten slotte de dimensies te bereiken van een alomvattend symbool waarin verschrikking en terreur zijn opgegaan. De wortel daarvan ligt in de oorlog. De opgroeiende H.J. van Dodeweerd, de latere schilder en schrijver Armando, zwierf toen door de bossen en heidevelden rond het concentratiekamp Amersfoort, argeloos, en niet of nauwelijks vermoedend hoe een paar kilometer verderop, op een vlakte tussen de bomen, mensen werden doodgetrapt. Sinds hij zich in die gruwelijke historie ging verdiepen, viel het hem moeilijk te geloven dat de natuur, voor Rousseau en vele andere hooggestemde idealisten toch het toonbeeld van zuiverheid, dit alles onaangedaan had laten passeren. 'Een bosrand bijvoorbeeld. De voorste bomen moeten het een en ander gezien hebben. Die daar achter staan kun je nauwelijks iets kwalijk nemen, die hebben nooit iets kunnen zien, maar de bosrand, de woudzoom, die heeft het gezien. Er zijn heel wat bosranden, her en der verspreid, van wie ik het een en ander weet. Ik bezoek ze nu en dan. Er is mij geleerd dat ik ze niets kwalijk mag nemen.' Maar toch.

De geciteerde passage is afkomstig uit de essaybundel *Krijgsgewoel* (1986), de derde in een reeks van drie die begon met *Uit*

Berlijn (1982) en *Machthebbers* (1983). In deze aantekeningen, in eerste aanleg geschreven voor publikatie in *NRC/Handelsblad*, parafraseert Armando wat zoveel hermetischer en gecondenseerder is vervat in dichtbundels als *Dagboek van een dader* (1973), *Het gevecht* (1976) en *Tucht* (1978). Maar ook in *Herenleed*, de met Cherry Duyns geschreven en gespeelde eenakters voor één autoriteit en één ondergeschikte, krijgt de spanning tussen beul en slachtoffer mede gestalte in de plaats van handeling, een zandvlakte aan de zoom van het bos. Nog iets abstracter en we zijn bij de schilderijen uit de reeks ‘Schuldig landschap’: bandjirs van zwart door een steeds minder onschuldig wit. Er zijn maar weinig kunstenaars bij wie uiteenlopende activiteiten en disciplines zozeer een eenheid vormen als bij Armando.

Misschien ligt het wel aan de vergevorderde graad van abstractie dat Armando in zijn beeldende werk het beste weet uit te drukken wat hem bezielt. Met de voor hem zo typische, want zich van den domme houdende ironie, schrijft hij in *Krijgsgewoel*: ‘Een geschilderde boom is geen boom meer, maar als ik schilder was en ik zou een boom schilderen dan zou aan 'm te zien moeten zijn dat ik meer van 'm begreep dan 'k van 'm kon weten. Of dat 'k meer van 'm wist dan ik van 'm kon begrijpen. Zo zou die boom er ongeveer uit moeten zien. Misschien heb ik het stiekem al eens geprobeerd, dat met het schilderen van die boom, het is mogelijk.’

Iemand die ‘weten’ en ‘begrijpen’ op zo'n ondergrondse manier met elkaar in verband brengt als hier gebeurt, moet wel affiniteit met de romantiek hebben. En inderdaad, na zijn excursie naar de verzakelijkte wereld, is Armando steeds nadrukkelijker met de rug naar het nu, de geürbaniseerde wereld en de postmoderne cultuur gaan staan. Wanneer zijn afgeknotte, enigszins nurkse parlandostijl (blijvend rudiment van zijn aan de volkse spreektaal ontleende *ready-mades*) je niet bij voorbaat van het tegendeel zou overtuigen, zou hij met gemak voor een nazaat van A. Roland Holst kunnen doorgaan. Voor enige hoogdravendheid in zijn uitspraken schaamt hij zich dan ook nauwelijks. ‘Schoonheid is *das Unendliche, das sich im Endlichen ausdrückt*. Het onvergankelijke en vergankelijke, zo zou je het ook kunnen omschrijven. Waarom zijn grote boomtakken die op de grond liggen zo mooi. Ik vind ze mooi. Ze lijken op

forten, als je ze van onderen af bekijkt. Ze zijn mooi.'

Zulke zwaarbeladen woorden en uitdrukkingen ('schuldig landschap', 'korzelige bossen', 'de grote, stampende macht', 'de dreiging en het gejuich', 'de pracht') zijn typerend voor Armando's stijl. Meestal is het gebruik van zulke woorden zonder meer niets anders dan holle retoriek. Maar hier geven de retorische passages de tekst ruggegraat en overtuigingskracht. Ze detoneren niet, maar functioneren, net als in Armando's schilderijen, als het zwart dat werkzaam wordt dankzij het wit van zwijgen en ongedaanheid.

Door de natuur te beschrijven in termen van aanval en verdediging projecteert Armando andermaal het principe van de strijd als de vader aller dingen in de waarneembare wereld. Een dergelijke projectie brengt de verbinding tot stand tussen een filosofisch concept en een feitelijke observatie, tussen het oneindige en het eindige, om de terminologie van de romantiek te hanteren. En omdat Armando zo bewust gebruik maakt van een woord als 'fort' komen we weer terecht op vertrouwd terrein: het slagveld waar de schoonheid en de verschrikking in elkaar zijn opgegaan.

Armando's romantiek is er een van ver onder het nulpunt. 'Hoe aangrijpend het lijden aan het kruis, hoe fraai het schilderij van Grünewald. Hoe vreselijk de terreur, hoe prachtig de etsenreeks van Goya. Kunst is verraderlijk, de kunst draagt een harnas met knoopjes. Als je bang bent kun je maar beter niet meer kijken.' Dit soort esthetiek balanceert voortdurend op het scherp van de snede. Evenals de natuur blijft de kunst onaangedaan voor het leed, juist omdat er in het leed een moment van schoonheid schuilt dat binnen de begrenzing van een schilderij of een gedicht tot iets absoluuts, want autonooms wordt. Armando is zich van dat suspecte omvormingsmechanisme maar al te goed bewust. Vandaar dat hij volmondig beaamt dat de kunst niet deugt, zonder dat die erkenning hem ervan weerhoudt zijn passie voor de kunst volmondig te belijden.

Het is deze ambivalentie die Armando jarenlang aan Berlijn gekluisterd houdt. De voormalige *Reichshauptstadt* is immers de 'plek' bij uitstek, het grootste gedenkteken dat de Tweede Wereldoorlog heeft nagelaten, een gratis openluchtmuseum voor iedereen die er maar weet van heeft dat de geschiedenis hier tot een on-

ontwarbaar kluwen is verklit. Wat goed en kwaad is, blijkt niet te onderscheiden. Er kunnen slechts vragen worden gesteld, de antwoorden blijven uit. Als registrator beperkt Armando zich dus tot het optekenen van de verhalen.

In Berlijn is Armando's preoccupatie met de periode '40-'45 concreet geworden, en juist in de jaren die hij er heeft doorgebracht, werden zijn particuliere mythologie, zijn dichtelijke idiolect en zijn picturale beeldentaal definitief gevormd.

Na *Hemel en aarde*, waarin de aanzetten zijn te vinden tot de fixatie op de geschiedenis van het concentratiekamp Amersfoort, die een heel letterlijke neerslag zal krijgen in een samen met Hans Verhagen en H.J.A. Hofland vervaardigde televisiedocumentaire, publiceert Armando *Dagboek van een dader* (1973), getooid met een omslag waarop het schilderij 'Jager in het woud' van Caspar David Friedrich is gereproduceerd. De versmelting tussen object en subject vindt hier plaats op de orthodoxe manier waarop menselijke psyche en natuur in elkaar opgaan. ('Zoek de Natuur. / Zij kent en zegt. Zoek het woud. / Zoek in het woud uzelve'; en: 'Ik moet vooral eenvoudig / worden, anders laat het / landschap zich niet begrijpen. / Het landschap kan gelezen / worden. Het kent vele geheimen. / Wie let mij?'.) Maar er is ook de identificatie van dader en slachtoffer, die in een wederkerige tegenstelling stuivertje wisselen en zo met elkaar samenvallen.

Ja, het Goede te vinden, het
Offer. Maar weet, dat het Offer
ook een Dader wilde zijn,
maar Ik zal Hij worden, de Dader
wordt het Offer, de Meester
zal een Knecht zijn. Heersers
samen, allen zullen herrijzen.
Dit waren bekentenissen, hoor.

Hier heeft Armando definitief de toon bereikt die hij nog zo menigmaal zal aanslaan: een register tussen de gedragen en ouderwets aandoende plechtstatigheid en de sfeer van alledaagsheid die bepalend was voor zijn neorealistische *ready-mades*. Armando's

stijl is van een pathetiek die er bewust net even naast zit. Aan de televisiesketches van *Herenleed*, die trouwens werden voorzien van wagneriaanse achtergrondmuziek, is dat het beste te merken. Je zou bijna gaan spreken van een soort neobiedermeier, als dat niet wat al te erg dubbelop zou zijn. De illustraties van Caspar David Friedrich, naar het oordeel van de hedendaagse smaak zo dikwijls balancerend op het breukvlak van het ‘unheimliche’ en de kitsch, passen er in elk geval uitstekend bij.

Wat Armando uit zijn periode als Nul-kunstenaar heeft behouden is de schijnbare distantie, en een soberheid die merkwaardig contrasteert met de beladen inhoud. Als voorbeeld citeer ik een strofe uit het lange gedicht *Het gevecht*. Men vergelijk zelf de verstrakking in de behandeling van het allesoverheersende thema ‘de natuur is een symbool van een eeuwige, kosmische strijd’ ten opzichte van een vergelijkbaar gedeelte uit *Hemel en aarde* dat we een paar bladzijden eerder tegenkwamen.

groeien heet 't gebaren der bloemen, maar zij
 bloeien niet, zij vechten, eeuwig
 pronkend met hun stuifmeel, vrucht na vrucht
 verdelgend: sterven wil het, zelf geboren worden,
 eigen lente werpen,
 lente.

Het loont de moeite een parallel te trekken met de poëzie van Verhagen, die zich als neorealist en als neo(n)romanticus zo gefascineerd toonde door het proces van de geboorte, dat we volgens een hedendaagse trend in de literatuurbeschouwing heus niet alleen hoeven op te vatten als een metafoor voor het wordingsproces van het gedicht zelf. De nadruk op dit aspect van het leven zou wel eens te maken kunnen hebben met het besef dat de bewustwording van het bestaan als een strijd, een conflict, een fundamentele breuk, begint met het moment waarop men ter wereld komt. Ik wees iets dergelijks al aan in het gedicht ‘Aan de Sloterplas’ uit *Duizenden zonsopgangen*; ik geloof het ook aan te kunnen wijzen in het nu volgende fragment uit *Het gevecht*.

zij, zachte moeder, zij kleurt en zoogt zomer,
 zwanger van zon, zij baart het stugge kind,
 uit de bosrand geboren.
 zij, zachte moeder, zij baart de verende aarde, zij
 warmt de val van het vechtende kind, dat
 man tegen man berecht.

Zulke poëzie zou niet misstaan hebben in de decennia tijdens de eerste helft van deze eeuw waarin het expressionisme de toon aangaf. Niet alleen herinneren Armando's doeken af en toe aan de *Blut und Boden*-achtige werken van een schilder als Emil Nolde, zijn gedichten vertonen bovendien sporen van affiniteit met de poëzie van figuren als Trakl ('en wit zijn haar slapen, die zij / laat geuren naar vrede') of Marsman ('zijn vaste tred verschroeit de aarde').

Hoe frappant is het daarom een manifestachtige tekst als die van Cees Buddingh' uit het laatste *Gard Sivik* -nummer naast een soortgelijke tirade van Marsman te leggen. Men oordele zelf.

'Een revolutie in de dichtkunst betekent altijd: het binnenhalen van elementen, die tot op dat ogenblik als a-poëtisch of anti-poëtisch werden beschouwd ("Tachtig" was dan ook zeer ten dele een revolutie').
 (Buddingh')

'De nieuwe aandacht zoekt de werkelijkheid; niet om haar verschijning, maar om haar karakter; zij doordringt de concreta tot op hun kern; zij ontsluit ze van hun (z.g. poëtisch) atmosferisch waas; zij ziet ze niet als decoratief motief, als gevoelsornament, als symbool voor eigen gevoel, maar als ding.'

'Wij willen de latent-sluimerende nieuwe gevoeligheid levend en weerbaar maken ten koste van de in ons afstervende, aflevende romantische overgevoeligheid.'

'Geen poëzie was zo beperkt als die van Tachtig, zo arm aan voortplantingsdrift, zo arm aan kiemen [...] Tussen de jonge dichtkunst en die van Tachtig is het onderscheid van andere aard; dat blijkt het sterkst uit de gewijzigde verhouding tot de werkelijkheid.'
 (Marsman)

De uitspraken van Buddingh' en Marsman zijn, als men ze losmaakt uit hun oorspronkelijke context, bijna tegen elkaar in te wisselen. Revolutie, en zeker literaire revolutie, is zo langzamerhand iets van alle tijden, en daarmee is het revolutionaire jargon gestold tot clichés. Maar het wordt nog ironischer als men bedenkt dat ook Marsman zijn 'nieuwe' en geïntensiveerde aandacht voor de concrete werkelijkheid zou laten varen om zich te oriënteren op romantische dichters als Hölderlin, Novalis en Kleist, waarmee hij net als Armando koos voor 'wereldvlucht, vege tranen, ruisende dromen en de rest'.

3

Ik bracht Armando zoëven in verband met de kneuterigheid van het biedermeier, de romantiek die was afgestemd op het huiskamerformaat van de Duitse kleinburger anno 1830, het jaar waarin Caspar David Friedrich het laatste decennium van zijn arbeidzaam leven inging. Die biedermeiergeest is op treffende wijze terug te vinden in de geschriften die Johnny van Doorn na 1970 op zijn naam bracht. Van Doorn was zijn literaire carrière gestart als een typische exponent van de jaren zestig. Hij was 'de nieuwe Mongool', de 'electric Jesus', 'the Selfkicker', die gedichten schreef op de *off beat* van de jazz. Maar zie, toen de jaren zeventig aanbraken en de zon, die zo stralend en magistraal leek te verrijzen boven de nieuwe era van Aquarius, bloedrood en apocalyptisch ter kimme neeg, wierp Van Doorn de beatnikpose van zich af en vermomde zich tot Professor Eitje. Het omslag van zijn autobiografische boek *Mijn kleine hersentjes*, dat deze wending bezegelt, is dan wel geen reproductie van een schilderij van Friedrich, maar de foto van de gezette spitsburger Van Doorn tegen de achtergrond van een nauwelijks als echt te herkennen waterval spreekt duidelijk de beeldtaal van het biedermeier.

Van Doorns proza sluit daar naadloos bij aan. In het vervolg op *Mijn kleine hersentjes*, een verzameling schetsen die werd gepubliceerd onder de titel *Gevecht tegen het zuur* (1984) lezen we onder andere: 'Ik kan zo genieten van afwisselende loofhout, de geuren van het bos, de hei onder een stovende zon... *Natur, du bist mein Guru.*

Als wandelaar laat ik mijn spreuk over hare majesteit vrijuit klinken - geen sterveling op mijn pad. Prettig hysterisch schettert 't uit mijn keel. De hemel is klaar en blauw. Ik ben door het dolle. "Naar buiten, jongemensch," dichtte dominee Ten Kate. "Weg uit de nachten zonder slaap, de doorgebeuzelde uren, het rumoer en de ijdelheên." De verwijzing naar Ten Kate vermengt *camp* en biedermeier op een andere manier dan Armando deed. Het is de meligheid die hier toeslaat; hij verraadt zich in een gemakzuchtig detail als de archaische spelling 'mensch'.

Er zijn er in dit gezelschap wel meer die zich aan goedkope trucs bezondigen. Jules Deelder, wiens enige verdienste voor de hier geschetste ontwikkeling erin bestaat dat hij de term neonromantiek heeft geïntroduceerd, grossiert erin. Een van zijn *gimmicks* is het 'ironische' gebruik van de spelling De Vries en Te Winkel, maar het bekendst is toch wel zijn gewoonte om half koketterend, half afstandelijk zijn geobsedeerdheid met Hitlers Derde Rijk te etaleren. Behalve uit de kleuren van het omslag waarin zijn verhalenbundel *Schöne Welt* (1982) is uitgevoerd (zwart, rood, wit; niet toevallig de kleuren die enige tijd het palet van Armando domineerden), blijkt dat ook uit de inhoudelijke aspecten van zijn werk. In *Junkers 88* (1983) zijn de gaskamers, raketwerpers en gevechtsvliegtuigen niet van de lucht, maar nergens weet Deelder deze elementen een waarde of functie te geven waardoor ze uitstijgen boven de ornamentiek die nu eenmaal hoort bij zijn pose als dandy in een wereld van beton.

Het is opvallend dat de gebeurtenissen van '40-'45 de thematiek van vele neorealisten domineren. Dat er bij Armando sprake is van een diep in de persoonlijke biografie gewortelde mythe is hiervoor al aangeduid. Voor 1960 en na 1970 ondergaat die mythe een transformatie tot poëtisch symbool. Het decennium van de jaren zestig, het tijdperk van onopgesmukte zakelijkheid en realisme (ook buiten de Nul-beweging zoals de experimenten met non-fictie en reportage van gevestigde romanciers als Mulisch, Norman Mailer, Truman Capote en anderen laten zien), was voorbehouden aan een meer feitelijke benadering van het Derde Rijk en wat daarmee samenhangt. De tendens naar een objectieve en onbevagen weergave spreekt uit de documentaire *De SS-ers*;

Nederlandse vrijwilligers in de Tweede Wereldoorlog, de minutieuze weergave van acht vraaggesprekken met ‘foute’ landgenoten. Dit boek maakte al voor de publikatie scherpe en geëmotioneerde reacties los. Vooraf werd bedreigd met gerechtelijke stappen, en de uitgever achtte zich geroepen in de flaptekst mee te delen dat hij dit ‘een verschrikkelijk boek’ vond.

De distantie leek enigszins verdwenen toen Sleutelaar, die samen met Armando *De SS-ers* had samengesteld, de eerste jaargang van *De nieuwe stijl* (het door Armando, Sleutelaar, Vaandrager en Verhagen geredigeerde tijdschrift dat *Gard Sivik* opvolgde, maar het nooit verder dan twee afleveringen bracht) mocht openen met de dichterlijke boutade ‘Wollt Ihr die totale poësie?’. Wie voor 1940 de jaren des onderscheids had bereikt moest hier wel een verwijzing naar de oproep tot de totale oorlog in herkennen, zoals Hitlers propagandaminister Josef Goebbels die het Duitse volk placht toe te schreeuwen.

Overigens was de term ‘totale poëzie’ al van oudere datum. Hij duikt op in de uiteenzettingen en commentaren van bijna alle nieuwe realisten, en dekt de inhoud die door onder anderen Buddingh' wordt geparafraseerd als hij zegt dat de poëzie niet boven het leven staat maar daarmee identiek is. Vandaar dat er wordt gezocht naar de meest representatieve uitingen van het eigentijdse leven, en vandaar ook dat Sleutelaar kan schrijven: ‘de poëzie is even doorvoed als haar dichters//: we schrijven dec 62, niet dec 44.’ Aard en functie van deze nieuwe dichtkunst zijn door Buddingh' dan al vastgelegd, of liever gezegd, er is geconstateerd dat er eenvoudig niets over te zeggen valt. ‘Over de taak, de functie van de dichter, het lot, de weerklank, van het vers, wordt niet langer gerept. De poëzie is er eenvoudig, als het voetbalspel, het kleintje koffie, de Oude Maas en het weerbericht. Zij is een verschijningsvorm als duizenden anderen, maar toch weer belangrijker dan deze duizenden, omdat zij de enige is, die deze duizenden tezelfdertijd in kort bestek becommentarieert.’

Van de toenmalige en hedendaagse neo(n)realisten is het noch Verhagen, noch Armando die deze uitgangspunten het zuiverste in praktijk heeft gebracht. Sleutelaar evenmin. Zijn rol beperkte zich tot die van organisator en pr-agent. Het weinige aan poëzie

dat hij heeft gepubliceerd en verzameld onder de boekdelen sprekende titel *Schaars licht*, geeft aan dat ook hij ten slotte weer koos voor ‘de verdorde conventie’, om met de al aangehaalde Marsman te spreken. Misschien heeft Sleutelaar het nieuwe realisme wel zijn belangrijkste diensten bewezen toen hij besloot zich op te werpen als de beheerder en bezorger van Vaandrager's gedichten, die in 1981 bijeengebracht werden als de *Totale poëzie*.

Het is bijzonder instructief de eerste pagina van deze verzamelbundel naast de eerste bladzijde van Armando's *Verzamelde gedichten* te leggen. Voor wie dat doet is het onmiskenbaar dat Vaandrager meteen de koele en zakelijke toon te pakken heeft die weldra alle beoefenaren van de totale poëzie in de ban zal slaan. Bovendien verraadde de titel van het openingsgedicht (‘A foggy day in Rotterdam’) dat het voorbeeld van de *cool jazz* bijzonder inspirerend heeft gewerkt, net zoals dat weldra het geval zal zijn met de popsongs waaraan Verhagen in technisch opzicht (het ‘liedjesachtige’ van *Duizenden zonsondergangen*) het een en ander heeft te danken.

Je kent het wel: een middag wachten
 tot het gaat misten. Wachten
 tot het donker wordt. Of avond wordt. Hij
 (ik heb het over hem) kijkt,
 ziet lege bussen
 die koppig starten, de stad in - op zoek naar meer mist?

Wat Vaandrager in zijn hoogtijdagen als Nul-dichter boven zijn bentgenoten doet uitsteken, is de humor waarmee hij zijn *ready-mades* weet te larderen. Neem bij voorbeeld deze twee observaties over Madurodam: ‘De kroketten in het restaurant / zijn aan de kleine kant.’ en: ‘De uitgang heeft de vertrouwde afmetingen.’ Het lijkt kinderachtig, maar het zijn uitingen die getuigen van de drang om de werkelijkheid tot in de verste uithoeken te leren kennen, er de verborgen, verrassende en vaak absurde kanten van te laten zien. In laatste instantie is Vaandrager's poëzie er namelijk een die, net als alle ware poëzie, het vertrouwde tot iets vreemds en soms zelfs tot iets onrustbarends weet te maken. In *Martin*,

waarom hebbe de giraffe... (1973) exerceert hij op het gegeven van synoniemen en connotaties, en dat in het Rotterdams dialect, wat het te exploreren terrein aanzienlijk vergroot en bovendien tot een exotisch landschap van de geest maakt. Een willekeurig voorbeeld, 'Naaimachine'.

Naaivliegmaschine.
 Moeje goed mee naaie, heb manke Wim ook.
 Koffiemole, mole, naaimple, wringer:
 naasliggende bekende gezien.
 Naadinges.
 Zamole (Zaagmolestraat? Snijbonemole?)
 Niet te weinig:
 handmaschine om te stikke.

Een dergelijke tekst heeft wel iets weg van de taalondermijnende *Treiterrends* die Kees van Kooten weldra zou gaan schrijven. Als we trouwens toch de affiniteiten en overeenkomsten ter sprake brengen, mag er best geconstateerd worden hoe merkwaardig het wel was dat *Gard Sivik* en *De nieuwe stijl* zo weinig contact onderhielden met de Amsterdamse groep rond het tijdschrift *Barbarber*, en dat terwijl K. Schippers, J. Bernlef en Jan Hanlo zich minstens zo geïntrigeerd toonden door de mysterieuze aantrekkingskracht van het 'objet trouvé' als Armando en de zijnen. Als er een verklaring gezocht moet worden dan ligt die misschien in het verschil tussen de zwaar-op-de-handse en betrekkelijk humorloze inslag van de neorealisten, en de speelsheid die *Barbarber* met Dada verbindt. Juist in dat opzicht had Vaandrager de rol van intermediair kunnen spelen.

Het is de geheimzinnige bekoring van de zo doodgewoon lijkende werkelijkheid waardoor de schrijvers en dichters van de Nul-groep waren gefascineerd. Ze maakten echter een fout toen ze meenden dat ze het bij het isoleren en annexeren van hun uitsneden konden laten. Pas als de nadruk viel op het persoonlijk aandeel in de selectie, kon er sprake zijn van kunst. Met het overschrijven van folders en gebruiksaanwijzingen betreffende landbouwmachines, zoals

Armando in het laatste nummer van *De nieuwe stijl* deed, koos men de brede weg van de gemakzucht en de steriliteit. Geen wonder dat het tijdschrift, dat de kern van een brede internationale vernieuwingsbeweging had moeten worden, na twee nummers al ophield te bestaan. Geen wonder ook dat Armando als dichter zeven jaar zweeg, en dat Verhagens weg doodliep in de mystiek, zijn enige alternatief nu hij was gaan inzien dat het interessante aspect van de realiteit juist die kanten zijn die de verbeelding aan het werk zetten, zoals razende reporter Egon Erwin Kisch, pionier van de eerste nieuwe zakelijkheid, het ooit formuleerde. De realiteit is namelijk nooit wat het is, het is wat men erin ziet. Wanneer men al iets van Caspar David Friedrich had kunnen leren, dan dat wel.

Poëzie op het verdwijnpunt

‘dat stilstand zich losmaakte
uit het woord dat hem verbergt’

Hans Faverey, *Zijden kettingen*

1

Sprekend over Mallarmé merkt Hugo Friedrich in *Die Struktur der modernen Lyrik* op: ‘Dinge, sofern sie reale Gegenwart haben, sind unrein, nicht absolut; erst im Vernichtetwerden ermöglichen sie die Geburt ihrer reinen Wesenskräfte in der Sprache.’ Het is een zinsnede die stamt uit een betoog dat de hele dichtkunst van de negentiende en twintigste eeuw poogt te karakteriseren. Dat die poging, ondernomen in 1956, tot op de dag van vandaag als geslaagd valt te beschouwen, moge blijken uit het nu volgende essay. Aan de hand van het werk van twee naoorlogse dichters, Hans Faverey en Rutger Kopland, wil ik laten zien dat de eigentijdse Nederlandse poëzie pas nu toe is aan het optimale vruchtgebruik van Mallarmé’s erfenis. Ik heb juist deze dichters gekozen omdat ze - het is al vaker geconstateerd - ten opzichte van elkaar een spiegelbeeldachtige ontwikkeling hebben doorgemaakt: Kopland, begonnen vanuit de anekdotiek, is steeds abstracter en beschouwelijker geworden, Faverey, aanvankelijk de maker van een zeer hermetisch vers, toonde zich gaandeweg verstaanbaarder. Dat beiden overigens hun eigenheid tot op de dag van vandaag hebben bewaard, hoop ik in het vervolg nog te kunnen aanstippen. Dat ik Kouwenaar, in vele opzichten de aartsvader van de moderne Nederlandse

lyriek, zie als hun gemeenschappelijke ascendant, zal duidelijk worden uit het feit dat ik een korte beschouwing van zijn werk heb ingevoegd.

2

Hans Faverey's bundel *Hinderlijke goden* (1985), opent met een gedicht dat het aangehaalde citaat uit Friedrichs studie op treffende wijze illustreert. Ik laat het in zijn geheel volgen.

Aan de vaas
die ik in mijn handen houd
en naar de keuken draag
om te vullen met water

ontbreekt noch de vaas
zoals hij is en blijft, noch

de vaas die kort hiervoor
éénmaal nog in alle hevigheid
ontvlamt, en zich dan pas tegen
de grond aan stukken slaat.

Duidelijker kan niet. Het motief van de vernietiging domineert het gegeven van het gedicht: iemand (het lyrisch subject) loopt naar de keuken met in zijn handen een vaas die hij/zij onderweg stuk laat (?) vallen.

Tussen deze parafrase en de tekst van het gedicht valt echter al meteen een merkwaardige discrepantie te constateren. In de laatste vier regels staat duidelijk dat de vaas 'kort hiervoor [...] in alle hevigheid ontvlamt, en zich dan pas tegen / de grond aan stukken slaat'. Wat is precies de status van het 'kort hiervoor'? Betekent het dat de vaas al gebroken was voordat hij naar de keuken werd gedragen? Wie vanuit de anekdotische beginsituatie interpreteert kan moeilijk tot een andere slotsom komen. Toch lijkt het me dat het om iets anders moet gaan. Lezen vanuit de veronderstelling dat het gedicht een min of meer getrouwe weergave is van een

feitelijk voorval, heeft bij Faverey immers nauwelijks zin.

Bij Faverey heeft het gedicht geen bestaansrecht buiten het kader van de pagina waarop het is afgedrukt; er is geen enkele buitentextuele werkelijkheid waarmee het een relatie onderhoudt. De realiteit waarnaar het verwijst belichaamt het zelf. In zoverre wijkt het niet af van de internationale, voornamelijk Westeuropese poëzie van de laatste anderhalve eeuw, zoals die door Friedrich is geanalyseerd, en het zou geen zin hebben er zo lang bij stil te staan als Faverey dit toch al in zichzelf besloten circuit niet extra krachtdadig zou kortsluiten.

Friedrich heeft benadrukt dat moderne poëzie over zichzelf handelt. Niet expliciet zoals dat in het genre van de *ars poetica* van Horatius tot en met Boileau gebruikelijk was, maar verhuld, in beelden en symbolen. Een voorbeeld van zo'n poëticaal gedicht is de bekende 'Ode on a Grecian Urn' van John Keats, op het eerste oog een loflied op een antieke vaas die de eeuwen heeft doorstaan, maar bij nader toezien eerst en vooral een verheerlijking van de kunst die bestendigt wat de tijd verwoest. Faverey's gedicht verwijst onmiskenbaar naar deze ode, die het voorbeeld is geworden van één bepaald soort poëticaal gedicht. Een eerste allusie schuilt bij voorbeeld al in de aanhef: 'Aan de vaas'. Het wit dat het einde van de versregel markeert, isoleert deze drie woorden en geeft ze het karakter van titel én opdracht: *aan* de vaas.

Ik keer terug naar het 'kort hiervoor'. Het zal inmiddels duidelijk zijn dat deze twee woorden niet, of op z'n hoogst zeer indirect, betrekking hebben op het anekdotisch feit van het brekende vaatwerk. De werkelijkheid van het gedicht bestaat exclusief uit taal. Er is geen opeenvolging van handeling (wat we kunnen concluderen uit het paradoxale feit dat het normale gebeuren is omgedraaid: de vaas is al stuk voor hij is gevallen), er is alleen opeenvolging in de mededelingen. Het 'kort hiervoor' kan dus nergens anders naar verwijzen dan naar de voorafgaande taaluiting: daarin wordt een vaas aanwezig gesteld, dat wil zeggen: niet langer dan het moment waarin deze uiting wordt voltrokken. Daarna slaat deze uit taal bestaande vaas zich aan stukken, daarmee demonstrerend dat de mededeling ten einde is.

Het gedicht is dus letterlijk een momentopname van iets dat er

even is en dan weer verdwijnt. De momentane aanwezigheid verwijst naar iets dat met de voltrekking van de lectuur gedoemd is te verdwijnen. Misschien moet ik het zelfs nog sterker formuleren: dit gedicht gaat over verdwijnen en verwijst daarmee tevens naar het *zijn*. Om dat te verduidelijken is het nodig in te gaan op de bouw van het gedicht, die naar mijn mening een dialectische triade representeert.

‘Aan de vaas’ kent drie delen, die door witregels van elkaar gescheiden zijn. In de eerste vier versregels is sprake van een handeling die zich in tijd en ruimte voltrekt: iemand loopt met een vaas in zijn handen naar de keuken. De twee volgende versregels spreken over ‘de vaas zoals hij is en blijft’. Mijns inziens gaat het niet te ver om te veronderstellen dat hiermee aan het begrip *eeuwigheid* wordt gerefereerd, of zelfs, zo men wil, aan de platonische *idee*, meer bepaald aan de idee *vaas*. Aan de concrete vaas uit de aanhef is de idee vaas inherent; hij ‘ontbreekt’ er niet aan. Tijd en eeuwigheid, hoe onderscheiden ook, raken elkaar. De vier slotregels geven aan waar. Het snijpunt is het *ene, ondeelbare moment*, het ogenblik waarop de vaas ‘in alle hevigheid ontvlamt’ voordat hij aan stukken slaat.

Ik heb al betoogd dat Faverey, in navolging van Keats en anderen, vaas en gedicht aan elkaar gelijk stelt; het gedicht legt, net als de ode van Keats, iets vast dat gedoemd is mettertijd te verdwijnen. Maar anders dan bij Keats wordt hier geen aanspraak gemaakt op de eeuwigheid, aangezien die immers onkenbaar en onbereikbaar is (niet voor niets ligt de eeuwigheid in dit gedicht ingeklemd tussen de ontkenkende termen ‘ontbreekt’ en ‘noch’), maar uitsluitend op het ene moment, dat het gedicht aanwezig kan stellen, telkens wanneer het wordt gelezen.

‘Aan de vaas’ vertegenwoordigt een later stadium in Faverey's dichterlijke ontwikkeling. Aanvankelijk ging hij, zoals hiervoor al werd opgemerkt, veel abstracter en schematischer te werk. *Gedichten* en *Gedichten 2* bevatten weinig anders dan processuele structuren in taal, waarin het opkomen uit en het verdwijnen in het witte niets van de verder lege pagina op allerlei manieren vorm krijgt en van commentaar wordt voorzien. Op een zeer rudimentaire wijze gebeurt dat bij voorbeeld zo:

Totdat. Halt.

Zo begint het: 'totdat'.
Dat is nl. zijn begin.

Vers 2 luidt: 'halt'.

En door stopbewegingen te maken
komt het inderdaad tot stilstand.

Zo er poëtische, dat wil zeggen op zichzelf betrekking hebbende, poëzie bestaat, dan is het wel deze. Het hele gedicht is al samengevat in de twee woorden van de eerste regel; de volgende vijf zijn parafraze en commentaar. Samen vormen ze een model waarop het overgrote deel van Faverey's gedichten is gebaseerd. Net als in 'Aan de vaas' voltrekt het gedicht zich tussen aanvang en einde van een beweging. 'Totdat' vormt het begin en kondigt tegelijkertijd het einde aan, dat wordt bewerkstelligd door het woord 'halt'.

Iets vergelijkbaars doet zich voor in een gedicht uit *Chrysanten, roeiers* (1977).

Eerst was er niets.

Daarna was er meer dan iets.
Toen bleek er te veel over;

tenslotte hield ik niets
meer over. Het begin
van het einde;
het houdt niet over.

Wat er aan deze dingen bestaan
zou kunnen hebben, heeft bestaan,
of zou bestaan kunnen hebben.

Of heeft zich dood gezwegen;
of heeft nooit bestaan.

In zijn soort is dit een volmaakt gedicht. Het vertrekt vanuit het meest absolute vacuüm dat men zich denken kan: het niets. ('In den beginne was de aarde woest en ledig.') Een dergelijke leegte is per definitie angstaanjagend en moet dan ook gevuld worden. Dus wordt er steen voor steen gebouwd. Maar in plaats van de beoogde zekerheid is het resultaat de grootst mogelijke onzekerheid. Twijfel rijst: zinnen worden niet meer afgemaakt en hellen over naar een vraagteken dat zich van schaamte in het wit heeft verstopt. Het einde legt zich neer bij het begin, waarvan het zich eigenlijk niet eens had hoeven verwijderen, een begin dat ondanks de schijn van het tegendeel de enige zekerheid bood: die van het niets.

Faverey's gedichten zijn meer dan eens vergeleken met muziekpartituren. Een treffende en ter zake doende parallel. Deze poëzie wordt immers in hoge mate gestructureerd door de tegenhanger van het gesproken of geschreven woord: de stilte, aanschouwelijk gemaakt in het wit van de pagina. De gedichten komen op uit het niets en verdwijnen daar ook weer in; ze lichten op als een vaas, die uitsluitend verschijnt om zich in een flits aan stukken te slaan, of als de lucifer, die 'conform zijn opdracht' verbrandend communiceert.

Veelbetekenend begint het gedicht waarin de lucifer figureert met de verzekering dat hier geen metafoor aan te pas komt. Een metafoor verwijst immers op poëtische wijze naar een voorwerp dat in de werkelijkheid bestaat, en in Faverey's gedichten speelt die werkelijkheid zoals gezegd nu eenmaal geen rol. Als er al sprake van is dat de wereld een afbeelding zou kunnen zijn, dan is het bij wijze van afwezigheid: 'verstuivende adressen', zoals het in *Zijden kettingen* (1983) heet.

Is er in de eerste twee bundels, die beide naar de kale titel *Gedichten* luisteren, nog sprake van een hoge graad van abstractie en schematisering, vanaf *Chrysanten, roeiers* wordt Faverey ondanks zichzelf beeld- en ideerijker. Nadrukkelijk begint hij zijn inspiratie te putten uit de Griekse natuurfilosofen, die via hun vaste begrippen en analogieën in zijn poëzie aanwezig zijn. De schildpad en de pijl van Zeno, de rivier van Heraclitus, ze leveren het idioom voor talloze gedichten. Een voorbeeld van deze antieke oriëntatie is het nu volgende gedicht uit *Chrysanten, roeiers*:

Rook uit het rookgat,
 het geruis in de trechter,
 je sporen, zich achter-
 volgend in het zand.

De ruïnes aan de Eufraat,
 of elders. De zuilen
 te Palmyra, of elders.

In beweging te volharden;
 de beweging aan te kleven,
 als het niet bestaat:
 bewegen, beweging.

De pijl staat stil.
 De boot ligt op de oever;
 de spin krijgt zijn vlieg
 nooit leeg. Tussen dood
 en leven springt
 zelfs geen vlo.

Vergankelijkheid en het verstrijken van tijd zijn hier de overheersende motieven. Het gedicht begint met een aantal beelden waarin het verdwijnen domineert: rook, geruis, sporen. In de tweede strofe wordt de overstap gemaakt naar de langzame vernietiging en desintegratie: de restanten van een oude beschaving, zoals ze in het Midden-Oosten, bakermat van onze antiek-joods-christelijke beschaving, bewaard zijn gebleven.

De eerste twee segmenten van het gedicht dienen op elkaar betrokken te worden: in wezen is er geen verschil tussen de alledaagse en de historische tekens van vergaan. De gebeurtenissen van alledag en de geschiedenis van millennia staan beide onder het dictaat van de tijd, die voortgang is en beweging en in de derde strofe dan ook met name wordt genoemd. De ik neemt daar een affirmatieve houding aan; hij zegt te willen volharden in de beweging, zelfs wanneer de beweging op zo iets als illusie, gezichtsbedrog zou berusten.

Hier wordt een kentheoretische vraag opgeworpen, die in de slotstrofe naar zijn filosofische oorsprong wordt herleid. Het was Zeno, de geestelijke vader van de aporie van de vliegende pijl die eigenlijk stilstaat, die als een van de eersten heeft betoogd dat beweging en tijd zich als categorieën aan het strikt logische denken onttrekken. Ze zijn evident, maar passen niet in ons denkraam. Het is niet onmogelijk dat mede om die reden dood en leven gescheiden werelden blijven. In het geciteerde gedicht geeft Faverey toe aan dat inzicht; elders—we hebben daar in ‘Aan de vaas’ al een voorbeeld van gezien—probeert hij de poëzie juist een bemiddelende en bezwerende functie toe te kennen.

Daartoe wordt, net als bij Zeno (‘de vliegende pijl staat stil’; ‘Achilles kan de schildpad niet inhalen’) en Heraclitus (‘men kan niet tweemaal in dezelfde stroom gaan baden’) gebruik gemaakt van de paradox, een stijlmiddel dat door Cleanth Brooks is aangewezen als cruciaal voor de moderne dichtkunst. Vooral in het latere werk van Faverey is de echo van Heraclitus' stem hoorbaar, niet alleen in de bijna letterlijke parafrases van zijn aforismen, maar ook in het nadrukkelijk gebruik van de paradox. De weemoed om het verglijden van de tijd kan alleen maar bestreden worden door vat te krijgen op het proces van bewegen en veranderen en de enige mogelijkheid die daartoe open staat is de vereniging van de tegendelen binnen één formule. De op ratio en logica gefundeerde redeneertrant kan in zulke uitspraken slechts leugens zien, maar in de poëzie gelden nu eenmaal andere spelregels. Om een veelgeciteerde paradox van Bertus Aafjes te herhalen: ‘Dichters liegen de waarheid.’

Bij Faverey is het accent echter verlegd: de waarheid wordt niet via de omweg van de leugen geopenbaard, de leugen zelf is de waarheid. Wanneer iemand tegen ons zegt: ‘Was ik maar die ik ben gebleven’, dan fronsen we de wenkbrauwen. Wie niet veranderd is, hoeft immers niet naar vroeger te verlangen. De zin van deze versregel, de eerste van de bundel *Zijden kettingen* (ook die titel is al een paradox) is echter dat een mens niet én wel verandert; hij blijft degene in wiens lichaam hij is geboren, maar veroudert niettemin tot de dood erop volgt. De stilstand waar Faverey om vraagt, hoort bij een eeuwigheid die onverenigbaar is met het

leven. Wie niet meer spreekt, dat wil zeggen wie het onvolkomen expressiemiddel van de taal niet meer nodig heeft, wordt 'weggedaan'; naar menselijke normen gerekend tenminste. Maar de dood is alleen vanuit onze beperkte optiek als een tekort te beschouwen; in werkelijkheid gaat het misschien wel om de voltooiing, het herstel van een verloren gegaan geheel. Zo beschouwd ligt onze wereld tussen twee identieke punten. 'Er is een weg omhoog die gelijk is aan de weg omlaag,' om met Heraclitus te spreken.

De oerelementen in deze eeuwige cyclus, waarin zich een 'onzichtbare harmonie, sterker dan de zichtbare' manifesteert, zijn bij Faverey dezelfde die ook Heraclitus al heeft aangewezen: vuur, water en aarde. De eenheid der tegendelen, die zich openbaart in de transformatie van het ene in het andere, gaat alle verstand te boven, zoals fraai getoond wordt in een gedicht waarin het wereldbeeld van tastbaar houvast ('aarde') naar 'drijfzand' verloopt.

De aarde; uit aardewerk bestaande.
Dat ik op de aarde ben, hoe dan ook,
om adem te halen: onder het uit-
spansel boven ons, overal.

De aarde en zijn rivieren;
haar rivieren. Een enkele

rivier duikt onder en houdt
zich een tijdlang op in grotten.
Sommige rivieren eindigen in zand.
De aarde als noemenswaardigheid.
De wereld als drijfzand.

Dit gedicht stamt uit *Zijden kettingen* (1983), een bundel waarin Faverey zekerheden 'vervallen' verklaart en het bestaan 'ontknoopt', maar ook laat zien hoe men zich tegen alle vertwijfeling in staande kan houden. De tijd is niet alleen een grote sloper, hij belichaamt tevens de historische continuïteit waaraan we identiteit en zelfbewustzijn ontleen, de herinnering die dag aan dag bevestigt wie en wat we zijn. Het moet deze anonieme kracht zijn die de afstand

van eeuwen tussen Sappho, Homerus, Hadewych en Faverey weet te overbruggen.

Weer

ben ik ontwaakt met het grootste gelijk
dat mijn lichaam erop na houdt: door-
drongen te zijn van de herinnering
die mij oproept, mij terugroept.

Een andere mogelijkheid om de erosie van de werkelijkheid tegen te gaan, ligt in de afbeelding. Uiteraard wordt die kans in en door de poëzie optimaal benut. Maar consequent ondermijnt Faverey ook deze zekerheid. Als er al een solipsistisch credo wordt uitgesproken ('Ik, die aanwezig ben in wat ik aanraak in wat mij denkt.'), dan is die al bij voorbaat ontkracht ('De wereld als afbeelding: verstuvende adressen'). Wie eropuit is zijn persoonlijkheid te bevestigen, verliest hem juist:

Door naar mij-
zelf te verwijzen, raak ik kwijt
wat ik had willen koesteren.

Het schrijven van poëzie is voor de dichter jagen en gejaagd worden. Net als de inktvis, de vos en de blinde Homerus is hij meester binnen zijn duister labyrint, maar evengoed is die doolhof een net waarin en waaraan hij 'verslingerd' is; hij is de 'gevangene van zijn verbeelding'. De houding ten opzichte van het dichterschap is dan ook fundamenteel tweeslachtig.

De jacht

op het nietige verzoent mij
meer met mijn verdwijnsels
dan mij ooit lief wordt.

Een van de merkwaardigste paradoxen van *Zijden kettingen* is dat, waar Faverey er vroeger opuit leek de woorden van hun geijkte betekenissen los te maken, in deze bundel de neiging overheerst 'de

zin / van al zijn woorden te ontdoen', ongetwijfeld vanuit het besef dat ware betekenis niet via de taal te benaderen valt. Uitdrukkelijker dan in de eerste bundels is deze poëzie gaan refereren aan een realiteit die voorbij het 'benoembare' en het 'talige' ligt.

Feiten

bestaan uit niets. Een plas
helder water bevat de meeste
gedachten over wegzijn.

Nog kom ik aangelopen met twee

handen vol water: hier-
God is groot, maar niet groter
dan zijn mislukking. Elk woord
slikt zich liever in dan zo
te moeten leren zwemmen.

In de sarcastische gelijkstelling van God en mens schuilt een zelfverheffing vanuit het negatieve, wat in het licht van deze dichterlijke Sisyfusarbeid even acceptabel is als de 'trots om het vergeefse' die Faverey zegt te ervaren bij het beleven van de tijd, die dooit als een ijsblok. Misschien ligt in die trotse houding wel besloten dat 'adem en zijn voorwerp' uiteindelijk tegen elkaar wegvallen, maar dat de sensatie van het ademen voor het verijlen is behoed in het uitgekristalliseerde gedicht.

De spanning in Faverey's poëzie is veelal afhankelijk van de tweespalt tussen zijn en niet-zijn, tussen het besef dat 'de dingen, aan het licht gekomen / ooit zo vergetelend ontworpen' zijn én de wens dat alles zal blijven bestaan. Die wig maakt het bewustzijn tot 'een in talloze / stukken ontelbaar gevierendeeld denken', dat uit alle macht verlangt naar de eenheid van een puur en onbewust zijn, het 'Is', waar alles zo vanzelfsprekend is 'dat het / zich bestaat'. 'Is' en 'zich' zijn de ongrammaticale middelen om te verwijzen naar deze volstrekt autonome zijnsstaat, die ongenaakbaar en raadselachtig is als een sfinx en de beschouwer daarom allerlei vragen en twijfels opdringt. 'Wie ben jij; wat wil jij. Waarheen // en waartoe'.

De toestand van rust waarin deze op onthechting gerichte poëzie poogt door te dringen, blijft vooralsnog buiten bereik omdat het ik de in een veelvoud van vormen bewegende wereld ervaart als een vergruizende spiegel, die de blik fragmenteert. Overall waar gekeken wordt, staren dubbelgangers terug. Ik spreek van 'dubbelgangers' omdat het duidelijk is dat deze 'hinderlijke goden' schijngestalten zijn die voortkomen uit projecties: de 'verliefde donkere god', die aan de antieke Pan doet denken, Christus, de 'mens- / achtige vis, in slaap gevallen onder / gekruisigde boom', een Borges-achtige 'blinde, doofstomme klokkenier', en de Maagd Maria, Stella Maris, 'zeekoe, / duldzame minnares / voor telkens zo verloren vissers'.

Wezenlijk voor de aard van het projecterend bewustzijn is de wetenschap te zijn buitengesloten. Het 'andere', dat wil zeggen dat wat buiten het denken ligt, bestaat, en wel zo krachtig dat het zich niet laat annexeren.

Het gebergte dat ik aankijk
doet niets
wat ik niet wil,

als het dat zelf niet wil.

De mogelijkheid dat de projecties omslaan in het negatieve is in *Hinderlijke goden* even kansrijk aanwezig als in *Zijden kettingen*. Maar het sarcasme is hier met nog meer verbetenheid onder woorden gebracht.

God is overall. Waartoe is god
op aarde: om mij te dienen
en daardoor Mij te kunnen vergeten.

Stierf ik om god te kunnen doorboren?
Ja, om God te kunnen doorboren
waste ik mij eerst van top tot teen
en liet mij tenslotte doorboren
door Hem telkens van Mij af te slaan.

De wisselende wijze waarop ‘God’ en ‘mij’ nu eens wel en dan weer niet met een hoofdletter worden geschreven, is onthullend voor het ambivalente karakter van de projectie.

In weerwil van de drang deze en andere religieuze schijngestalten te ontmaskeren, doet het godsbeeld zich ook kennen als wensdroom en wel in de verschijningen van kat, ijsvogel en sneeuwuil. Het laatste dier is de naamgever van een indrukwekkende cyclus, waarin een verre en onbereikbare geliefde wordt toegesproken. Jagend op het onbestaanbare aan gene zijde van ervaring en herinnering, weet de ik een glimp van haar op te vangen.

Hoe onmooi is haar schoonheid.
En hoe welluidend op haar handpalm
alles zal kunnen verstuiven
tot het nooit heeft willen bestaan.

Met die strofe besluit *Hinderlijke goden*. De versmelting van de pure idee met het zuiverende niets lijkt er eindelijk tot stand te komen, mede omdat Faverey er de echo in laat doorklinken van een ander gedicht waar de werkelijkheid verdwijnt ‘in het niets dat ik ben’.

Door de wil te begrijpen tot hoe
weinig het kan worden: het steeds
harder en harder te laten sneeuwen
uit de leegte die mij verbeeldt.

‘Leegte’ en ‘niets’, verbonden met de metafoer ‘sneeuw’ (waarin de betekenisconnotaties ‘wit’ en ‘leeg’ liggen opgesloten), wekken associaties met poëzie en poëtica van Mallarmé. De classicus P.H. Schrijvers heeft erop gewezen dat het beeld ‘sneeuw’ voor ‘dichterlijke opbrengst’ kan bogen op een stamboom die tot in de Oudheid teruggaat. Evenmin is het gezocht om in dit verband aan de dood te denken. Aan deze concepten is het idee van de vernietiging niet vreemd en het was dan ook Mallarmé die zei dat dichten voor hem identiek was met het dag aan dag vernietigen van het leven. ‘Vernietsen’ zou een nog betere uitdrukking zijn in dit ver-

band, omdat het raakt aan het begrip van het totale, metafysische Niets dat bij Mallarmé zo'n grote rol speelt. Dat ook voor Faverey het pure en ongedeelde zijn (het 'is') met het niets te maken heeft, blijkt uit regels als deze: 'Hoe het is zich vernietst / ontgaat mij totaal'.

De verwantschap tussen Mallarmé en Faverey blijkt bij voorbeeld uit de - waarschijnlijk niet bewust door Faverey tot stand gebrachte-parallel tussen de volgende twee gedichten:

Éventail

de Madame Mallarmé

Avec comme pour langage
Rien qu'un battement aux cieux
Le futur vers se dégage
De logis très précieux

Aile tout bas la courrière
Cet éventail si c'est lui
Le même par qui derrière
Toi quelque miroir a lui

Limpide (où va redescendre
Pourchassée en chaque grain
Un peu d'invisible cendre
Seule à me rendre chagrin)

Toujours tel il apparaisse
Entre tes mains sans paresse.

(Waaier

van Madame Mallarmé

Als om anders niets te uiten
Dan een klappen in de zon

Glijdt het komend vers naar buiten
 Uit zijn kostbare cocon

Vleugel stilletjes verwachtte
 Deze waaier indien die 't
 Nog is die daareven achter
 Jou een spiegel flitsen liet

Glashelder (waar neer zal dalen
 Nagejaagd in ieder grein
 Enig niet te achterhalen
 Gruis mijn enige chagrijn)

Zo mag hij altijd verschijnen
 In je handen zonder kwijnen)*

Zij doet haar waaier dicht.
 Een herfst van verterende vogels
 is in aantocht.

Zij steekt een sigaret op.
 Een autodafé van winter
 wordt voltrokken in haar zwijgen.

Of had zij zich allang ingescheept
 in schoenen van rook?

Een lentelijke waaier
 verstuift tussen haar vingers.

Aan de al bekende beelden wordt er nog een aantal toegevoegd die stuk voor stuk karakteristiek zijn voor Faverey's idioom: zwijgen, rook, verstuiven. Het is een verijling, representatief voor de transformatie van de volle realiteit naar de lege poëzie, die in scherp

* Vertaling Paul Claes

contrast staat met de gerichtheid op de aardse stoffelijkheid van zijn voornaamste en meest directe voorganger, Gerrit Kouwenaar (zelfs nu die regels heeft geschreven als ‘en zo gebeurt de grote verdwijning: de zon / een rookspoor, een woord-’).

3

Met Lucebert geldt Gerrit Kouwenaar als de voornaamste onder de Vijftigers, de vernieuwers die (een eenzame voortrekker als Paul van Ostaijen daargelaten) de Nederlandse poëzie aansluiting hebben gegeven bij de modernistische stromingen van de twintigste eeuw. Het betrof hier een inhaalmanoeuvre, die zich met terugwerkende kracht over meer dan een halve eeuw uitstreckte. Behalve in het werk van op zichzelf staande figuren als Leopold, Nijhoff en de al genoemde Van Ostaijen, waren symbolisme en modernisme nooit ten volle in de lage landen doorgedrongen.

Hoewel ik Lucebert en Kouwenaar in één adem heb genoemd, zijn ze zich in de loop van hun beider ontwikkeling steeds sterker ten opzichte van elkaar gaan profileren. Lucebert is erfgenaam van bevlogen-romantische dichters als Hölderlin, Roland Holst en anderen die aanspraak maken op de rol van profeet, ziener, maatschappelijk leidsman. Hij keert zich tegen de verdorde conventies op sociaal en artistiek terrein, waarbij hij de status van de ‘edele gedrevene’ die de dichter is, bepaald niet spaart (in *De moerasruiter uit het paradijs* noemt hij hem zelfs een ‘profeet van het verloren ogenblik’).

Kouwenaar daarentegen is de maker van het ‘gedicht als een ding’, een object dat identiek is met de afwezigheid van iets dat er werkelijk, tastbaar was. Zegt Lucebert ‘er is alles in de wereld het is alles’, Kouwenaar stelt dat alles een kwestie van dichterlijke handvaardigheid is, en in de oppositie bestaanbaar-onbestaanbaar eerder het laatste dan het eerste.

Alles is in mijn handen ik kan
alles maken

waarheden als weerspiegelde koeien
in water

dus niet bestaande
dus onaanvaardbaar

water als zout water
zout water als hartzeer
om de dood die ik maak
of uitschakel

ik maak
kettingreacties van werkelijkheden
uitgespuwd of gegeten

en zo ontstaat een wereld, een stad, een huis

een stad onherkenbaar voor hen die menen
waar eens een huis stond is thans
het niets.

Wiel Kusters heeft er in *De killer* (= veroorzaker van dood waar eerst leven was, maker van het onechte) op gewezen dat er in sterke mate van affiniteit, zo niet van invloed, sprake is binnen de verhouding Mallarmé-Kouwenaar. De cyclus 'weg/verdwenen', die het uitgangspunt van zijn studie vormt, is een treffende uitwerking van het aforisme 'tout au monde existe pour aboutir à un livre'. Deze reeks is immers geschreven naar aanleiding van de sloop van wat er in 1961 nog overeind stond van het al eerder door brand geteisterde Paleis voor Volksvlijt in Amsterdam. De geschiedenis van dit gebouw en zijn ondergang worden getransformeerd tot een tekst die 'staat als een huis', dat wil zeggen als een autonoom geheel. Juist de reflecties op dit transformatieproces, zoals die in en door de gedichten worden verwoord, maken 'weg/verdwenen' tot een gedicht over het dichten. *Zonder namen* (1962), de bundel waarin de genoemde cyclus is opgenomen, is een van de eerste in Kouwenaars werk waar zijn poëtica zich concretiseert in zijn poëzie zelf. Vroegere gedichten bevatten overigens al aanzetten tot deze tendens. In *De stem op de 3e etage* vergelijkt Kouwenaar het gedicht met 'het vliegtuig dat

opstijgt / met een weemoedige inhoud aan vernietiging', neerstort en verbrandt, tot er niets overblijft 'dan het gat in de lucht'. Elders in deze bundel staat de cyclus 'westelijk' waarvan het slotgedicht luidt:

Volmaakt wit.
 De stilte en de cirkel voornoemd breken.
 Daar komen de straatvegers en geven haastig
 de aarde terug aan de aarde.
 Hun grote handen verwarmen de winter
 zonder handschoen.
 Zij fluiten als stoomketels het fijne meisje
 in de postkoets.
 Hun grijze vrouwen thuis worden rood, rijzend
 als tombak uit de tobbe.
 De straatvegers vertrekken haastig.

En kijk:
 het sneeuwt alweer.

Net als de meeste gedichten van Faverey valt ook dit gedicht te lezen als een reflectie op het verschijnen en weer verdwijnen van poëzie: het gedicht komt op uit het wit van de pagina en verdwijnt daar weer in. Het 'wit' draagt hier het betekenisaspect van het 'niets' in de zin van Mallarmé, het Absolute zijn buiten tijd en ruimte, dus ook buiten het werkelijke leven. Ik zei al dat Kouwenaar nu juist sterk gericht is op het concrete van de stof, wat bij voorbeeld tot uiting komt in de manier waarop hij de taal in haar materiële aspecten uitbuit en haar daarmee behoedt voor een verijlen in het metafysische, zoals dat in de poëzie van symbolisten als Mallarmé en Leopold kan worden waargenomen. Klank en orthografische representatie van het woord spelen in Kouwenaars poëzie een even grote rol als de betekenis, al wordt dat aan het bovenstaand gedicht misschien niet direct zo duidelijk. Maar in dit geval is de gerichtheid op de aarde en het aardse weergegeven in de anekdote: de straatvegers, mijns inziens een beeld voor de dichters, vegen het wit weg en geven zo 'de aarde terug aan de aarde'.

Het gedicht is daarmee een opening in het wit, een bruggehoofd geslagen naar het absolute, of, om met een eerder gegeven voorbeeld te spreken, 'een gat in de lucht'. Merkwaardige paradox: dichten is het slaan van gaten! Anders gezegd: 'overal gaten / waar het gedicht was'. Van Speyck vliegt de lucht in, maar het einde van het verhaal over zijn ruimtereis kan nooit anders zijn dan een gedicht.

Een ander voorbeeld, duidelijker nog misschien, is 'neem bijvoorbeeld een gedicht' met de programmatisch-poëtische regels 'men plant / een tuin in het niks'. Ook hier is het 'niks' synoniem met 'het aanpalend wit', de leegte die 'dat moment, dit-' tot een voor de lezer herkenbare eenheid maakt: de eenheid van het gedicht, dat net als bij Faverey op het snijpunt van tijd en eeuwigheid staat, een entiteit waarin het concrete zich heeft geabstraheerd. Of om het te formuleren in de slotregels van de cyclus 'de stem op de 3e etage':

als herinneringen aan een verschoven toekomst
 mijn gedichten
 als een geblindeerd verleden
 als het eindeloze moment voor de inslag
 mijn gedichten
 als een standbeeld zonder marmer
 als een lichaam zonder vlees
 als een stem zonder ogen
 als het beginpunt van een cirkel
 elk woord opnieuw
 en elk mens opnieuw
 mijn gedichten

4

In de ontwikkeling van zijn dichterschap is Rutger Kopland in steeds sterkere mate gepreoccupeerd geraakt met het verdwijnen. Maar pas in een vrij laat stadium van zijn ontwikkeling heeft die tendens zich toegespitst op de poëtische reflectie. Kopland heeft immers jaren lang de naam gehad een 'anekdotisch' lyricus te zijn,

zanger van een melancholiek lied. T. van Deel, een criticus die zich altijd sterk heeft gemaakt voor Koplands werk, karakteriseerde in een retrospectief overzicht de debuutbundel *Onder het vee* als eenvoudig en zoetvloeiend en sprak naar aanleiding van *Het orgeltje van Yesterday* nog van anekdotes en emoties, om pas een toenemende abstrahering te constateren in *Alles op de fiets* .

Toch bevat *Onder het vee* (1966) al een enkel gedicht waarin de thematiek van het verdwijnen wordt uitgewerkt op een manier die de latere poëticaal gerichte poëzie aankondigt.

en hier beneden gebeuren ogenschijnlijk
geringe dingen, de rivier
die altijd roerloos aan je voeten lag
glijdt stil de hoek om, van de geiten
die zoëven om je heen liepen is niets meer
gebleven dan wat beweging in het riet
en misschien is dat ook al de wind,
de laatste hete bulten hooi zijn op wagens
geladen en worden weggevoerd
naar het gehucht en je ziet nog hoe
het zich opent voor de paarden en sluit
achter de rug van een boerenkind

Het verglijden van de tijd en het voorbijgaan van de dingen die verantwoordelijk zijn voor de elegische inslag van dit oeuvre, zijn hier aanschouwelijk gemaakt in natuurbeelden: een stromende rivier, wuivend riet, het binnenbrengen van de oogst, een deur die zich sluit. Van al dat verdwijnen blijven tekens over die worden gefixeerd in het gedicht, vergelijkbaar met de bewegingen die de wind in het riet achterlaat.

In *Al die mooie beloften* (1978), Koplands zesde bundel, wordt deze thematiek voor het eerst over de hele breedte uitgewerkt. Representatief is de reeks 'Schilderij', geïnspireerd op Henri de Braekeleers doek *Het Teniersplein te Antwerpen*. Een vrouw kijkt uit over een verlaten plein. Die plek krijgt de status van symbool: hij belichaamt de onbestemdheid waar het verlangen zich op richt, de horizon die wijkt zodra je hem meent te hebben bereikt.

Ziek lief, maar wat voor ziekte, zie
de grijze hemel, de grauwe huizen, het lege
plein, er is niets meer te zien, achter geheimen
is geen brein, geen hart, daar is niemand.

Leegte is hier een kernbegrip. Het verlangen waardoor de starende vrouw is bevangen, richt zich in zijn onbestemdheid eigenlijk nergens op en keert dan ook terug in de vorm van de vraag 'wie / ben je, wie ben je?'. Een antwoord is niet te verwachten, omdat de dichter al heeft geconstateerd dat het 'uitzicht op leegte' niets anders is dan de projectie van de eigen leegte. De natuur, zinloos als zij is, kaatst het antwoord in de vorm van de oorspronkelijke vraag terug. Van die onaangedaanheid kan men iets leren, zo blijkt uit het motto dat Kopland heeft gebruikt voor zijn volgende bundel, die niet toevallig *Dit uitzicht* (1982) heet. Het is ontleend aan de Portugese dichter Pessoa.

God zij dank dat stenen slechts stenen zijn,
En rivieren niets dan rivieren,
En bloemen alleen maar bloemen.
Ik ben tevreden,
Omdat ik weet dat ik de Natuur begrijp aan de buitenkant;
En haar niet begrijp van binnen,
Want de natuur heeft geen binnen;
Anders was zij geen Natuur.

De spanning in Koplands poëzie blijft bewaard vanwege de zichtbare moeite die het kost dit adagium in acht te nemen. Dat valt bij voorbeeld te constateren aan een gedicht over de Drentse A, het riviertje dat de dichter keer op keer heeft vereeuwigd. In *Dit uitzicht* wordt de stroom eerst gepersonifieerd tot iemand die 'lege gebaren' maakt, 'een zinloos spoor graaft', terug 'zijn schemerig verleden in' lijkt te willen. Pas aan het slot van deze korte cyclus kan Kopland ertoe besluiten dat de rivier 'eindelijk / niets meer zal zijn / dan de rivier'.

Zoals bij elke bezieling van het landschap naar beeld en gelijkenis van de beschouwer gaat het ook hier om een weerspiegeling

van de eigen persoon(lijkheid) in de natuur. Met het schrijven van poëzie is het net zo als het werk dat de landmeter uit het gelijknamige gedicht doet.

Hij is gelukkig met het landschap, maar gelukkig
met het zoeken, coördinaten wijzen hem zijn onzichtbare
plek, zijn utopie is de kaart, niet de wereld.

Hij wil weten waar hij is, maar zijn troost is
te weten dat de plek waar hij is niet anders bestaat
dan als zijn eigen formule, hij is een gat in de vorm van

een man in het landschap.

Nergens is de projectie zo intensief werkzaam als in de creatie van het godsbeeld. Fokke Sierksma heeft ooit een hele fenomenologie ontworpen met betrekking tot 'de religieuze projectie', een studie die duidelijk maakt hoezeer ieder mens, afhankelijk van individueel karakter én bovenindividuele cultuur, zich een god naar eigen beeld en gelijkenis schept. In 'G', een uit negen sonnetten bestaande cyclus die het zwaartepunt vormt van de thematisch zo belangrijke bundel *Al die mooie beloften*, richt de ik zich tot een met initiaal aangeduide persoon, in wie we een manifestatie van het opperwezen kunnen vermoeden, met dien verstande dat het lyrisch subject zich ervan bewust is 'dat jij er zonder mij niet / meer zou zijn, dat jij bestond door mij'.

Het gedicht waarmee de reeks opent, kan worden gelezen in het licht van het zoeken naar de onbekende en zich niet kenbaar makende god, of een verdwenen geliefde. Maar het is zinvoller om het te betrekken in de problematiek van de leegte, die door poëzie slechts kan worden afgebakend, aangezien invulling en zingeving desintegreren en vervluchtigen zodra ze zijn gefixeerd. G zou ook kunnen verwijzen naar zin en betekenis op het meest abstracte niveau. Het knappe van Kopland is, dat hij die abstractie weet te vertalen in zulke vertrouwde, haast huiselijke beelden. Ze stammen uit een vrij beperkt poëtisch idioom, dat met een grote mate van effectiviteit wordt uitgebuit.

G, ik schreef een vers over jouw gezicht,
dat het zo afwezig was, ik vergeleek het
met water waarin ik het gezicht zag
van een paard, en toen ik opkeek

was de overkant verlaten. Ik vergeleek
het met wind waarin ik de adem hoorde
van een dode hond, en toen ik luisterde
was het zo godvergeten stil in huis.

G staat hier voor een ideaal dat per definitie onbereikbaar is; meent men het in zijn greep te hebben, dan maakt het zich als een Proteus uit de voeten, ontsnapt in vluchtige elementen als water en wind. En die zijn nog tamelijk concreet en grijpbaar vergeleken bij de metaforen die de dichter zegt zich niet te herinneren omdat het vers waarin hij ze gebruikte teloor is gegaan.

Leegte lijkt hier nog synoniem met ontgoocheling. Maar met *Dit uitzicht* treedt in de waardering van het kernbegrip in Koplants poëzie een belangrijke verschuiving op. Vanaf nu geldt de geestelijke ontleding, als een ideaal dat de gestalte aanneemt van kale, onbewoonde en weidse landschappen. Tegelijkertijd heeft er een ware kaalslag gewoed in de gedichten zelf. In hun definitieve vorm zijn ze uitgebeend tot een skelet van afgeknotte mededelingen, spreuken die de dichter zichzelf voorhoudt of die de lezer ter harte mag nemen.

Van eiland naar eiland, steeds
kleiner en kaler, over steeds
ruimer en wijder water, tot
in de laatste baai
zich het uitzicht volledig
en eindelijk opent.

In deze volmaakt onverschillige wereld
de zeilen strijken.

Het hier in zijn geheel geciteerde gedicht vormt het begin van de driedelige reeks 'Voort'. De titel suggereert onrust: er wordt bijna wanhopig verlangd naar onthechting, naar de rust van een 'volmaakt onverschillige wereld'. Maar om zich die staat te verwerven, staat de mens te ver af van de onbewust existierende natuur. Zijn aard dwingt hem steeds weer tot opbreken. Daarom worden in het slotgedicht de zeilen opnieuw gehesen en luidt het parool: 'Wachten op wind'.

In *Voor het verdwijnt en daarna*, Koplants laatste bundel tot op heden, is het onthechtingsproces weer een fase verder. Het openingsgedicht sluit in zoverre aan bij 'Voort', dat ook hier uitzicht wordt geboden op een baai. De getoonde stilstand is dezelfde die heerst in een kijkdoos.

Blijft over iets roerloos, een moment waarin
het strand verlaten is, de zee stilgevallen,
de ankerkettingen zwijgen, het licht dat oude
lila houdt, en niets verdwijnt - waarin
de baai daar ligt zoals hij is, voorgoed

Even lijkt het hier alsof Koplant zijn vertrouwde thema in het karikaturale heeft getrokken. Het opgeroepen beeld heeft immers veel weg van een kitscherig vakantiesouvenir: 'een groene en blauw-groene zee met scheepjes'. Geen wonder dus dat het verlangen omslaat in zijn tegendeel. Aan het slot klinkt immers de hardop uitgesproken wens 'dat dit moment voorbijgaat'.

De nuanceverschuivingen tussen *Dit uitzicht* en *Voor het verdwijnt en daarna* laten zich verduidelijken aan de hand van het verschil tussen 'voortgaan' en 'voorbijgaan'. 'Voortgaan' is actief, geeft uitdrukking aan de wil om zelf de bevrijding van het rusteloze verlangen te bewerkstelligen. 'Voorbijgaan' is iets dat je passief ondergaat; het voltrekt zich even vanzelfsprekend als het komen en het vallen van de bladeren. 'Ze vielen niet, ze / lieten zich los', heet het in 'Wat ik zei, laat het', een tweedelig gedicht dat een uitstekend inzicht in Koplants techniek geeft.

Om te beginnen is er sprake van een fraaie dubbelzinnigheid in titel en aanhef. Het opschrift bevat de afgebroken versie van de be-

ginregels: 'Wat ik zei, laat het vanzelfsprekend worden, even vanzelf / als bladeren in de zomer'. Daarmee is de aandacht gevestigd op een eerder uitgesproken, niet in de tekst voorkomende gedachte ('wat ik zei'), maar tegelijkertijd geeft de spreker al zijn woorden en gedachten prijs als niet ter zake doende ('laat het'). Het enjambement ('vanzelf / sprekend') accentueert de omslachtigheid van de taal, waarin zich het reflecterend bewustzijn weerspiegelt, door te verwijzen naar het pure, ongedeelde zijn van de natuur. In het andere deel van dit poëtisch tweeluik varieert Kopland: 'Laat wat ik zei liggen zoals / sneeuw ligt'. Maar tegelijkertijd buigt hij de beweging van dit contra-gedicht om naar het beginpunt:

en laat het in de lente gaan
als het gekomen is, even vanzelf,
murmelend smeltend, verdwijnen.

Zomer, herfst, winter, lente: het gedicht sluit de cirkel van de jaargetijden en daarmee zijn absolute stilstand en relatieve beweging met elkaar in overeenstemming gebracht. De dingen zijn er voordat ze verdwijnen en daarna komen ze 'vanzelf', op een volstrekt organische manier, weer terug. Het verdwijnen is het wezenlijke van hun bestaan, zoals de dood het wezenlijke van het leven is: 'Even vanzelfsprekend als / hun vergaan, als de geur nu / van winter, dood blad, aarde'.

Sneeuw heeft hier een symbolische waarde die doet denken aan Mallarmé, Kouwenaar en Faverey. Het begrip staat voor de dood. Maar minder dan bij de drie genoemde dichters is de dood synoniem met het Niets, dat in het geval van Mallarmé zelfs raakt aan een metafysisch, absoluut zijn. Kopland is geen metafysicus. Hij gelooft enkel aan het leven dat zich telkens weer vernieuwt en in zijn poëzie probeert hij iets van die organische cyclus vast te leggen. Daartoe maakt hij steeds frequenter gebruik van een circulair compositieprincipe. Zo spant het eveneens tweedelige 'Regen en wind' een boog tussen geboren worden en sterven, waarbij de dood het spiegelbeeld van de geboorte is: in beide gevallen word je 'losgelaten' als was je een blad.

'Gesprek met de wandelaar', net als de twee hiervoor behandel-

de gedichten opgenomen in *Voor het verdwijnt en daarna*, heeft iets weg van de bekende parabel over de Japanse steenhouwer, die uit ontevredenheid met zijn lot steeds een andere gedaante wenst, totdat hij ten slotte weer in zijn oorspronkelijke lichaam terecht komt. Koplands wandelaar zou graag een zwaluw zijn, zonder daarbij afstand te willen doen van het verlangen naar zijn vroegere ik. Uiteindelijk worden beide verlangens opgenomen in de wens samen te vallen met het verdwijnpunt dat man en zwaluw aan het gedicht (en dus ook aan waarneming en bewustzijn) onttrekt. In dat denkbeeldige punt raken leven en dood elkaar.

Het is verleidelijk om hier een gedicht uit Faverey's *Chrysanten, roeiers* te citeren.

Staren naar een lege plek
doodt meer dan al het eeuwen
uitgeblazen zijn van rook
door de volgende berg.

Zolang het drogbeeld heerste,

achtervolgde ik de bittere
chimère tot diep in het
openbrekende land.

De eerste zwaluw van dit voorjaar
moest alle betekenissen zien kwijt
te raken die ik ook zelfs slapend
niet meer wens terug te vinden.

Het lijkt bijna een commentaar op de tot nu toe besproken poëzie van Kopland; staren naar een lege plek, de dwang van drogbeelden en projecties, de dictatuur van het alsmaar betekenis toekennende bewustzijn en de behoefte daaraan te ontkomen die wordt verbeeld in een zwaluw.

Bij Kopland is de poëzie steeds meer gaan draaien om de fixatie van een ondeelbaar punt dat ligt tussen er zijn en er niet zijn; aanwezigheid noch afwezigheid. Misschien wel de afdruk op het net-

vlies die even ten achter blijft bij het waargenomene en eigenlijk niet meer is dan een vluchtige gedachte.

De gedachte aan het volmaakt open
einde, dat iets ophoudt nog
voordat het eindigt,
verdwijnt voor het
weg is, ligt voor
het ligt,

die is er.

Ook hier ontvouwt zich weer een waaier van dubbelzinnigheden, paradoxen en parallellen tussen vorm en inhoud. Een open einde geeft aan dat iets onvoltooid is, dat wil zeggen niet vol(ge)maakt. Dit gedicht houdt dan ook op voor het na een witregel en een bevestigende slotzin echt eindigt.

Steeds meer is Kopland zich gaan wijden aan *Kunst der Fuge* in woorden; het is dan ook zeer op zijn plaats dat zijn laatste bundel een reeks onder die - vlucht en verdwijnen suggererende - titel bevat. Twee lijnen omspelen elkaar in deze cyclus: het verlangen dat zich als vloeiend water voortbeweegt en de herinnering die de oevers vormt waarop de stroom in zijn gang naar de wijde zee stuit. Dit gedicht laat zien dat Koplands poëzie na *Dit uitzicht* nog verder is geëvolueerd naar de abstractie. In de voorlaatste bundel werden verlangen en herinnering gepersonifieerd in een vermenselijkte Drentse A. In *Voor het verdwijnt en daarna* is heel algemeen sprake van een bergwei, een woud, de zee, de sneeuw en een man en een vrouw. De toenemende abstrahering moet wel samenhangen met de overtuiging dat de natuur iets eenvormigs en geslotens is, iets dat zich niet leent voor de illusies die mensen erin projecteren. Een dergelijke scepsis werd al verwoord via het aan Alberto Caeiro ontleende motto dat aan *Dit uitzicht* voorafging.

Hier schuilt echter een adder onder het gras. Caeiro is een van de dubbelgangers van de mystificerende dichter Pessoa, die via deze spreekbuis zijn twijfels probeerde te bezweren. In *Dit uitzicht* wist Kopland zich dan ook niet van de projectiedwang te bevrij-

den, getuige het al meermalen genoemde gedicht over de Drentse A. Dat die opgave onmogelijk was, beseftte hij al toen hij in een essay over de dichter Van Deel, gepubliceerd in 1977, schreef: 'De wereld is een geobserveerde wereld en dat bepaalt onze verbondenheid met die wereld en de onoverbrugbare afstand, wij maken de wereld en zullen nooit zijn wat we denken, ons maaxsel valt als het ware met iedere schrede achter ons dicht of wijkt voor ons uit.' We kunnen in de natuur nu eenmaal niets anders zien dan onszelf, vandaar dat we zo hardnekkig trachten erin op te gaan, ermee samen te vallen, wat pas mogelijk is op het moment van onze dood.

In *Voor het verdwijnt en daarna* heeft Kopland er zich toe beperkt de begoocheling te signaleren. De dode vogels uit het gelijknamige gedicht die zijn vereeuwigd op een stilleven, suggereren nog angst en hoop, maar zijn in werkelijkheid slechts 'dingen [...] onder de dingen', omfloerst door de emoties die de beschouwer eraan toekent. Mogelijk is het beeld van het stilleven geïnspireerd door de reeks 'Adriaen Coorte' waarmee Faverey's *Lichtval* opent. Coorte was een zeventiende-eeuwse schilder met een bijzondere voorliefde voor de *nature morte* en in die hoedanigheid wordt hij door Faverey als voorbeeld herkend. De door hem afgebeelde voorwerpen zijn boven hun vergankelijkheid uitgestegen, het is alsof ze er altijd zijn geweest en altijd zullen blijven. 'Niet anders kunnende geldigheid, / in koudvuur bewaard'. 'Koudvuur' is al net zo'n paradox als *nature morte* of *stil-leven*; tegendelen die alleen in de beperktheid van een door leven en dood verdeelde werkelijkheid bestaan, worden erdoor opgeheven.

Deze paradox van zijn en niet zijn scheidt de rust van een aanwezige afwezigheid:

Windstille, het wegzijn
van iets: gestadig kloppend

in kruisbes, framboos,
romigste asperges.

Iets dergelijks doet zich ook in de latere poëzie van Kopland voor. In een gedicht over het verlaten concentratiekamp Natzweiler zijn

de doden zo hevig afwezig dat het lijkt alsof ‘het landschap hun onzichtbare armen / om mijn schouders slaat’, ‘maar het zijn geen armen, / het is landschap’.

‘Natzweiler’ neemt een oud motief op. Koplands eerste bundel *Onder het vee* heft aan met ‘Een psalm’, die spreekt van het kinderlijk geloof in grazige weiden en rustige wateren. In *Dit uitzicht* erkent de ik met stomheid te zijn geslagen nu ‘al die mooie beloften’ van grazige weiden en stille wateren worden weersproken door het feit dat ‘de zoon van de maker’ te midden van dit lieflijke landschap aan een boom genageld hangt. In Natzweiler valt het oog op het ‘zeer liefelijke landschap’ buiten het prikkeldraad, dat de slachtoffers door hun beulen was beloofd:

Het zou hen aan niets ontbreken, ze zouden
worden neergelegd in dat grazige gras,
worden gevoerd aan die rivier van rust

Het gegeven van de gekruisigde Christus keert terug in een gedicht op een Pieta van Michelangelo. Het rept van ons onbegrip voor het zinloze en vergeefse lijden, waarin de zinloosheid van het bestaan zich spiegelt. In het voorbijgaan wordt de twijfel aan de zin van de kunst uitgesproken. Michelangelo sloeg zijn beeld immers stuk en ‘liet // wat er van bleef, gescheurd, onaf’.

Deze geresigeneerde toon is kenmerkend voor de latere Kopland. Een enkele criticus heeft er al op gewezen dat zijn gedichten niet alleen kaler, maar ook steeds schaarser worden. Langzaam beweegt hij zich voort naar het moment waarop hij als dichter zal verdwijnen, dat wil zeggen: het zwijgen ertoe zal doen. Zelden zal het verdwijnpunt zo helder, zo mooi en zo aangrijpend zijn beschreven.

5

Wat hebben Faverey, Kouwenaar en Kopland met elkaar te maken? Laat ik de omweg kiezen van een citaat. Een van de vele maskers waarachter Cees Nooteboom zijn kameleontisch personage Inni Wintrop, hoofdfiguur van *Rituelen*, laat optreden is dat

van poëzielezer. Gebruik makend van het dichterlijk idioom van zijn tijd, beschrijft deze antiheld zich als ‘een gat’, ‘een afwezige, iemand die niet bestond’. Het lijkt me onmiskenbaar dat Nooteboom hier het oog heeft op het werk van Kouwenaar en Faverey en misschien ook wel op zijn eigen dichterlijk oeuvre, waaraan de gepreoccupeerdheid met het verdwijnen evenmin vreemd is. Er wordt gedicht, maar daarmee verdwijnt het gat, het gemis, het verlangen niet, het wordt er juist zichtbaar door gemaakt. Wat verdwijnt is het leven, de materie die dient als stof voor de dichter; ‘een killer’, zoals hij heet in de slotclaus van Kouwenaars ‘weg/verdwenen’.

De affiniteit tussen Kouwenaar en Faverey is altijd duidelijker geweest dan tussen hen beiden en Kopland. Dat heeft ook te maken met een stukje literair-politieke geschiedenis. Faverey kon debuten in *Podium*, het orgaan waar zoveel Vijftigers een publikatiemogelijkheid vonden. Later kwam hij terecht in de kringen rond *Raster* en werd daar met Kouwenaar toonaangevend voor een aantal jonge dichters (Kusters, Nijmeijer, Zonderland) - Kopland daarentegen werd altijd geassocieerd met de anekdotische poëzie die in *Tirade* was te vinden, zelfs toen hij al regelmatig meewerkte aan *De Revisor*. Pas de laatste jaren is daar enige verandering in gekomen. Kopland was steeds vaker te gast in de kolommen van *Raster* en werd langzamerhand herkend als geestverwant van Faverey. Dat hij altijd al sterk door het verdwijnen gefascineerd was, werd in die constatering al te gemakkelijk over het hoofd gezien. Voor de spraakmakende gemeente was en bleef hij de zanger van het weemoedige lied. Dat het een het ander niet uitsluit, moge blijken uit de nu volgende passage uit het al eerder geciteerde opstel over de poëzie van T. van Deel uit 1977. Het is een karakteristiek die zich laat lezen als een programma dat pas met *Dit uitzicht en Voor het verdwijnt en daarna* ten volle uitgewerkt zou worden. ‘Hoe meer het gaat om een vorm waarin er wordt ervaren en gesproken, hoe ijler en leger een tekst als het ware wordt, hoe krachtiger de melancholie zich aan ons opdringt. Hoe exacter de taal, hoe verder de verwijdering tussen de aanleiding en de beschrijving, hoe minder onze wereld herkenbaar wordt. Goddelijke waarheid, algemene toepasbaarheid van uitspraken, zij stemmen

buitengewoon melancholiek, zij maken de leegte, het voorbije als het ware zichtbaar.'

Gaat het zowel Kopland als Faverey en Kouwenaar om het zichtbaar maken van de leegte, de intenties waarmee ze dat doen verschillen aanzienlijk. Kopland, de mededeelzame, lijkt uit te zijn op resignatie, de stug voor zich uit mompelende Faverey dicht vanuit een houding van verzet en streeft net als Kouwenaar het onmogelijke na. 'Het tegenhouden van verval. Het ontkennen van beweging. Het zoeken naar de vierkante cirkel. Samengevat: de tijd stilzetten, het onmogelijke dus.' De ruimte voor de jacht op het onbestaanbare is beperkt en reikt niet verder dan het verdwijnpunt, waarin slechts plaats is voor de microkosmos van het gedicht.

Dan moet hij er toch zijn als ik hem zoek

Over literatuur en religie

1

Hoe komt het toch dat het merendeel van de mensheid nu eens volgens dit patroon denkt en dan weer volgens een ander: wat bepaalt de lengte van de rokken en de breedte van de revers, waarom laten mannen jarenlang hun baard staan om zich vervolgens weer *en masse* met geschoren wangen te vertonen? Wordt het rad van veranderingen misschien bediend door die onzichtbare macht die men de tijdgeest noemt, een geheimzinnig fluïdum dat zich manifesteert in stromingen, modes en trends? Of zijn er alleen maar afzonderlijke opinies en verschijnselen waarin iemand achteraf een bepaalde regelmaat meent te kunnen ontwaren?

Zolang er een cultuurgeschiedenis bestaat zijn dergelijke vragen al gesteld, zonder dat iemand er ooit in geslaagd is de tegenstrijdige antwoorden die ze oproepen op te lossen in een verklarende synthese. Er bestaat een sociologie van de smaak en een semiotiek van de mode. Sinds Spengler en Toynbee is er zelfs een morfologie van de wereldgeschiedenis die de opkomst en het verval van beschavingen beschrijft als een biologisch proces. Wat ontbreekt is een wetenschap die de stap doet van beschrijven naar begrijpen. Waarom alles verschijnt, verdwijnt en weer terugkomt, blijft een raadsel, tenzij men het raadsel zelf voor de oplossing aanziet, net zoals men op de vraag 'wat is de zin van het leven?' kan antwoorden: 'het leven zelf'. Ongetwijfeld had Nietzsche dit antwoord in gedachten gehad toen hij sprak over de 'ewige Wiederkehr des Gleichen'.

Aan de orde is hier een bijzondere verschijningsvorm van de eeuwige terugkeer van hetzelfde. ‘Les queues des siècles se ressemblent,’ schreef Barbey d'Aurevilly meer dan honderd jaar geleden. Als er één punt is waarop de laatste drie eeuwen overeenkomen, dan wel de hang naar het spirituele die zich steeds sterker voordoet wanneer de eeuwen hun laatste decennia ingaan. De furore van vrijmetselarij en rozekruisersmystiek aan het einde van de eeuw der Verlichting, de theosofie die opkwam tijdens het voorlaatste fin de siècle, en de derivaten van Indiase levensbeschouwingen die nu als transcendente meditatie en de leer van Bhagwan om zich heen grijpen, het zijn allemaal symptomen van een geestelijke heroriëntatie die zich met de regelmaat van de eeuwwende voordoet en als reactieverschijnsel tegen het steeds verder afkalvende christendom én het rationalisme / positivisme / materialisme ten minste één constante kern bezit.

Wanneer we ook in dit geval zoeken naar een mogelijk antwoord op de vraag naar het waarom van deze steeds weer terugkerende spirituele heroriëntatie, voor de een een opleving en voor de ander misschien een oprisping, kunnen we opnieuw bij Nietzsche terecht. Die heeft immers al eens de wenselijkheid uitgesproken van een ‘Europees boeddhisme’, dat hij de meest geschikte godsdienst vond voor de uitgeputte en overgeraffineerde cultuur van een decadent avondland. Vestdijk, die in *De toekomst der religie* (1947) commentaar op deze uitspraak levert, deelt de opvatting dat er van de boeddhistische leer belangrijke impulsen kunnen uitgaan voor een noodzakelijk geestelijk reveil, maar hij is veel minder sceptisch. Voor hem tendeert de evolutie van de godsdienst, een aan het menszijn inherent fenomeen, naar het ‘mystisch-introspectieve’, en daarin past een adaptatie van het door hem als vitaal beschouwde boeddhisme.

Het is verrassend en ook wel imponerend dat Vestdijks overwegingen, zoals gebruikelijk ontsproten uit een gelukkig huwelijk van eruditie en een onbedwingbare neiging tot grootse speculaties, veertig jaar na dato steun lijken te gaan krijgen in de feiten. De mystiek getinte zelfbespiegeling rukt sinds enige tijd op; dat het geen voorbijgaand, aan de flower power gerelateerd tijdsverschijnsel is geweest, wordt steeds duidelijker. En zoals dat dan wel

vaker gaat: je snuift een bepaalde atmosfeer op, je begint mee te denken, en nog voordat je je van je partijdigheid bewust bent, begrin je te geloven in een markante tendens.

2

Telkens wanneer ik nadenk over God en godsdienst vergaat het me als Borges aan het slot van zijn lezing over het boeddhisme. 'Het zou absurd zijn,' merkt Borges op, 'als ik een leer waaraan ik zoveel jaren heb gewijd - en waarvan ik, werkelijk, weinig begrepen heb - zou uitleggen met het oogmerk een museumstuk te tonen. Voor mij is het boeddhisme geen museumstuk: het is een heilsweg. Niet voor mij, maar voor miljoenen mensen.'

Merkwaardige woorden voor iemand die zich zijn leven lang aangetrokken heeft gevoeld tot het idealisme van Berkeley en Schopenhauer, maar kennelijk terugschrikt voor de laatste consequentie van dat filosofisch standpunt: de ontkenning van de werkelijkheid zoals de Boeddha die aanbeveelt om aan het lijden van de wereld te ontkomen. Evenmin als Borges kan ik me vereenzelvigen met het kinderlijk geloof van de eenvoudigen van geest, die in het besef van een paradijselijke harmonie geen vragen meer stellen, of met de gedetacheerde zelfverzekerdheid van de objectiverende onderzoeker die liever beschrijft dan verklaart. Mijn standpunt ligt daartussenin: een illusoir ballingsoord voor agnosten en vrijdenkers, die vervuld zijn van een nauwelijks uitgesproken heimwee en een lichte gêne.

Er zijn er bij wie het heimwee zo sterk aanzwelt dat de gêne erdoor verdrongen wordt. 'Van dag tot dag weet ik me heel aardig te redden door mijn ongelooft op te schorten met behulp van een paar flinke doses agnosticisme. Maar dat is oppervlakkig en onoprecht, aspirine voor de ziel. Het geloof waar de agnosticus zijn schouders over ophaalt belijdt hij met zijn voeten. Hij gelooft dat morgen de zon weer zal opgaan, maar wenst dat geloof nergens op te stoelen. Hoe een agnosticus er een ethiek op moet nahouden weet ik niet.' Aldus Frans Kellendonk, die vervolgt met de stelling dat hij als ongelovig schrijver toch Gods werk doet door als een 'blinde handlanger' zichzelf naar Zijn beeld en gelijkenis te schep-

pen, 'zoals Hij zichzelf scheidt door mij'. 'Misschien, denk ik nu (en mijn onbehagen wordt zo groot als de kosmos) twijfelt God wel net zo hevig aan Zijn schepping als ik twijfel aan Hem en is werkelijk geloven pas mogelijk in het Nieuwe Jeruzalem, waar Hij en ik één volmaakt lichaam zullen zijn.'

Kellendonk staat onder zijn schrijvende generatiegenoten niet alleen, al is het nu ook weer niet zo dat het religieuze reveil door de Nederlandse letteren waart als eertijds Marx' spook van de revolutie door de negentiende eeuw. Niet eens alle dertigers die acte de présence geven in de bundel *over god*, worden gedreven door deze geur van hoger honing. Maar er tekent zich een kleine Gideonsbende af. Naast Kellendonk is daar Oek de Jong die zich steeds nadrukkelijker op het boeddhisme begint te oriënteren, net als trouwens Andreas Burnier. Zelfs een calvinistische renegaat als Maarten 't Hart begint weer over de god van zijn vader te praten alsof hij hem niet eens in het voetspoor van Nietzsche dood had verklaard.

Wat ik zie is misschien niet direct een echte ontwikkeling, maar zeker meer dan een op zichzelf staand geval, zoals Gerard Reve dat een jaar of twintig geleden was. In de jaren vlak voor en na de oorlog was het klimaat allesbehalve gunstig voor welk spiritueel reveil dan ook. Mede op instigatie van zijn *Forum*-makers Ter Braak en Du Perron kwam Marsman snel terug van wat Arthur Lehning een 'Roman Holiday' heeft genoemd. Vestdijk schreef een heel boek over de toekomst der religie, maar bewaarde daarin minstens even veel afstand als Borges tot het boeddhisme. Sartre's atheïstische existentiële filosofie, danig in de mode in de eerste naoorlogse jaren, schiep al evenmin ruimte.

W.F. Hermans, meer dan enig ander auteur verantwoordelijk voor de geestelijke bagage van de naoorlogse generaties, stond uitgesproken sceptisch tegenover iedere vorm van bovenzinnelijke ervaring. Wittgensteins adagium dat men moet zwijgen over datgene waarvan niet te spreken valt, door meer dan één exegeet uitgelegd als erkenning van de mystiek, heeft Hermans altijd geïnterpreteerd als het fundament van een tot het uiterste verschaald positivisme. Niettemin is de verleiding groot zijn verhalend oeuvre door te lichten op religieuze rudimenten, een verleiding waaraan

Gerard Reve ooit toegegeven heeft toen hij stelde dat Hermans' romanuniversum niet bepaald wordt door chemische processen en natuurkundige causaliteit, maar 'door een duistere God', 'de almachtige, leed en chaos bewerkende Satan'.

Ik denk dat zo'n uitspraak iets te sterk is, maar al met al toch niet zo ver naast de roos. De personages van Hermans zijn immers altijd op zoek naar een waarheid die zich verborgen houdt: Alfred Issendorf naar het bewijs voor zijn wetenschappelijke hypothese, Henri Osewoudt naar het bewijs voor zijn onschuld. De absurditeit van het toeval maakt dat ze steeds misgrijpen, en daarmee zijn ze verwant aan de dwaze en zich belachelijk makende Graalzoeker Parcival. De mogelijkheid *Nooit meer slapen* en *De donkere kamer van Damokles* te lezen als queestes naar een verlossend 'iets' dat zich niet prijs wil geven, al was het alleen maar omdat het menselijk bevattingsvermogen ervoor te kort schiet, wordt bij voorbeeld aangereikt door het 'Naschrift' dat Hermans aan Wittgenstein ontleende en in 1971 aan laatstgenoemde roman toevoegde: 'Ik kan hem zoeken als hij er niet is, maar hem niet ophangen als hij er niet is.

Men zou kunnen willen zeggen: "Dan moet hij er toch ook zijn als ik hem zoek."

- Dan moet hij er ook zijn als ik hem vind, en ook als hij helemaal niet bestaat.'

Harry Mulisch was als godloochenaar minder steil dan Hermans, en zijn invloed was zeker niet zo groot. Van hem stamt de uitspraak dat een schrijver zijn werk verknoeit 'wanneer hij tijdens het schrijven aan God gelooft; maar evenzeer wanneer hij niet aan God gelooft'. Dit is niet de belijdenis van een agnost, maar een programmatische samenvatting van het jongleursachtige kameleontisme waarmee Mulisch alle stelsels en overtuigingen te lijf gaat. 'Tegenover de bolsjewiekenvreter ben ik een orthodox Kremlinvaarder; tegenover de orthodoxe bolsjewiek een sombere Burnhamist. [...] Zit ik tegenover een verdraagzaam man, dan splits ik teder een soortgelijk deel af. Staat zijn gezicht mij niet aan, of is hij één van die terroristen der verdraagzaamheid die tegenwoordig steeds meer opduiken, dan ontpop ik mij terstond als een aanhanger van het despotisme, al of niet verlicht. De katholieken vinden

in mij een vurig voorstander van in zakken naaien en roosteren, de theosofen een materialist bij Moleschott af, de materialisten een heraut van het bovenzinnelijke, de neurotici een begrijpend psycholoog, de psychologen een principiële neurotikus. En steeds meen ik het.'

Deze *Spielerei* die zich met name richtte op het occultisme, bezorgde Mulisch het odium van een charlatan, een verwijt dat door hem zelf trouwens al bij voorbaat werd onderkend én gevoed, getuige romans als *Archibald Strohhalm* en *Het zwarte licht*, een toneelstuk als *Tanchelijn* en bepaalde uitlatingen in *Voer voor psychologen*. Zelfs zo'n a-ironisch werk als *De compositie van de wereld*, een gooi naar het grootse zoals er na Vestdijk niet meer ondernomen is, kon het wantrouwen van de criticasters niet wegnemen.

De religieuze terreinverkenningen van Gerard Reve, de derde man in het triumviraat dat de Nederlandse literatuur na 1945 domineerde, werden minstens zo wantrouwend gevolgd. Wanneer zelfs een integer criticus als J.J. Oversteegen zijn bedenkingen had, hoe zwaar moest de schrijver van *Op weg naar het einde* en *Nader tot U* dan wel niet onder vuur genomen worden door minder scrupuleuze recensenten en journalisten? De gissingen dat het bij de toenadering en uiteindelijke bekering tot het katholicisme uitsluitend om een publiciteitsstunt zou gaan, waren niet van de lucht, en de geïncrimineerde zelf deed weinig om zulke vermoedens weg te nemen; integendeel, een proces wegens godslastering en een geruchtmakend televisieoptreden vanuit een Amsterdamse kerk ter viering van de bekroning met de P.C. Hooftprijs gooiden nog meer olie op het vuur. De twijfels van de ongelovige Thomassen onder de woordvoerders van de publieke opinie zouden pas weggenomen worden toen het in de jaren tachtig tot de publikatie van authentiek autobiografisch materiaal kwam. Liet het sombere en indringende verslag van de bekering, zoals dat in *Moeder & Zoon* te lezen is, door de vermenging met allerlei fictionele elementen nog twijfels bestaan, brieven aan intimi als Wimie en Josine Meijer namen veel van het wantrouwen jegens de oprechtheid van Reve's intenties weg.

Met name *Brieven aan Josine M.* geeft een uitstekend inzicht in de totstandkoming van Reve's godsbeeld. Dat beeld is, net als

trouwens de hele christelijke leer, dualistisch van aard, wat ongetwijfeld samenhangt met een sterk besef van innerlijke verscheurdheid. Op Reve's astrologische plattegrond zoals Josine Meijer die in kaart brengt, nemen de zon en de maan even belangrijke posities in, en hij ziet zich dan ook gesteld voor de taak deze tegenpolen met elkaar in harmonie te brengen, dat wil zeggen 'dingen die mij door de Maan geopenbaard worden en die ik als waar beschouw, in de door de Zon geregeerde wereld zo te uiten, dat ze niet vaag en belachelijk aandoen'.

Beide hemellichamen corresponderen met het mannelijke en het vrouwelijke én met spirituele entiteiten. 'De Zon is de Geest, & de Maan is de Ziel, & als je dat wilt, dan is de Maan slechts reflectie van de Zon. Maar de Zon kan noch Zichzelf begrijpen, noch begrepen worden zonder de Maan. De Geest is de wind en het metaal of hout van de fluit, maar de Ziel is de muziek, waardoor wind en metaal, energie & materie, begrepen, althans waarneembaar worden.' De Geest blijkt dan ook vrij spoedig identiek met de goddelijke Vader en de Zoon, terwijl de Ziel samenvalt met de Moedermaagd, die als 'Vierde Persoon Gods' de Heilige Drieëenheid omvat en overstijgt. Immers, 'de Vader is uit de Moeder, & niet omgekeerd'. Of om het met Reve zelf nog eens anders te zeggen: 'De Ziel is alles, de Geest is steeds het Ene met uitsluiting van het Andere. De Geest is Oordeel, de Ziel is slechts, & oordeelt niet.'

De oplossing van de dualiteit, die voortkomt uit de eigen (mannelijke) geaardheid kan slechts bereikt worden in en met behulp van het tot goddelijke dimensies uitvergroete vrouwelijke, een 'Al' dat tegelijkertijd een 'Niets' is en dat aan gene zijde van het bestaan ligt; dat geldt zowel voor de mens als voor de hele schepping. Voor het individu is de schepping gelegen in de dood, voor de wereld in de uiteindelijke vernietiging, waarmee de cirkel gesloten wordt en einde en begin samenvallen. 'Eens zal alles terugkeren tot het Niets, zoals het eens uit het Niets ontstaan is.' En dat Niets zal op een zeker moment synoniem worden met de onuitsprekelijke Liefde, belichaamd door Maria, verpersoonlijking van 'het onkenbare en het Ongeschapen Licht'.

Zolang de mens, een naar het goddelijk beeld geschapen creatuur, gebonden blijft aan het aardse, is hij net als God gedoemd in

zichzelf verdeeld te blijven. Hij is engel en dier omdat Satan een 'Broertje van Christus' is. De Geest kent een spiritueel en een materieel aspect en daarom is het de vloek van de mens dat hij het hemelse slechts kan ervaren via het aardse. De 'even tijdelijke als onvermijdelijke gevangenschap van de Geest' dient in dit ondermaanse echter te worden aanvaard, want alleen zo 'kunnen we het Mysterie dienen en zijn'. De preoccupatie met banale alledaagsheden, sinds *De avonden* een kernmotief in het werk van Reve, komt dankzij dit religieuze perspectief in een heel ander licht te staan en blijkt deel van een veelomvattend complex van symboliek en mystiek. 'Ik zie nu eindelijk in, dat de majesteit Gods heel dicht bij huis, gewoonlijk in een met oude fietsbanden volgeworpen achtertuin, te zien en te ervaren is.'

Natuurlijk is deze vermenging van het 'hoogverhevene en het laagkomieke' al eerder vertoond, bij voorbeeld door Dèr Mouw, die Parthenon en draaiorgel samenbracht in één verband, of Theo van Doesburg, die de scherven van de kosmos in zijn thee vond. Maar niemand is er zo ver in gegaan als Reve. Ook de ironische, dan wel triviale terzijdes die de revistische meditatie geregeld doorbreken, kunnen begrepen worden als een articuleren van de metafysische behoefte.

Reve vat de schepping op als het lijden van God en de mens als een droom van zijn schepper (een gedachte die overigens ook bij Borges aan te treffen is). Het projectieve karakter van dit soort voorstellingen is onmiskenbaar: 'als God Liefde is, dan is God ook onderwerping, offer & lijden, & bevat God ook wel degelijk zonde. God is even zondig als ik, en behoeft evenzeer door mij verlost te worden, als ik door Hem.' Met de lijdende God onderhoudt de mens een relatie waarin de rollen van slachtoffer en verlosser wisselen. Dit is een van de punten waarop Reve's affiniteit met 'zwarte Zwanen' als Poe, E.T.A. Hoffmann, Baudelaire en Swinburne (allen figurerend in het door hem zo bewonderde standaardwerk over literaire decadentie van Mario Praz, *The Romantic Agony*) berust. Vampirisme, bij uitstek een decadentistisch motief, doordringt de religieuze voorstelling met betrekking tot de eucharistie. 'Ik geloof in God, Die uitgeput met zijn allerlaatste krachten, Zich voortsleept om mij te vinden en een kleine hoeveelheid van mijn bloed

te drinken, waartoe ik Hem mijn keel, pols of borstkas ontbloot zal aanbieden. Soms word ik door de verpletterende angst bezocht, dat Hij het niet meer haalt en zal bezwijken, voordat Hij mij bereikt zal hebben.'

Ik ben in het voorafgaande om meer dan één reden zo uitgebreid op Reve's religieuze opvattingen ingegaan. In de eerste plaats omdat hij een pioniersrol heeft vervuld. Ook al zijn er op dit moment nog niet zo erg veel meer Nederlandse auteurs met uitgesproken neigingen tot het verwoorden van spirituele waarden dan we de laatste jaren gewend waren, bij degenen die er wel blijk van geven is Reve's voorbeeld onmiskenbaar. Zo lijkt het me niet toevallig dat de vrouwelijke hoofdpersoon van Oek de Jongs nieuwe roman Reve's *Nader tot U* naast haar bed heeft liggen, zoals me het evenmin toevallig lijkt dat Andreas Burnier in *De litteraire salon*, een boek dat straks nog ter sprake zal komen, de reviaanse stijl pasticheert zodra ze het gegeven van de homoseksualiteit verbindt met de religieuze ervaringen van haar alter ego Radha Altman. En wanneer Kellendonk gewaagt van een God die misschien net zo erg aan hem twijfelt als in het omgekeerde geval, dan is daarin een echo te horen van Reve's projectieve tweerichtingsverkeer.

Reve heeft niet alleen de weg vrijgemaakt voor het vrijuit behandelen van dit soort onderwerpen (waarmee hij na het taboe op de homoseksualiteit nog een tweede taboe doorbroken heeft), de wijze waarop hij zijn godsbeeld heeft opgebouwd is wat de hoofdlijnen betreft representatief voor degenen die zich daar na hem aan gewaagd hebben. Opvallend daarin is het belangrijke aandeel van persoonlijke drijfveren en preoccupaties.

Nu is dat op zich niets bijzonders. De creatie van een buitenpersoonlijke god is een behoefte die de mens van nature eigen is. 'Religie ontstaat aan de rand van 's mensen wereld, waar zijn ontoereikendheid zich aan hem opdringt,' schrijft Fokke Sierksma in *De religieuze projectie*. Anders gezegd: de behoefte aan een god komt voort uit de kloof tussen voorstellingen en de mogelijkheden die voorstellingen ook daadwerkelijk te realiseren. De mens projecteert zijn tekort in een god (die hij na zijn secularisatie 'de wetenschap' of 'de klassenloze maatschappij' is gaan noemen) en daarmee maakt hij die god tot een complement of een verlengstuk van

zichzelf. Het is dus niet zo dat God bestaat en ik daarom in hem geloof, nee, hij bestaat uitsluitend omdat ik in hem geloof, en dat ik in hem geloof komt doordat ik in staat ben hem te bedenken.

Deze gedachte, die orthodoxe christenen wat rauw op het lijf valt (getuige de rabiante reactie van confessionele theologen op *De toekomst der religie*), baart in andere culturen minder opzien. Zo noemt Sierksma het voorbeeld van de Maori's die het voortleven van hun goden afhankelijk stellen van priesters die voor hen zorgen; vallen deze weg dan is de godenschemering een feit. In West-Europa zal Rilke een van de eersten zijn die een dergelijke gedachte onder woorden brengt: 'Was wirst du tun Gott, wenn ich sterbe? Mit mir verlierst du deinen Sinn.' En een Nederlandse Rilke-adept als Etty Hillesum noteert in haar dagboek dat God bij haar in veilige handen is, en dat de mens zoveel liefde in zich moet hebben dat hij in staat is God te vergeven. 'Als God mij niet verder helpt, dan zal ik God wel verder helpen.' In een uitspraak als deze is een stadium bereikt dat niet ver meer van Reve's bevindingen af ligt. De projectie wordt hier als projectie doorzien, het goddelijke wordt niet langer buiten de mens gesteld, maar gezocht in het eigen innerlijk. De projecterende metafysica heeft plaats gemaakt voor mystiek van het introspectieve type, om te spreken in de termen van Vestdijk, die daarin een natuurlijke evolutie zag welke vanzelf naar de toekomstige religie zou leiden. (Het lijkt me trouwens niet zonder betekenis dat Etty Hillesum pas een publiek kon vinden in de jaren tachtig; een kwarteeuw eerder kwam er op de publikatie van haar brieven geen noemenswaardige respons, eenvoudig omdat het klimaat daarvoor ontbrak.)

Van projectie is duidelijker sprake wanneer Burniers personage Radha Altman, die 'oud-potteuze' beginselen is toegedaan, haar god aanspreekt als 'Hemelse Moeder', of wanneer Kellendonk en Joyce & Co de activiteiten van de Schepper gespiegeld zien in de arbeid van de schrijver. Overigens is laatstgenoemde parallel al zo oud als Flaubert, die de almacht én onzichtbaarheid van de auteur placht te benadrukken, en die trouwens ook een van de eersten was die de lege plek van de god der christenen bestemde voor een vergoddelijkte Kunst.

Is de bij Reve werkzame projectie dus een eerste aspect van zijn

invloedrijke ideeën over God en goddelijkheid, de eenheid van goed en kwaad in God en mens vormt een ander vast bestanddeel van het religieuze denken zoals zich dat naderhand in het werk van Burnier, Kellendonk en Oek de Jong voortzet. In haar hoedanigheid van criminoloog en filosoof en onder de naam C.I. Dessaur heeft Burnier een studie geschreven over ‘het mensbeeld in de sociale wetenschappen’. Dit boek, *De droom der rede*, licht de geschiedenis van het westerse denken door vanuit het perspectief van een ontwikkeling waarbij het rationalisme / positivisme / materialisme ons gevoels- en geestesleven steeds verder heeft verschaald. Bij alle winst die deze ontwikkeling in wetenschappelijk en technologisch opzicht heeft gebracht, is er het verlies aan psychische totaliteit. Anders dan in bij voorbeeld de ‘oosterse’ visie (een helaas door Burnier niet nader gespecificeerd en dus vaag blijvend begrip) vormen goed en kwaad niet twee onlosmakelijk met elkaar verbonden aspecten van het bestaan, maar wordt het kwaad buiten de mens gesteld, in een poging het onschadelijk te maken via projectie op ‘een Duivel en zijn consorten, dan wel op andere bevolkingsgroepen’.

De ‘verlichte’ mens daarentegen, een ideaal dat Burnier / Dessaur met behulp van het boeddhisme binnen het bereik acht, ‘is jenseits von Gut und Böse, niet omdat voor haar geen normale gedragsregels zouden gelden op het fysieke en psychische niveau, maar omdat zij met het zwaartepunt van haar zelfbewustzijn zich bevindt op een niveau waar geen kwaad is noch mogelijk is, net zoals, polair, het kwaad er (nog) niet is op het prepsychische niveau’. Inherent aan de hier uitgesproken overtuiging is de hypostase van een ideaal-zijn, dat in het hier en nu van het aardse menszijn niet kan bestaan, en óf wel in een boven-bewust Nirwana of in een prenatale onbewuste existentie geprojecteerd wordt. Ik citeer uit *De litteraire salon*: ‘Ik kom uit het licht, ik bevind mij in een soort mist en als de mist optrekt, zie ik een wereld van scherpe contouren, veel grijs, veel duisternis en soms harde kleuren. De vraag is dus: Waar is God?’ Antwoord: God is in het geheel, dat zich in de wereld der verschijnselen heeft opgedeeld tot afzonderlijkheden waarin wij geen patroon kunnen zien.

Ongeacht de mogelijkheid dat er tussen de ideeën van Burnier

en die van Frans Kellendonk een oorzaak / gevolg-relatie zou kunnen bestaan, is het opvallend dat laatstgenoemde over goed en kwaad verwante opinies formuleert. In een vraaggesprek met *de Volkskrant* van 23 maart 1984, waarin Kellendonk nog eens herhaalt dat hij niet gelooft in een samenleving die de mensen uitsluitend materieel op hun gemak stelt, maar dat het veeleer onze taak is ‘het koninkrijk Gods op aarde te vestigen’, stelt hij vast de reacties op de Centruumpartij veel bedenkelijker te vinden dan het fenomeen zelf, en hij vervolgt: ‘De meest gevaarlijke mensen zijn de mensen die menen dat ze het kwaad kennen en dat ze het kunnen aanwijzen buiten zichzelf.’ Voeg daar Oek de Jong's opinie nog aan toe en de overeenstemming is compleet: ‘het kwaad laat zich niet uitbannen of oplossen, want het behoort tot het goede. Het een komt uit het ander voort.’ In de context van deze uitspraak wordt bovendien nog eens de vinger gelegd op de principiële tekortkomingen van het christendom dat aan het buiten de mens projecteren van het kwaad het zijne heeft bijgedragen.

Oek de Jong is trouwens vrij uitgesproken in de opvatting dat aan het godsbeeld altijd een projectie ten grondslag ligt, en dat het juist de metafysische inslag van de christelijke leer is geweest die dit proces in stand heeft gehouden. ‘Het was beter geweest als het idee God al lang geleden vervangen was door het idee van het Verhevene. Ieder kan namelijk, zonder enig zielsconflict, ervaren dat de poëzie tot het Verhevene behoort. Dat het bloemschikken tot het Verhevene behoort. Dat eenvoudige gebaren het Verhevene voelbaar maken. Kortom, dat al wat door mensen met aandacht en liefde wordt gadeslagen of gedaan het Verhevene is.’

Op de centrale plaats die de liefde toebedeeld wordt in de geestelijke heroriëntatie zoals die op het ogenblik bij een aantal schrijvers gestalte krijgt, kom ik zo dadelijk terug; het betreft hier het derde aspect waarop Gerard Reve al sinds jaar en dag is voorgegaan. Hij heeft er nooit enig twijfel aan laten bestaan dat de liefde, ook in haar seksuele aspecten, onmiddellijk aan het goddelijke raakt. Daardoor krijgt het adagium ‘God is liefde’ een alomvattende betekenis. ‘In het geloof ontmoeten God en mens elkaar in wat ze gemeen hebben, zij vinden zichzelf terug in de ander, zodat de mens God kan worden en God uit liefde mens kan worden,’ schrijft Evert

Peet in zijn Reve-studie *De mythe van M*. 'Daarom is erotiek ook de hoogste vorm van geloof: geloof is tegelijk eenwording in liefde (erotiek) en openbaring in God (sacrament).'

In zijn roman *Cirkel in het gras* brengt Oek de Jong al de door mij aangestipte kwesties met elkaar in verband, en belicht ze in hun individuele en maatschappelijke dimensies, daarbij de befaamde ontvoering en liquidatie van Aldo Moro als brandpunt gebruikend. De terroristische stadsguerrilla's extrapoleren vanuit hun radicaal-romantische cultuurkritiek het kwaad in de gestalte van de kapitalistische Leviathan. De maatschappij doet het omgekeerde door de Rode Brigades als de eigentijdse pestbacil aan te merken. Beide partijen zien over het hoofd dat ze horen tot hetzelfde lichaam, 'een organisch geheel, en dat een aandoening van de luchtwegen tenslotte een ziekte van het hele lichaam is'. Andrea Simonetti, die in belangrijke mate de ideeën van de auteur lijkt te representeren, onderkent het mechanisme waarbij het eigen kwaad aan een ander wordt toegeschreven. 'Het is zo oppervlakkig en hypocriet om terroristen barbaren te noemen. Elke geciviliseerde samenleving roept zijn eigen barbaren in het leven, zoals heel geciviliseerde en neurotische vrouwen ten slotte in hun tomeloze verveling en zelfhaat de voorkeur kunnen gaan geven aan een echte bruto als bedgenoot - in hun verbeelding natuurlijk, alleen maar in hun verbeelding.'

Door het accent van het algemene naar het persoonlijke te verleggen maken Andrea Simonetti en Oek de Jong de overstap van politiek naar erotiek. Beide gebieden zijn bij de gratie van een fatale traditie het slagveld waarop mensen in hun streven naar persoonlijke vrijheid met elkaar botsen, of dat nu maatschappelijke belangengroeperingen zijn dan wel de vrouw en de man. Het is een vrijheidsdrang die voortkomt uit het besef dat er een grote mate van onvrijheid bestaat, materieel, maar ook geestelijk. Dit gevoel van onmacht verheft zich tot een alles overheersende angst, en wanneer de angst omslaat in ongebreidelde heerszucht is de vicieuze cirkel gesloten. 'De heerszuchtige is eropuit om zekerheden te scheppen, dat is noodzakelijk om te kunnen overleven, maar naarmate het aantal zekerheden toeneemt verzwakt het gevoel in leven te zijn, verzwakt de vitaliteit, verzwakt het contact

met de realiteit en verzwakt het gevoel van vrijheid. Er is wat dat betreft een kritische grens. En er is een tegenbeweging. Ieder wil van tijd tot tijd zo scherp mogelijk voelen dat hij in leven is. Wanneer is die gewaarwording het sterkst? [...] Zodra je in je zekerheden wordt aangetast of gedwongen bent om ze los te laten. Verliefd worden is een manier om dat te ervaren. Door de hartstocht wordt het pantser van zekerheden verbrijzeld en kun je het leven opeens heel intens ervaren.'

Verliefdheid die zich in de vorm van seksualiteit tussen twee personen manifesteert, balanceert op het scherp van de snede. De verleiding om de macht te grijpen en uit te oefenen is bijna nergens zo groot als in het bed, en Andrea en zijn geliefde Hanna worden dan ook ware terroristen voor elkaar. Ideale liefde veronderstelt een zekere distantie, in de eerste plaats tot het veeleisende eigen ik. 'Afstand kunnen voelen zonder afstandelijk te zijn, afstand kunnen voelen tot alle levensvormen waarin ik me beweeg - juist dat brengt me nader tot datgene wat ik als liefde beschouw. Ik doel op een zekere achteloosheid, een zekere onverschilligheid, te vergelijken met het gemak waarmee kinderen van het ene spel in het andere kunnen glijden, de ene realiteit voor de andere kunnen verwisselen, zonder hun waarachtigheid, zonder hun geloof te verliezen.'

Simonetti's dochter Leda is het enige personage in *Cirkel in het gras* dat in staat is tot zo'n integere en integrale vorm van liefde. Het lukt haar beter dan haar vader de tegenstellingen binnen de eigen psyche met elkaar in harmonie te brengen en in contact te komen met de onderstroom die al het bestaande in een bezielde verband betreft. Het eerste kunstwerk waarin ze haar ziel kan leggen geeft daar ook blijk van. Als ze probeert haar voorstelling van het paradijs - een trefpunt van hemelse en aardse liefde - vorm te geven, vraagt ze zich af waar die plek zich bevindt. 'Nergens want het bestond niet. Hoe kon ze zich het paradijs dan voorstellen? Juist, het bevond zich in haar hoofd, het zweefde in de onderstroom. Of het paradijs een bodem had. Nee, want alles zweefde daar in de ruimte. Geen land en geen zee? Land en zee zweefden in de ruimte, want in het paradijs bestond geen boven en geen onder. Eilanden zweefden daar als sterren. Gebergtes wierpen zichzelf

in zee als ze daar zin in hadden en een dolfijn sprong er over de maan. Geen boven en geen onder, ver weg en meteen dichtbij, en zichzelf was daar in alles, op alle plaatsen tegelijkertijd.'

Wie tot het beleven en doorgeven van een dergelijke liefde niet in staat is, bij voorbeeld omdat hij of zij voorgoed uit het paradijs van het kindzijn verbannen is, heeft de plicht via innerlijke scholing uit de gevangenis van het opgeblazen ego te breken. Bepaalde principes en inzichten van het boeddhisme kunnen daarbij als leidraad dienen. Althans, dat is de onuitgesproken, maar duidelijk door Oek de Jong gesuggereerde mening van Simonetti, en de bijna heilige overtuiging van Radha Altman, de hoofdpersoon van Burniers *De litteraire salon*. Zij besluit bewust ernst te maken met het bewandelen van het achtvoudige pad dat de Boeddha geweest heeft: juist inzicht, juist besluit, juist spreken, juist handelen, juist leven, juist streven, juist denken en juist mediteren. Het moment waarop ze deze ommekeer beleeft wordt beschreven in termen van wat Maslow een piekervaring heeft genoemd, een psychisch fenomeen dat zich op allerlei niveaus en manieren kan voordoen: in en via het scheppen of beschouwen van kunst, in de beleving van de liefde, het mystieke visioen, enzovoort. Radha Altman ondergaat haar piekervaring op Hawaii. Daar, in het gebied dat Burniers alter ego Dessaur heeft aangewezen als de bakermat van een door haar gewenste en verwachte samensmelting van westers rationalisme en oosterse levensleer, voelt ze zich opgenomen 'in een groot kosmisch licht. De palmen op het strand achter mij, de bergen in mijn rug, de rotsformaties, de enkele mensen en wat spelende honden, alles viel weg. Er was alleen nog het licht, in de lucht en in het water. Vanuit de toekomst werd ik benaderd en opgenomen in een kosmisch plan waarin ik, op een hoger niveau dan in dit leven, aan de mensheidsontwikkeling van mijzelf en anderen zou bijdragen. Ik voelde een grote, totale veiligheid en zekerheid. Dit licht was wijsheid en liefde tegelijk en ik was daar zelf een onderdeel van. Klein en nietig, maar ook mee uitstralend over de hemelkoepel, meestrelend en flonkerend in het water, mee stralend vanuit de periferie van de baai naar waar mijn lichaam stond: aan de rand van het water, aan de rand van de eeuwigheid. Het was alsof ik hier in de verre voortijd, tienduizenden jaren geleden al had

gestaan en alsof ik in een toekomstige, iets bevrijdere incarnatie, minder gekweld, meer open voor anderen, al hier aanwezig was.'

Zonder dat hij hem de zelfbevrijding deelachtig laat worden die Andrea Simonetti en Radha Altman beschoren is, stelt Frans Kellendonk de hoofdpersoon van zijn roman *Letter en Geest* voor een nagenoeg identieke opgave. De naam van de held, Felix Mandaat, wijst daar al op. Omdat hij 'zichzelf wil verliezen om zo zijn leven te redden', 'om mens onder de mensen te worden', neemt hij zijn kruis op en aanvaardt na lang het bestaan van nietsnut te hebben geleid een maatschappelijke werkring, ten einde zo 'dienstbaar en solidair te zijn, om in liefde opnieuw geboren te worden'. Bovenal wil deze Narcissus verlost worden van zichzelf. Net als zoveel leeftijdgenoten met wie hij het gezicht van het ik-tijdperk domineert, lijdt hij aan de crisis van het dertigste levensjaar, waarin de ontdekking van de eerste grijze haren de sensatie geeft van 'glasscherven op een fietspad'.

De bewoordingen waarmee de verteller zijn figuur het verhaal instuurt verraden een bijbelse herkomst. De titel versterkt deze indruk nog. Die is immers ontleend aan de tweede brief van Paulus aan de Corinthiërs: 'Niet dat wij uit onszelf bekwaam zijn iets als ons werk in rekening te brengen, maar onze bekwaamheid is Gods werk, die ons ook bekwaam gemaakt heeft om de dienaren te zijn van een nieuw verbond, niet der letter, maar des Geestes, want de letter doodt, maar de Geest maakt levend.'

'Beeld en Gelijkenis', het getuigenis dat Kellendonk naderhand heeft bijgedragen aan de bundel *over god*, zet deze tekst en de toepassing ervan in het inmiddels vertrouwde licht van de projectie. Als onze bekwaamheid Gods werk is, dan is Gods werk op zijn beurt weer een emanatie van onze scheppende vermogens. In *Letter en Geest* wordt voor die omkering het beeld van de jacobsladder gebruikt, 'zes houten blokjes die met strookjes canvas zo ingenieus aan elkaar vastzaten dat je ze almaar om en om kon blijven klappen'.

Door de context waarin deze metafoer opduikt wordt de aandacht primair gericht op de correspondentie tussen het menselijk brein en de bibliotheek, een borgesiaans motief dat Kellendonk gebruikt om te benadrukken dat bewustzijn en taal ten nauwste

met elkaar samenhangen, maar ook dat het in zichzelf verstrikte en gevangen bewustzijn de absurditeit van zijn isolement pas ten volle beleeft ten overstaan van de letter die de geest doodt.

Zo verandert de bibliotheek waar Mandaat kwam om van zichzelf verlost te worden, al spoedig in een krankzinnige uitvergroting van zijn benauwende solipsisme. De eerste die hem daarop wijst is Latour van Uffel, een oudere man in wie de hoofdpersoon zijn voorland belichaamd ziet. ‘Wie of wat garandeert ons dat wat hier staat, in onze duizenden stellingen, geen volstrekt onbegrijpelijke nonsens is? “God” kunt u zeggen; dan is het woord inderdaad vlees geworden en moeten we zo af en toe wel eens de waarheid spreken. Maar bij Zijn ontstentenis? Hoe weten we zo zeker dat we iets begrijpen wanneer we lezen? Er is geen grotere eenzaamheid dan die van de taal.’

De enige mogelijkheid om uit de gevangenis van het overbewustzijn bevrijd te worden, zo weet deze Latour van Uffel, is gelegen in het uitspreken van een woord, dat hij treffend genoeg alleen tegen zijn spiegelbeeld uit durft te schreeuwen. Maar het kan slechts verlossing bewerkstelligen als het aan anderen wordt meegedeeld. Dat woord, dat enkel werkzaam is als men het communiceert, en in dat geval tot een levendmakende geest wordt, is ‘liefde’, waarvan Paulus in zijn eerste brief aan de gemeente te Corinthe heeft gezegd dat al het andere waarin de geest tot dode letter is versteend (‘profetieën, tongen, kennis’) erdoor afgedaan heeft. ‘Nu ik een man ben geworden, heb ik afgelegd wat kinderlijk was. Want nu zien wij nog door een spiegel, in raadselen, doch straks van aangezicht tot aangezicht. Nu ken ik onvolkomen, maar dan zal ik ten volle kennen, zoals ik zelf gekend ben. Zo blijven dan: Geloof, hoop en liefde, deze drie, maar de meeste van deze is de liefde.’

Het stadium van volwassenheid, dat Mandaat zich tot einddoel had gesteld blijft onbereikbaar, omdat hij weigert zich mee te delen en afstand te doen van zijn ik. Hij wandelt het verhaal uit zoals hij erin kwam: als iemand die verstrikt is in het raadsel van zijn eigen spiegelbeeld. Hij blijft staan voor de drempel die Andrea Simonetti en Radha Altman struikelend hebben weten te overschrijden.

Kellendonk zelf is echter verder gegaan met zijn pogingen de barrière van het ego uit de weg te ruimen. In een later verhaal, 'Buitenlandse dienst' dat de bundel *Namen en gezichten* opent, onderneemt de ik-figuur een poging zijn naastenliefde om te zetten in daadwerkelijke betrokkenheid bij de Egyptische gastarbeider die eens in de week zijn behuizing schoon komt maken. Deze Gamal schrijft brieven die hij met 'God' ondertekent en ter correctie aan 'manier Job' voorlegt. Ook deze bijbelse referentie benadrukt dat het hier om een opgave, dan wel om een beproeving gaat. De oudtestamentische God bezoekt zijn trouwe knecht Job met plagen om hem van Zijn almachtige goedheid te overtuigen. Maar Kellendonk keert de verhoudingen opnieuw om. Job is hier de meester, 'God' de knecht, en in afwijking van het bijbelverhaal is het dan ook eerstgenoemde die zich met de verschrikkelijke krokodil vereenzelvigd. 'Ik rust in de modder, tussen de waterwilgen, beschut door de schaduw van de lotus. Door mijn niezen danst het licht, maar ik ben teder, liefdevol houd ik mijn kaken open voor het krokodilwachtertje, dat over mijn tanden wandelt en daar met zijn lange snavel de etensresten en de bloedzuigers wegpikt. Jij bent dat vogeltje Gamal! Elke dinsdag ontvang ik hem met het vaste voornemen hem te ontslaan, maar nooit doet zich een geschikte gelegenheid voor, zo strikt is onze omgang gereguleerd.' Zo blijven heer en knecht, God en mens, beeld en gelijkenis in wederzijdse projectie gevangen.

Dat aan Kellendonks quasi-religieuze projectie een religieus verlangen ten grondslag ligt, lijkt me onmiskenbaar. Heeft hij zelf al niet bekend dat het hart van de schepping een leemte bevat, 'waar God, als hij bestaat, mooi in zou passen'? Maar omdat hij deze redenering niet weet te bezielen door het geloof, blijft zijn gebruik van de christelijke beeldentaal noodzakelijkerwijs steken in lege vormen. Het systeem is er, maar het blijft onbezield. Kellendonk kan niet anders dan geloven bij wijze van spreken, door te doen alsof, en het christendom derhalve te behandelen op de ironiserende wijze van de kunst.

Een paar voorbeelden om die bewering te staven. In 'Achter het licht', een grotesk verslag van een uitstapje naar de zelfkant, debatteert Doctor Cranckx, handelaar in narcotica, met de evangelist

Schoft. 'U vertelt de mensen van het Koninkrijk Gods; ik laat ze zachtjes wegdommelen in Morfine's armen.' In *Letter en Geest* wordt gesold met de betekenis van Pinksteren, het feest van de uitstorting van de Heilige Geest. Aan Felix Mandaat voltrekt zich dit wonder bij wijze van een onvrijwillige zaadlozing.

De roman *Mystiek lichaam*, een groteske die tot zoveel misverstanden leidde dat men er zelfs antisemitisme in meende te ontwaren (dat komt ervan als je het bordpapier van de Potasch-en-Perlemoer-kluchten betreft in het recyclingsproces waarmee je de bijbel te lijf gaat), is doordeesemd met zulke effecten. Ik noem slechts: de wederopstanding des vlezes die de oude Gijselhart beleeft wanneer zijn dochter op Paasmaandag terugkeert naar het huis des vaders, een ongeboren vrucht torsend in haar schoot; het geld als het idool van de hedendaagse religie; New York als de rots waarop hoogmoed en wansmaak hun kerk hebben gebouwd; een groepsorgie als gemeenschap der heiligen; parodiërende versies van het *Wees Gegroet* en het *Hooglied*; en - de bekroning van de travestie - een gipsen Christusbeeld dat een kopje kleiner wordt gemaakt omdat het niet in de daartoe bestemde nis past.

De teneur van deze en andere sarcasmen is dat we leven in een definitief ontkerstende tijd, dat we dagelijks kunnen ervaren hoe desolaat de ideologische anarchie is, maar dat de weg naar huis onbegaanbaar is. Bijbel en liturgie zijn zo ver uitgehold dat ze zich hoogstens nog lenen voor verbaal jongleurswerk. Moet *Mystiek lichaam* een 'postmoderne' visie verbeelden? Zeker. Maar dan wel een visie die tegelijkertijd een scherpe diagnose stelt.

3

Met recht constateerde Vestdijk in *De toekomst der religie* 'dat de mystiek, meer dan eenige andere vorm van religie, aan de ergste misverstanden blootstaat, en lang niet uitsluitend van de kant der ongeletterde menigte. De zonder eenige aarzeling schandelijk te noemen houding van de gemiddelde Europese cultuurmensch tegenover het boeddhisme b.v. staat zelfs uitsluitend in het teken van "misverstand".' De vooroordelen, in 1947 al gesignaleerd en nog steeds levensvatbaar, komen veelal voort uit onbekendheid.

Zo brengt men het Nirwana, waarmee de hoogste staat van ontindividualisering wordt aangeduid, nog altijd in verband met de zinnelijke roes of de psychedelische extase. Hoewel de Boeddha onverschillig stond tegenover elke vorm van religie en zijn uitspraken in de eerste plaats bedoeld zijn als praktische leefregels waarmee het lijden bestreden kan worden, plaatst men het boeddhisme zonder veel scrupules op één lijn met christendom en islam, metafysische stelsels waarbij alles staat of valt met het geloof in een geopenbaarde god. Voor een dergelijke god is in het principieel ontkennde boeddhisme geen plaats.

Degenen die zich ernstig in het boeddhisme hebben verdiept zijn het eens over de rationaliteit en de immanente logica die deze leer zijn consistentie geven. Voor de argumentatie verwijs ik naar de genoemde studies van Vestdijk en Sierksma, en naar *The Mechanism of Mind* van Edward de Bono, waarvan Gerrit Krol in zijn essaybundel *De schriftelijke natuur* een uitgebreid resumé geeft. In het eenendertigste hoofdstuk van zijn boek schrijft De Bono dat het logisch denken door gebruik van het begrip 'niet' een rem zet op het natuurlijke denken, dat niet vrij van illusie is. Ik citeer gemakshalve Krol: 'De Bono beschrijft de operator NIET als een emotionele reactie op het ongemak dat een bevestiging van een bepaald systeem met zich meebrengt. NIET is als zodanig vergelijkbaar met inzicht.'

Deze woorden zijn stuk voor stuk van toepassing op de essentie van het boeddhisme, dat streeft naar de bevrijding van wanen en projecties, inclusief het geloof aan een bovenpersoonlijke god of het geloof in een volstrekt autonoom ego, en zelfs inclusief de veronderstelling dat zo iets als een 'hoger zelf', identiek met de 'wereldziel' of het 'Al' zou bestaan. Dat laatste is immers niet meer dan een beeld, een ideaal-perspectief dat men voor ogen kan houden bij de pogingen het zogenaamde 'lagere ik' te overwinnen.

Zo beschouwd is de mystiek-introspectieve levensbeschouwing, die Vestdijk optimaal gerealiseerd ziet in het boeddhisme, als een toegespitste vorm van negatieve logica het beste wapen om de metafysica van een geprojecteerd godsbeeld te overwinnen. De 'logische analyse van de taal', die een neopositivist als Carnap daartoe voorstelde, schiet te kort, omdat een dergelijk middel zich ten slotte

tegen zichzelf zal keren. Maar misschien zou dat nu juist van een opperste logica getuigen, aangezien de ware mystiek altijd naar het definitieve zwijgen tendert. Dat mystiek georiënteerde auteurs als Andreas Burnier en Oek de Jong nog ver van dat stadium verwijderd zijn, zou wel eens te maken kunnen hebben met een buitenproportioneel ik-besef dat volgens Sierksma een noodzakelijke voorwaarde is om überhaupt tot mystiek te kunnen komen. 'Pas de *ziekte* heeft mij intelligentie bijgebracht,' zei Nietzsche al.

Niettegenstaande de ijzere consequentie waarmee de logica zich in het boeddhisme doorzet, zijn er altijd weer buitenstaanders die onmiddellijk met de term 'zweverigheid' reageren zodra ze iets van boeddhisme vermoeden. Deze geconditioneerde reflex valt alleen maar te verklaren vanuit een aversie tegen alle levensbeschouwelijke vernieuwingen die uit het Oosten stammen. In verschillende besprekingen van Oek de Jongs *Cirkel in het gras* is dit vooroordeel weer eens aan het licht gekomen. Meer dan één recensent gaf er blijk van, daarbij niet gehinderd door enige kennis van zaken. Zelfs een serieus criticus als Carel Peeters liet zich ertoe verleiden Oek de Jong te betichten van 'veel metafysica die ernstig naar zweverigheid' neigt. Uit zo'n opmerking blijkt dat Vestdijk een belangrijk deel van zijn oeuvre voor blinden en doven geschreven heeft.

Maar Peeters doet er nog een schepje bovenop. Hij heeft zich geërgerd, zoveel is wel duidelijk. Waarom heeft hij zich geërgerd? Omdat er van alles is dat hij niet begrijpt. Als Simonetti zegt dat hij het ritme moet volgen dat ieder mens beheerst, dan wil het er bij hem maar niet in dat hier bedoeld wordt 'leven volgens de natuur', dat wil zeggen in overeenstemming met de organische processen die je in en om je heen kunt waarnemen. In een poging tot welwillendheid vertaalt Peeters dat met 'volledig in de wereld en toch in de kern onaantastbaar' en vervolgt dan: 'Zo omschreven heb ik daar geen enkele moeite mee en verdwijnt mijn weerspanning, maar moet dit gebeuren onder verwijzing naar het feit dat Simonetti zeven jaar lang een raadselachtig glimlachende Boeddha op zijn nachtkastje heeft staan? Deze dikke pad van de geheime kennis?'

Geheim? Wat is er zo geheim aan iets dat voor iedereen na te

lezen valt? Als Peeters nu nog had gezegd dat hij het niet begrepen had. Want het is inderdaad iets onbegrijpelijks en geheimzinnigs, het inzicht dat je het bewustzijn uit moet schakelen door het stuk te denken, althans, in zoverre het een barrière is. Het veronderstelt een zeker niveau van reflectie om aan het reflecteren een einde te willen maken, en vrijwel iedereen stuit daar op een paradox die hem steun laat zoeken bij het idee dat de wereld van tijd, ruimte, bewustzijn de enige realiteit uitmaakt. De kantiaanse categorieën vormen immers de substantie waarvan we gemaakt zijn, om nog eens met Borges te spreken, en kennelijk is het een vitaal instinct dat ons aan deze illusies doet vasthouden. Blijft het onuitroeibaar verlangen naar de definitieve oplossing van deze hersenschimmen. ‘De temporele opeenvolging ontkennen, het ik ontkennen, het astronomisch universum ontkennen: het zijn kennelijke blijken van vertwijfeling en geheime vormen van troost.’

Ontkenning en aanvaarding

Oek de Jong en Nicolaas Matsier als tegenvoeters

Van de kluzenaars en asceten uit de vroeg-christelijke tijd en de middeleeuwen is bekend hoezeer zij, in hun streven naar de eenwording met de hemelse bruidegom, neerkeken op de aardse staat. Indachtig het woord van Plato, wiens hang naar vergeestelijking door het christendom is geabsorbeerd, beschouwden zij het lichaam als een kerker, een stoffelijk omhulsel, een monster zonder waarde. Vele eeuwen later dichtte Constantijn Huygens, de hoveling en man van de wereld van wie men op het eerste gezicht anders zou verwachten:

O dien daer dusend jaer zijn als de dagh van heden,
 Voor wien ick desen dagh mijn vuijle ziel ontklee
 Van 'tsmodderigh gewaed van veertigh jaer en twee,
 En drij, en nog eens twee, die Ghij mij hebt geleden,
 All vergh ick 't dijn geduld met sondighe Gebeden,
 Gunt mij een schoonder pack dan ick 'er oyt aen dee.

Maar Huygens was dan ook een zoon van het reformatorische domineesland. En hij niet alleen. Ook collega-dichters als Revius ('Dit leven is gants niet, om dat de swaere sonden / Van blijtschap en geluck het maken naeck en bloot'), Lodenstein en Luyken, alle drie devoter dan Huygens, getuigden van hun afkeer van het lijfelijke, aardse bestaan.

De ontkerstening van de laatste twee eeuwen heeft de vlucht uit de wereld niet vanzelf doen omslaan in haar tegendeel. Filosofen en kunstenaars, sinds de romantiek de opvolgers van priesters en

monniken, hielden veelal de blik geslagen naar omhoog. Het wijsgerig idealisme van Fichte en Schelling, het pessimisme van Schopenhauer, Kierkegaards van schuldbesef doordrenkte existentie-filosofie, het zijn allemaal tendensen die de onoplosbare dualiteit van lichaam en ziel hebben bestendigd. Nietzsche, die het overlijdensbericht van God opstelde en de heidense en instinctmatige beleving van de natuurlijke kringloop van groei, bloei en verval met zoveel verbetenheid propageerde dat alleen daaraan al de taatheid van de christelijke leer valt af te lezen, organiseerde de oppositie: 'Ich schwöre euch, meine Brüder, bleibt der Erde treu und glaubt denen nicht, welche euch von überirdischen Hoffnungen reden! Giftmischer sind es, ob sie es wissen oder nicht!'

Hoewel er weinig schrijvers, kunstenaars en filosofen meer zijn die de ideologie van het christendom naar de letter naleven, zit de christelijke geest te diep in merg en been om zo maar aan de oproep tot een vitalistische eredienst aan moeder natuur gehoor te kunnen geven. De leer van Christus, door Paulus en Augustinus aangepast aan de eisen van de toenmalige politieke machthebbers uit Rome, heeft meer consequenties gehad dan de op ressentiment gebaseerde gelijkheidsideologie die Nietzsche en Ter Braak in democratisch liberalisme en socialisme aanwezen. We vinden haar ook terug in de neiging tot abstracte en esoterische bespiegelingen van een post-calvinist als Mondriaan, of in de leer van de absurditeit van het leven, de plicht tot persoonlijke verantwoordelijkheid en de onvermijdelijkheid van vuile handen die zijn beslag heeft gekregen in het werk van de protestants opgevoede Sartre. De strijd om harmonie tussen zijn ik en de natuur die domineeszoon Herman Gorter zijn leven lang heeft moeten voeren, laat zien hoe diep de christelijke levensleer vooral in de Lage Landen is verworteld.

Zelfs in onze eigen tijd steken de rudimenten van die dualistische leer nog ver boven het maaiveld van de secularisering uit. Frappant is vooral hoe sterk het element van zelfverachting zich daarbij heeft weten te handhaven. Ik volsta met een recent voorbeeld: 'Ik ben me bewust van mijn bewustzijn, ik walg van mijn walging.' Dat is geen citaat uit een boeteprediking van Savonarola, of een

fragment uit de overwegingen van kerkvaders als Hiëronymus of Tertullianus, maar een zinsnede uit ‘Onbepaald verdraagd’, een verhaal van de Nederlandse auteur Nicolaas Matsier, geschreven in het jaar 1977. Matsier staat niet alleen. In 1979 verscheen Frans Kellendonks roman *De nietsnut*. Daarin wordt verslag gedaan van de ‘kruisweg’ waarop hoofdpersoon Frits Goudvis zich begeeft. In een volgende roman, *Letter en Geest*, zette Kellendonk de christelijke beeldspraak voort door zijn held Felix Mandaat met een opdracht de wereld in te sturen. Omdat Mandaat ‘zichzelf wil verliezen om zo zijn leven te redden’, omdat hij ‘een mens onder de mensen’ wil worden, neemt hij zijn kruis op zich, en aanvaardt een maatschappelijke werkkring, ten einde zo ‘dienstbaar en solidair te zijn’, en in liefde herboren te worden.

Boven alles willen de Narcissusfiguren van Kellendonk verlost worden van zichzelf en hun overbewustzijn. Daarin komen ze het alter ego van Nicolaas Matsier uit ‘Onbepaald verdraagd’ nabij. En niet alleen hem. Het type van de hedendaagse kluizenaar die gevangen zit achter het scherm van zijn reflecties is minstens zo markant geportretteerd in Andrea Simonetti, de hoofdpersoon van Oek de Jongs roman *Cirkel in het gras*. Het is deze figuur die de diagnose van het gespleten ego het geprononceerdst onder woorden brengt. In een discussie over het terrorisme wijst hij de romantiek aan als de bron van het eigentijdse dualisme. Paradoxaal genoeg is het juist de romantische cultuurkritiek geweest die door het verzet tegen de industriële samenleving de letterlijke scheiding der geesten zichtbaar heeft gemaakt. ‘Bij tijd en wijle voelen we een nostalgisch verlangen naar het tijdperk van magie en natuurreligie, naar het tijdperk van de godsdienst en de grote metafysische stelsels, maar we zijn deze vormen van bewustzijn ontgroeid. Bij tijd en wijle verlangen we naar het leven in een hechte gemeenschap, maar we zijn niet meer in staat te leven zonder een scherp besef van individualiteit. [...] Pas op de plaats. Al vele jaren zijn we in het culturele leven van West-Europa getuige van verlamningsverschijnselen en excessen die de decadentie altijd weer begeleiden. We bevinden ons in een overgangsfase: het lukt ons niet de aloude romantische opvattingen los te laten en we stellen de vorming van een ander type ideeënwereld, van een ander type

bewustzijn uit. We zuchten onder de last van het verleden, onder de last van onze encyclopedische kennis.'

De ironie wil dat 'Flatus vocis', het eerste van de vier verhalen die in Matsiers *Onbepaald vertraagd* zijn opgenomen, handelt over een encyclopedieredacteur die een steeds afwachtender en indolenter houding aanneemt tegenover de auteur van een toegezegd artikel over nominalisme (de kentheoretische opvatting die ontkent dat begrippen een basis hebben in de realiteit; scepticisme in het kwadraat derhalve). Ten slotte lijkt hij met deze spookschrijver samen te vallen. Conclusie: ook spoken zijn een emanatie van het waarnemend subject. Dat laatste wordt trouwens ook even gesuggereerd aan het slot van Kellendonks *Letter en Geest*.

In de perceptie van Matsier (en Kellendonk in de eerste fase van zijn schrijverschap) is er niets dat echt bestaat, de waargenomen buitenwereld niet, en het waarnemende subject al evenmin. 'Het laatste wat ik onderweg naar het gebouw *werkelijk* zie, is de rivier,' luidt de eerste zin van het verhaal over de encyclopedieredacteur. Maar wat is er vluchtiger dan een voorbijstromende rivier, waarin niemand zich tweemaal kan baden, om met Heraclitus te spreken?

Deze misschien wat abrupte overgang naar het tijdperk van de vroeg-Griekse natuurfilosofie wordt gedictieerd door Oek de Jong. De verwijzing naar Heraclitus komt voor in een verhaal dat evenals 'Onbepaald vertraagd' van 1977 dateert. Het komt voor in de debuutbundel *De hemelvaart van Massimo*. De auteur moet wel een grote waarde aan dit verhaal hebben gehecht, want voor de vijfde druk van zijn debuut (1980) heeft hij het ingrijpend herschreven.

'De onbeweeglijke Tze' bestaat voor het grootste gedeelte uit een dialoog tussen de verteller en de titelfiguur, die huist in een spaarzaam gemeubileerde kamer en zich daar min of meer tegen het leven heeft verschanst. Beweging en verandering zijn hem een gruwel. Zijn doel is het streven naar de absolute onbeweeglijkheid. De ik is daar aanvankelijk hevig door in de ban geslagen. Maar na herhaalde bezoeken weet hij zijn eigen 'Lebensbejahung' niet langer te ontkennen. 'Ik moest tot mijn verbazing constateren dat ik zo nu en dan van onderwerp veranderde en de man van zijn onbeweeglijkheid probeerde los te weken door hem bepaalde genoe-

gens voor te spiegelen. Ik verdwaalde bijvoorbeeld in uitgestrekte beschrijvingen van opwaaiende zomerjurken of vertelde hem een kleine gebeurtenis.' Ten slotte weet hij Tze te verleiden tot het maken van een wandeling langs een voortstromende rivier, en tijdens de confrontatie die daar plaatsvindt, geeft zijn gesprekspartner te kennen dat hij het liefst maar helemaal uit het leven zou stappen. Bij een laatste bezoek blijkt de definitieve versterving hem inderdaad deelachtig te zijn geworden. Op de ik heeft die ontdekking een vitaliserende uitwerking. 'Ik wil niet verzwijgen dat ik me in gezelschap van de dode beschamend levenslustig begon te voelen. Mijn al te grote onzekerheid sloeg om in een al te grote dadendrang, die ik met de nodige scepsis constateerde, maar niet meer wenste te onderdrukken. Ik liep heen en weer door de kamer, maakte ingehouden gebaartjes met mijn handen, danspasjes, en zelfs schurkte ik even mijn schouders langs de muur. Ik opende het raam en rekte me uit alsof ik lange tijd in een onmogelijke positie bekneld had gezeten. Toen verliet ik de kamer, het gebouw, en mengde me wat al te roekeloos onder de mensen.'

De toestand waarnaar de onbeweeglijke Tze bewust streeft is voor de personages van Matsier een blok aan het been. Anders dan de juist geciteerde ik-figuur uit het verhaal van Oek de Jong lijden zij aan de gemoedsgesteldheid die de Grieken *akedia* noemden: besluiteloosheid en passiviteit. Hen biologeert de drang om in beweging te komen, een drang die botst met de verlamme onmacht van de zelfreflectie. In 'Esse est percipi', het slotverhaal van de bundel *Onbepaald vertraagd*, wordt het dilemma scherp gesteld: 'Wat me te doen staat, is heel eenvoudig: leren bewegen. Bewegen zonder gezien te hoeven worden. Zonder verlamd te raken door een toeschouwer. Zonder mijzelf gade te slaan.'

Spreekt Matsiers ik-figuur over zichzelf in een monoloog, Oek de Jong laat het debat tussen passiviteit en levenslust voeren tussen twee personages. Dat ook bij hem stem en tegenstem weerklinken binnen een en hetzelfde bewustzijn, blijkt wanneer Tze zijn jonge bezoeker voorhoudt dat deze niet hem maar zichzelf bestrijdt. De monoloog van Matsier en het tweegesprek van De Jong markeren het verschil tussen deze schrijvers. Want hoewel ze in dezelfde tijd hun debuut maakten, en sindsdien vaak in één

adem zijn genoemd, zijn ze eerder antipoden dan geestverwanten. Matsier laat datgene wat in eerste aanleg reflectie is, ook als reflectie in het verhaal voortbestaan. Hij betoogt; Oek de Jong is de ware romancier, die ideeën omvormt tot beelden. Matsier is de logicus, de formalist, de auteur die excelleert in definiërende omschrijvingen ('Alles blijft hier denkbaar. Juist doordat er niets gebeurt, zijn de mogelijkheden onbeperkt') en daarmee blijk geeft van de obsederende en verlammeende macht die de reflectie uitoefent over het bewustzijn. Het verschil valt ook te verduidelijken aan de hand van hun latere werk. *De eeuwige stad* (het protocol van een mislukte roman!) en *Cirkel in het gras* zijn allebei in Rome gesitueerd, maar in vergelijking met Matsiers postmodernistisch geschrift is het boek van De Jong een 'klassieke' ideeënroman.

De motieven 'beweging' en 'stilstand' bezitten bij deze twee auteurs een potentie die ver uitgaat boven de letterlijke betekenissen. Het zijn trefwoorden voor begrippen als *vita activa* en *vita contemplativa*. Daarmee is de tweepoligheid van het spanningsveld dat hun beider werk beheerst aangeduid. Er is niet alleen verwantschap dankzij de ambivalentie waarmee de geestelijke immobiliteit wordt ondergaan. De ik-figuur van Matsiers verhaal 'Esse est percipi' bedenkt, voorafgaande aan de tot hemzelf gerichte oproep om in beweging te komen, dat hij graag 'het tijdloze van de Middeleeuwen' had willen aanschouwen. Het dichtste was hij erbij op de berg Athos, centrum van de Grieks-orthodoxe religie. Hij beseft het 'unzeitgemässe' van zijn verlangen. De mens van de twintigste eeuw is te sceptisch om dergelijke illusies nog serieus na te jagen. 'Het heimwee naar de weggeleden deken van een metafysica is voorbij.' Niettemin bestaat er zelfs bij Matsier een verband tussen de reflecties van de ik en het mystieke streven naar onthechting van de monniken op de heilige berg. Het snijpunt bevindt zich in 'het kunstwerk dat hun leven was. Het kunstwerk der ontkenning.'

Diezelfde preoccupatie is de onbeweeglijke Tze eigen; dat er ook hier sprake is van een denkbeeld met religieuze en filosofische connotaties, blijkt alleen al uit de verwijzing naar het taoïsme die in de naam van de hoofdpersoon gegeven is. Tze verwijst naar Lao-Tze, een van de grondleggers van de leer die tussen de uiter-

sten van het yin en yang de balans van de onbewogenheid nastreefde. Het motief van de onbeweeglijkheid keert terug in De Jongs roman *Opwaaiende zomerjurken* (waarvoor de herziene versie van 'De onbeweeglijke Tze' een voorstudie vormde). Het is daar complementair met de sensatie van het zweven of het ontheven zijn. Het duidelijkst is die sensatie geëvoceerd in de episode van de fietstocht. De achtjarige Edo zit achterop bij zijn moeder; naast hen rijdt de buurvrouw met haar zoon. 'Hij had zich vastgeklemd en niet begrepen wat hen bezielde. Maar toen hield opeens het zenuwslopende geratel van het stokje langs de spaken op, was er alleen nog het suizen van de wind, het fladderen van hun jurken en leek het of hij zich na een lange aanloop in de lucht verhief en in plotselinge stilte wegzweefde. Een onbeschrijflijk licht en ruim gevoel. Hij zat nog gewoon op die wiebelende bagagedrager. Hij voelde de heupen van zijn moeder bewegen onder zijn handen. Hij zag de gespierde benen van mevrouw Koelman. En die zomerjurken, nu eens klevend aan hun benen, dan weer opbollend als kleine parachutes. Alles was gewoon zoals het was. Maar hij hoorde bij alles en zweefde.'

Behalve geborgenheid ervaart Edo ook lustgevoelens in het contact met vrouwen. In de zo juist geciteerde kernpassage uit *Opwaaiende zomerjurken* liggen de verschillende affecten opgesloten in de nadruk op het 'zweven', dat harmonisch is verweven met, of misschien zelfs voortkomt uit, de aandacht voor de lichamen van de moeder en de buurvrouw. Ook de Jong heeft later bij herhaling gesproken over 'het verhevene', de synthese van aardse en hemelse liefde, en de heiligheid van het alledaagse; dat het in al die gevallen gaat om rationalisaties van gevoelens die een kind als volkomen natuurlijk en vanzelfsprekend ervaart, valt aan de hand van de zo juist aangehaalde alinea zonder veel problemen duidelijk te maken.

De erotiek blijkt in tal van andere passages. Zo wisselt de kleine Edo met zijn moeder voor het slapen gaan een 'vlinderkusje' (het beroeren van elkaars wangen met de wimpers). In het derde deel wordt verteld hoe hij als jongetje van elf is gefixeerd op zijn moeders borsten. En tussen hem en mevrouw Koelman bestaat de spanning van minnares en minnaar: 'Hij buigt zich naar voren en

kust haar mond, zo zacht als hij kan, om een nieuw gevoel in haar over te laten stromen. Vanavond zal ik haar het vlinderkusje leren. En dan heeft ze hem al tussen haar benen getrokken, kust ze zijn vingers, stopt die in haar mond.'

Ook in Oek de Jongs debuut, de verhalenbundel *De hemelvaart van Massimo*, komen zulke erotisch getinte passages voor. Anton, het elfjarige jongetje dat verliefd is op Rita Koeling uit het gelijknamige verhaal, voelt zich in de nabijheid van zijn geliefde 'gewichtloos', en zweeft enkele centimeters boven zijn bank, de vloer van het lokaal en de stenen van de straat. Later zal Andrea Simonetti, de dichter uit *Cirkel in het gras*, tijdens de lichamelijke eenwording met zijn geliefde én tijdens de creatieve hoogtepunten van zijn dichterschap een soortgelijke levitatie ervaren. In 'De vogelmens' ziet de jonge ik-verteller Otto zijn oom Albert, een bewonderaar en navolger van de vliegpionier Lilienthal, als een Icarus wegzweven om vrijwel onmiddellijk neer te storten. Otto beleeft het einde van deze illusie als het ontwaken uit een natte droom.

Het gelukzalige gevoel ontheven te zijn aan de beperkingen van het hier en nu én aan de gevangenis van het bewustzijn dat onophoudelijk zichzelf reflecteert, is voorbehouden aan hen die nog niet zijn versteend in de volwassenheid; vandaar dat Simonetti zijn ideaal projecteert in kinderen die gedachteloos van het ene spel in het andere glijden en daardoor een volmaakte balans bewaren tussen identificatie en distantie, betrokkenheid en onthechting. De kleine Edo Mesch, alias Oskar Vanille uit het eerste deel van *Opwaaiende zomerjurken*, aanvaardt de beleving van deze oerharmonie als iets vanzelfsprekends. Voor volwassenen daarentegen is de voortdurende afwisseling van identificatie en distantie nu juist een teken van onevenwichtigheid. De tegenvoeter van de onbeweeglijke Tze voelt zich zowel gefascineerd als beangstigd door de vrouw in een zomerjurk over wie hij bij herhaling vertelt.

Dit tweeslachtige gevoel teistert ook de oudere Edo Mesch. De wortel van de tweespalt is overigens al te vinden in zijn jeugd. Naast het gevoel van ontheven zijn en al zwevend worden opgenomen in de ervaring van het één en al, kent hij de al eerder aangeduide en minstens zo mystiek getinte sensatie van de onbeweeg-

lijkheid. Maar anders dan bij het gevoel van levitatie domineert hier niet het geluk van de versmelting, maar de pijnlijke beperking van het isolement. In de novelle 'Lui oog', een aanzet tot de latere roman *Opwaaiende zomerjurken*, wordt er een relatie gesuggereerd tussen de keuze voor het solipsisme als levenshouding en de eenzelligheid van een kind, dat door het afplakken van een oog nog verder in het defensieve isolement wordt gedrongen dan voordien al het geval was. Oskar Vanille weet de weerzin en de angst voor het contact met leeftijdgenoten nog om te buigen tot de als een prettig ervaren opsluiting in het labyrint (waaruit Dedalus en Icarus al *vliegend* probeerden te ontkomen!) van zijn speelse fantasieën. Maar bij de volwassen Edo Mesch is het gevoel van onbeweeglijkheid identiek met de angst voor beweging en verandering. Daarin komt hij het alter ego van Nicolaas Matsier zeer nabij. De *unio mystica*, die in het taoïsme met de balans van onbeweeglijkheid wordt geassocieerd, is hier ver te zoeken.

Ook in het leven van de oudere Edo Mesch speelt het gevoel van onbeweeglijkheid een belangrijke rol. Met het schrijven heeft hij een mogelijkheid geschapen de herinneringen aan zijn kindertijd te fixeren. Dat beantwoordt aan zijn regressieve verlangens, en geeft zijn leven bovendien een zin. Zoals hij zelf zegt is het hem te doen 'om die vormloze vorm van gewaarwordingen te kanaliseren. Om de tijd tot stilstand te brengen. Om een bezigheid te hebben die kon omvatten en eenheid bracht. Om te regisseren, de almacht te bezitten. Om ervaring te bezitten. Om één ding te hebben dat altijd doorging. Om zijn leven ruggegraat te geven. Om alleen te zijn.'

Uit deze opsomming blijkt dat het schrijverschap een hogere graad van bewustzijn verleent en tot zelfkennis leidt. Maar het staat ook wezenlijk contact met anderen in de weg, nu het meer dan ooit een scherm van reflectie tussen het ik en de buitenwereld optrekt, en binnen het ik werkt als een splijtzwam. De geestelijke en emotionele ambivalentie krijgt gestalte in de onderling afwijkende stand van Edo's ogen (waarmee het in het eerste deel allemaal begon). 'Het linker enigszins lui en teruggetrokken in zijn kastje, deed niet veel anders dan meedraaien met het rechter dat als een visje heen en weer schoot.' Op het niveau van de verbeelde

ideeën doen zich verwante polariteiten voor: rede versus intuïtie, verstand tegenover gevoel, enzovoort. Daarmee correspondeert de tweedeling tussen de seksen en de grens tussen cultuur en natuur. In *Cirkel in het gras* zal die dichotomie zich trouwens nog veel sterker doen gelden.

Het beschouwen van het eigen ik als was dat een ander, een personage, is de kern van al het autobiografisch schrijven, maar het leidt tevens tot steriliteit, onmacht en isolement. In de verhalen die Matsier in zijn bundels *Oud-Zuid* en *Onbepaald vertraagd* publiceerde, doet dat complex zich al gelden, ook al is hier nog sprake van een zich als 'ik' manifesterende verteller die met de hoofdpersoon identiek is. In *De eeuwige stad*, het verslag van een verblijf van maanden dat door een creatieve impasse wordt gekenmerkt, is Matsiers dubbelganger een 'hij' geworden.

In *Opwaaiende zomerjurken* maakt Oek de Jong het isolement meer dan eens concreet in het motief van de spiegel: telkens wanneer Edo Mesch in een morele patstelling verkeert, beschouwt hij zichzelf in de weerglans van ramen of water, is hij zich ervan bewust dat er camera's op hem zijn gericht, enzovoort. Typerend is dan ook dat hij op zijn morele dieptepunt, dat de climax van de roman voorbereidt, overweegt zijn hoofd door het raam heen te slaan.

Oek de Jongs tweede roman bevat een passage die aangeeft dat *Opwaaiende zomerjurken* een gepasseerd station in zijn ontwikkeling is. Daarmee heb ik niet zozeer het oog op Simonetti's polemieken met het romantisch-individualisme, als wel op de passage waarin de hoofdpersoon van *Cirkel in het gras* zich in eenzelfde situatie bevindt als Edo Mesch, en daarbij zijn pose als nutteloos en onvruchtbaar doorziet. 'Stond voor het raam, met de handen in de zakken, kijkend naar de bomen in een binnentuin, en herinnerde zich de eerste scène van een film waarin een man lange tijd voor een raam stond en ten slotte zijn vuist door het glas heen sloeg. Domheid, collega, mijn domheid. Een overdreven ontwikkeling van het intellect: snijdt af, sluit op, beklemmt. Het proces van civilisatie, collega, niets aan te doen. Lekker mooi kunst van maken, van die beklemming. Krijgen we dat verhaal over die muren. Krijgen we die verhalen over muren en labyrinten, over ontworteling en

ontheemding, over twijfel en walging, de verhalen van de moderne mens.’

Alle hoon en ironie van Simonetti jegens zijn jongere broertje Edo ten spijt, heeft ook hij nog steeds met de beperkingen van het scherm van de reflectie te kampen. Alleen ziet hij een oplossing: de ontkenning van de individualiteit, die niet zozeer in en door het (literaire) kunstwerk is te bereiken, als wel in de eenwording met en aanvaarding van de wereld.

Simonetti's uitweg - de vernietiging van het ego-bewustzijn - wordt voorbereid door Edo's ervaring aan de wereld ontheven te zijn, een affect dat zich net als het gevoel van onbeweeglijkheid in een andere gedaante voordoet nadat hij volwassen is geworden. Nu is het ineengeschrompeld tot een *cupio dissolvi*, het verlangen om ontbonden te zijn, zoals het heet in de devote literatuur van de christenen, verlost van de beperkingen die het stoffelijk lichaam de mens heeft opgelegd. Nu zijn de twee gevoelens - levitatie en onbeweeglijkheid - niet langer complementair, maar met elkaar in strijd. Het verlangen om het leven vorm te geven, in geschifte bij voorbeeld, staat haaks op het verlangen naar vormloosheid. Dat leidt echter tot niets omdat het ‘zonder het denken in vormen niet ervaren kan worden’. Edo stuit ‘op het verlangen om dan maar niet te bestaan als er toch geen ontsnapping mogelijk was uit deze tegenstrijdigheden of het denken in tegenstrijdigheden’ en ‘op de grond van deze gedachtengang, van zijn passie voor observatie, analyse en getheoretiseer, op de grond van zijn hele gedrag: een woord’. Dat woord kan, als was het onuitsprekelijk, slechts omschreven worden als de combinatie van een klinker en drie medeklinkers: *angst*.

Terwijl Andrea Simonetti zal weten te volharden in het doorbreken van zijn mentale gevangenis, kiest Edo voor de vluchtweg van de minste weerstand uit deze impasse. Hij laat zijn vriendin in de steek en reist vanuit Milaan de vergetelheid van Rome tegemoet. ‘Verlies het gevoel voor tijd en tuimel door aeonen en aeonen. Ga naar Ostia. Voel het zand aan je voeten, wees mat als de zee, beantwoord deze glimlach en loop haar achterna. Het vluchtige is net zo werkelijk als dat wat duur heeft.’ Maar ook in dit niets doen, dat op de vergetelheid is gericht, komt hij zichzelf tegen als

een bewust nietsdoend iemand, net zoals trouwens de ik-figuur uit Matsiers novelle *De eeuwige stad* slaaf en slachtoffer van zijn eigen dwangneuroses en fixaties is. ‘Hij drinkt ergens een espresso en raakt het gevoel niet kwijt dat hij doet alsof hij een espresso drinkt. De espresso is echt, de drinker niet. Hij loopt en loopt, als op afstand bestuurd. Hij staart naar piazza Navona, zonder mensen, glimmend van de regen.

Zo ontkent hij vanaf het allereerste begin dat hij is aangekomen. Hij neemt de tijd niet om aangekomen te zijn. Wees toch wat onwenniger. Marcheer niet zo. Herken niet meteen alles.’

Hoewel *De eeuwige stad* in het teken staat van creatieve onmacht en existentiële leegte, speelt het Romeinse decor een rol die vergelijkbaar is met de manier waarop de Italiaanse hoofdstad in *Opwaaiende zomerjurken* functioneert: als een eigentijdse Lethe voor het gekwelde individu. Rome is hier het toevluchtsoord waar de hoofdpersoon bevrijd wil worden van zijn hinderlijke schaduwloper: de waarnemer wiens reflecterende blik hem verlamt. Hij verlangt naar stilstand, zonder begin, duur of einde, naar de vormloosheid die hij als schrijver bereikt met de ononderbroken brief aan zijn in Nederland achtergebleven vrouw; naar versmelting met de stad waarvan hij een onopvallend onderdeel zou willen zijn. ‘Haar ontbreekt elke vorm van bewustzijn. Zij doet niet aan bespiegeling. Zij verspilt haar schoonheid als een nooit opdrogende bron.

Soms heeft hij het duidelijke verlangen een onderdeel te zijn van de stad, een gebouw, al was het maar een onopvallend gebouw, een bijdrage aan het onbenoembare geheel van deze verzameling heuvels, ruïnes, gebouwen, plaveisel, fonteinen, tuinen.’ Getrouw aan zijn tweeslachtige gevoelens die hem doen kiezen voor paradoxale beslissingen en gedragingen, voelt Matsiers ik-figuur zich pas bevrijd als hij het besluit heeft genomen zijn verblijf in Rome af te breken. Pas dan kan hij zich schikken in zijn isolement van buitenstaander zonder verantwoordelijkheid, en kent hij even een zekere, aan geluk grenzende gemoedsrust. Dat daarmee aan het reflecteren even een einde komt blijkt uit zijn vermogen een fontein te ervaren als ‘iets waar je langs kunt lopen, iets dat de ruimte van het plein verdeelt, iets met een laag hekje waarop je even kunt

zitten', en niet als 'een beschrijving, of een navertelling of een iconografisch commentaar'.

Behalve Edo Mesch en Andrea Simonetti is ook Oek de Jong met dergelijke dilemma's gepreoccupeerd. In de inleiding van zijn bundel *Lucht en water, zon en stof* uit hij zijn verwondering over de suggestiviteit van een woordeloos gebaar. 'Van de mogelijke betekenissen van dit gebaar ben ik me op dat moment nauwelijks bewust, maar ik voel wat het *is*. Pas nu ik er over schrijf verlang ik ernaar om te weten hoe dat precies in zijn werk gaat: de betekenissen van een gebaar samenvatten en kennen middels een gevoel van wat het *is*.' Essentieel in deze constatering is de zinsnede 'pas nu ik er over schrijf'. Schrijven is immers een secundaire, dat wil zeggen van de directe beleving afgeleide en afleidende bezigheid; het scherm van de reflectie wordt erdoor versterkt. Het schrijvende reflecteren houdt zich niet bezig met het pure zijn, maar met de betekenis die deze autonomie opsplijst in een oneindige reeks van verwijzingen. Dat maakt het begrijpelijk dat de weerzin van Matsiers alter ego, en van Edo Mesch en Andrea Simonetti, zich ook tegen het schrijven zelf keert.

Oek de Jong zelf brengt dit zeer direct onder woorden in zijn 'Brief aan een jonge Atlas' (gepubliceerd in de bundel *over god*, waaraan behalve De Jong ook Matsier heeft meegewerkt). 'Wat betekenen termen en eindeloze gevechten over termen? Wat betekenen ze, als je niet in staat bent om op het juiste moment een gebaar te maken, dwars door alles heen?' In *Cirkel in het gras* is het de oude cynicus Zucarelli, de verpersoonlijking van het zelfgenoegzame, maar tevens fundamenteel in zichzelf verdeelde intellect, die er aan het einde van zijn leven bijna in slaagt dit woordeloze gebaar te maken, maar in extremis faalt. Duikend in de golf van Amalfi ontwaart hij op de zeebodem de arm van een Grieks beeld. Hoewel de druk van het water te groot is om zo diep te kunnen gaan, wil Zucarelli zich op de proef stellen, misschien omdat hij zich niet in zijn streven naar macht wil laten frustreren. Het is mogelijk om die reden dat hij er, anders dan de door God aangeraakte Adamfiguur die Michelangelo op het plafond van de Sixtijnse kapel schilderde, niet in slaagt de arm te beroeren, en zo in contact te komen met het 'verhevene'.

Andrea Simonetti slaagt waar Zucarelli te kort schiet: hij haalt de Griekse kop met ‘de archaische glimlach’, die hem van zijn hoogmoed heeft bevrijd, en hem een gevoel van ruimte en lichtheid heeft geschonken, terug uit de afgrond voor Zucarelli's huis, waar hij hem daags tevoren, in een moment van woede en verblinding, in heeft geworpen.

We zagen al dat de onbeweeglijkheid waardoor Edo Mesch bevangen is, nauw verbonden is met zijn schrijverschap. Het is de geestesgesteldheid die wordt opgewekt door ‘het verlangen naar afzondering, beslotenheid en overzichtelijkheid’, zoals Oek de Jong het elders noemt, als hij beschrijft welk gevoel het verblijf op een eiland bij hem oproept. Het slot van *Opwaaiende zomerjurken* laat net als de ontknoping van ‘De onbeweeglijke Tze’ een doorbraak uit die afgeslotenheid en een toenadering tot het leven zien. In de roman volgt die wending overigens op een radicale poging van Edo Mesch om de absolute vergetelheid deelachtig te worden. Nadat hij bij een minnares, die de rol van substituut-moeder heeft vervuld, de aandrang heeft gevoeld zijn hoofd door de ruit te slaan, en vervolgens de straat is opgerend, begeeft Edo zich naar de streek van de Friese wateren, waar hij zich ooit zo nauw met zijn moeder verbonden heeft gevoeld. Aan het station koopt hij een enkele reis Heerenveen en betuigt zijn spijt nu hij niet met lires kan betalen, als was hij een Griek die de oversteek naar de onderwereld gaat maken en zich verontschuldigt bij veerman Charon omdat hij de vereiste obool niet bij zich heeft.

Eenmaal op de plaats van bestemming lijkt hij zich definitief in de elementen te willen verliezen. De herinnering aan de reuzen-vlieger waarmee hij als kind heeft gespeeld (een reminiscentie aan het verhaal ‘De vogelmens’) doet hem besluiten met zijn grootvaders zeilboot uit te varen. Wanneer de harde wind hem overboord heeft geslagen, neigt hij ertoe zich over te geven. ‘De wind gleed door zijn slokdarm, nestelde zich in zijn ingewanden, vermengde zich met zijn bloed, hij werd wind, vormloos en viel niet langer.’ Dan volgt de alinea waarin de doorbraak plaatsvindt, nu het scherm van de reflectie en de onbeweeglijkheid er ongedaan worden gemaakt. ‘Waarom zou hij nog langer dromen? Waarom zou hij zijn diepste verlangen alleen maar opschrijven? In zijn wan-

hoop leek het hem toen dat hij de uiterste consequentie moest aanvaarden: te leven wat hij schreef, zijn eigen personage te worden.' Bijna lijkt dat de overgave aan het moederlijke element van het water te impliceren. Maar voor de keus gesteld klampt Edo zich vast aan de boot. In de als een bezwering uitgesproken slotwoorden ('Ik wil. Ik wil. Wil.') weerklinkt het aan Terborgh ontleende motto: 'Of is ons heimelijk bewust dat wij het essentiële, dat wij begeren, nooit zullen zien? Op het vertrek komt het aan, op de steeds hernieuwde poging, het opbreken, het zich niet gewonnen geven.' Daarmee is de angst die tussen de regels door wordt uitgesproken aan het slot van 'Het examen' - levenslang te worden opgejaagd door een onvervulbaar verlangen -, omgebogen tot aanvaarding van het leven als geheel.

Na deze ontknoping doet het merkwaardig aan dat Oek de Jong in zijn volgende roman, *Cirkel in het gras*, terugkomt op het probleem van de verscheurende dualiteit, en dat probleem opnieuw stelt in termen van aanvaarding of ontkenning. Het slotgedeelte van *Opwaaiende zomerjurken* bevat een door Edo gehouden monoloog die verraaft hoezeer het hier een dilemma van levensbeschouwelijke aard betreft. 'Ik moet mezelf kapot maken, dat is het hoogste, zoals je weet. De overwinning op het zelf. Ik moet naar mijn eiland van de dood en het gelukzalig leven.'

Zoals de laatste zin aangeeft, mikt Edo op de versterving, een ideaal dat blijkens *Cirkel in het gras* met het boeddhisme in verband te brengen valt, maar dat in de westerse traditie geheel in het teken van christelijke ascese en wereldvlucht staat. De 'onthechtheid' die Simonetti nastreeft contrasteert met zijn als tragisch ervaren besef dat hij als aards wezen 'een man vol modder' is. De polariteit wordt verder aangescherpt door de spanning tussen hem en zijn tellurische geliefde Hanna, wier embleem een in de modder wroetend varken is. De zelfkastijdingen die Edo zich oplegt als hij naar eigen gevoel is te kort geschoten in zelfopgelegde plichten (discipline, beheersing en dergelijke) stemmen, zeker naar de mentaliteit waaruit ze voortspuiten, overeen met de penitenties van kluizenaars en monniken. Het reinigingsmotief komt voor in allerlei gradaties, dat wil zeggen als wassen, braken en zich verwonden.

Christelijke rudimenten en aspiraties in de richting van een levensbeschouwelijk alternatief lopen in Oek de Jongs eerste roman nog door elkaar. Edo is ‘ontbrand’ aan zijn vader, de paternalistische figuur op de achtergrond, die een verre afspiegeling is van de oudtestamentische figuur van God de vader. Zijn moeder heeft hem geïnspireerd tot het beeld van God als een ‘oneindige uitgebreidheid’. Eveneens in de slotpassage heeft hij een laatste gesprek met de denkbeeldige figuur van de man die hij voor het eerst in de Romeinse Galleria Doria heeft ontmoet, en die voor hem de gestalte van een mentor, een geïdealiseerde vader, en ten slotte zelfs God in één en dezelfde persoon belichaamt. Als die man hem alleen laat, is Edo letterlijk van God en de wereld verlaten. Het enige houvast aan het leven en de wereld dat hem dan nog rest is de zeilboot van zijn grootvader, niet toevallig iemand die zich altijd als een krachtig atheïst heeft gemanifesteerd.

Cirkel in het gras is niet alleen een hernomen confrontatie met de problematiek van *Opwaaiende zomerjurken*. Het standpunt dat aan het slot van die eerste roman werd bereikt, moest in de tweede heroverd worden alvorens er vooruitgang viel te boeken. Ogenschijnlijk leek het dat Oek de Jong al progressie had gemaakt, toen hij in de ‘Brief aan een jonge Atlas’ had afgerekend met de oudtestamentische, dan wel calvinistische God der vaderen. Hij schreef daar immers: ‘Het was beter geweest als het idee God al lang geleden vervangen was door het idee van het Verhevene. Ieder kan namelijk, zonder enig zielsconflict, ervaren dat de poëzie tot het Verhevene behoort. Dat eenvoudige gebaren het Verhevene voelbaar maken. Kortom, dat al wat met aandacht of liefde wordt gadedeslagen of gedaan het Verhevene is.’

Deze woorden zijn in overeenstemming met de opvattingen van Andrea Simonetti, de hoofdpersoon van *Cirkel in het gras*, die van de poëzie zijn levenstaak heeft gemaakt. Maar voordat hij toe is aan de daadwerkelijke toepassing van dit inzicht, heeft hij eerst de gevangenis van de hyperreflectie en de hoogmoed moeten doorbreken waarin hij net als zijn collega-schrijver Edo Mesch gevangen zit. Ook in zijn neiging tot dwangmatige zelfkwellen en zelfbeschadiging komt hij dat alter ego nabij. ‘Elke dag verwondde hij zich aan de muren die hij zelf had opgetrokken. Elke dag struikel-

de hij over hindernissen die hij zelf had opgeworpen, want hij was immers zijn eigen vijand. Om de pijn te kunnen verdragen diende hij ervan te gaan houden. Om zijn eigen vijand te blijven diende hij te doen wat hij niet wilde doen. Het was een gewoonte geworden. Wrikken en wrikken tot diep in de nacht. Op dezelfde wijze kwelde Zucarelli zichzelf met zijn slapeloosheid.' Het is de archaische glimlach van de oude Griekse vrouwenkop, die hem doet inzien dat de afstand die hij tot de wereld en zichzelf neemt op hoogmoed is gebaseerd. 'Ja, het was louter hoogmoed om niet tot het levende te willen behoren, om niet tot de lelijke lach van zijn geliefde te willen behoren. Bovendien was de lelijkheid van Hanna's lach niet de hare. Ze lachte. De lelijkheid van haar lach - dat was hij zelf. Haar lach en al wat het opriep - dat was hij zelf, dat was zijn geest. Al wat zijn hartstocht loswoelde, het aangename en het onaangename - dat was hij zelf, dat was zijn geest. Het sleepnet barstensvol kennis dat hem het voortgaan bemoeilijkte en van het levende vervreemde - dat was hij zelf, dat was zijn geest.'

'De wereld als wil en voorstelling': in die zes beroemde, door Schopenhauer geformuleerde woorden laat de levenshouding van Edo Mesch en Andrea Simonetti zich samenvatten. Nog duidelijker dan Edo zoekt Andrea de oplossing voor de benauwenis en het lijden, die van de projecties van de geest het gevolg zijn, in de richting van het boeddhisme. Zonder de leer van de Verlichte ook maar ergens te noemen, verwijst Simonetti er bij herhaling naar. Het duidelijkst doet hij dat in zijn brief aan Hanna, waarin hij kritiek uitoefent op het post-romantische egobewustzijn, dat hij verantwoordelijk stelt voor verschijnselen als terrorisme en machtsmisbruik. In die passages komt zijn betoog dicht bij de verwerkelijking van een project dat Edo Mesch zich ten doel stelt als hij in een diepe persoonlijke crisis verkeert: 'een boek dat de macht in al zijn vormen zou tonen'. Andrea is in zekere zin met dat boek bezig geweest toen hij zijn grote epos over keizer Frederik II en de duiker Cola Pesce schreef. De vorst, een vroege verpersoonlijking van het renaissancistische ideaal van de *uomo universale*, is het toonbeeld van de menselijke drang naar macht en kennis die voor geen barrières terugdeinst, zelfs niet wanneer die worden opgeworpen door geloof of moraal. Maar macht waaraan geen grenzen

zijn gesteld slaat op een zeker moment om in zijn tegendeel: de onmacht van angst en paranoia. Deze demonen zetten de keizer ertoe aan om Cola Pesce, de man die 'precies zoveel weet en gelooft als hij nodig heeft om te kunnen overleven', de dood in te drijven. Hij dwingt de duiker tot tweemaal toe af te dalen in een gevaarlijke draaikolk, die door het bijgelovige volk wordt beschouwd als de woonplaats van goddelijke machten; Pesce's antwoord dat er op de zeebodem niets van waarde is te vinden wakkert zijn achterdocht nog verder aan.

In zijn brief aan Hanna brengt Andrea de machtswellust in verband met de overbevolking. 'Zal er voldoende energie zijn om met zovelen tegelijk te overleven? We kunnen ons als beesten gedragen en elkaar afslachten en opvreten om het natuurlijk evenwicht te handhaven.' Een betere uitweg ligt in een mentale ommekeer, in de bewustwording dat het menselijk lichaam 'niets anders is dan een tijdelijke verdichting van de stof in een immense ruimte'. 'We kennen die ruimte, van nature, want we komen eruit voort en behoren er nog steeds toe, maar we vergeten dit, misleid door de overweldigende indruk van een verschijningsvorm, het lichaam dat weer tienduizend andere verschijningsvormen produceert. Soms zijn we een ogenblik in staat deze verschijningsvorm te vergeten, onszelf en onze doelen los te laten, en worden we ons bewust van de oorspronkelijke ruimte, van de leegte. In het verleden zijn er verschillende methodes ontwikkeld om het bewustzijn in zijn gewaarwording van leegte te trainen. Waarom zouden we die niet gebruiken? Het valt te proberen. Kortom, misschien zijn we, gezien de toenemende bevolkingsdichtheid, gebaat bij een vervaging van de idee van individualiteit.'

In weerwil van de toenadering tot het boeddhisme resteert hier een merkwaardige inconsistentie. De op ontkenning van wil en werkelijkheid gebaseerde meditatietechniek wordt hier enkel ingezet als noodmiddel tegen de onvermijdelijk geachte agressie. Elders - we zagen dat in de passage waarin Simonetti ertoe komt het leven in zijn 'hoge' en 'lage' aspecten te aanvaarden en overal het verhevene te zien - staat de doorbreking van de begrenzing der individualiteit in het teken van levensaanvaarding, en niet van levensontkenning. Dat levert een onopgeloste paradox op, die mijns

inziens wijst op een nog niet ten einde toe doordachte tegenstelling in Oek de Jongs levensbeschouwing. Aanvaarding van het bestaan en de daarmee verbonden morele stellingname heeft in *Opwaaiende zomerjurken* en *Cirkel in het gras* de overhand, maar steeds is er de terugval, dan wel de sprong voorwaarts, in de levensontkenning, die net zoveel met de boeddhistische overtuiging als met de rudimenten van de christelijke wereldverachting te maken heeft.

G.A. van Oorscot - Uitgever

In de kennisgeving van zijn dood, door hem persoonlijk opgesteld, wordt in één enkel woord de betekenis van zijn leven gememoreerd: 'G.A. van Oorscot - Uitgever'. Zo stond het sinds jaren op het bescheiden bordje naast de voordeur van het bedrijfspand aan de Herengracht. Wanneer hij in zijn eeuwige ongedurigheid de gedachte aan een graf had kunnen verdragen, zou het een waardig opschrift voor zijn zerk zijn geweest. Nu blijft het bestaan in de naam van het bedrijf waarmee zijn persoon tweeënveertig jaar lang samenviel.

Van zijn schrijverschap, dat openbaar werd in de socialistische strijdzangen van zijn jeugd ('Wij zullen álles, álles, álles wagen, / tot onze klasse bloedig zegeviert, / al wacht ons Dood: Wij zullen blijven dragen: / de rode vlag, die overwinning viert.') en de vier bundels autobiografische verhalen die hij publiceerde onder het pseudoniem R.J. Peskens, wordt in de overlijdensadvertentie geen gewag gemaakt. De poëzie die hij omstreeks 1930 had geschreven, verfoeide hij zo hartgrondig dat hij bij het opruimen van zijn papieren de tijdschriftafleveringen waarin ze was opgenomen aan stukken scheurde. Meer dan eens heb ik hem horen uitroepen dat de aanmoedigen van Henriëtte Roland Holst, ooit de Grote Moeder van links Nederland, hem hadden doen geloven in zijn dichterlijke aanleg. Intussen was hij in de halve eeuw na *Gevangenis* (1932) en *Van Oudegeest tot revolutie* (1936) gewoon doorgegaan met het schrijven van gedichten. Aan het einde van een gesprek bij hem aan huis of door de telefoon las hij ze op gedragen wijze en met omfloerste stem voor, het ene na het andere, totdat een steeds hardnekkiger kuch de declamatie onderbrak. Soms stuurde hij die 'versjes', zoals hij ze enigszins kleinerend noemde, aan zijn vrien-

den, en vroeg hun of deze poëzie nu echt zo slecht was als hij zelf dacht. En een enkele keer kon hij de verleiding niet weerstaan ze onder een mystificerend pseudoniem (Gerrit Smallegange) in *Tirade* te publiceren.

Over boeken als *Twee vorstinnen en een vorst* en *Mijn tante Coleta* deed hij niet minder denigrerend, maar nooit heeft hij zich laten voorstaan op de literaire verdiensten die sommige critici erin zagen. De verhalen over zijn ouders, net als zijn versjes te hooi en te gras in *Tirade* gepubliceerd, waren na herhaalde aandrang van Simon Carmiggelt en andere vrienden gebundeld. Zelf stelde hij zich tevreden met de gedachte dat hij in de kunst van het vertellen het naneefje van Tsjechov mocht zijn, Tsjechov die hij zo innig bewonderde dat hij zijn Russische Bibliotheek met hem liet beginnen, Tsjechov die hij als visitekaartje gebruikte om zich een entree bij de al evenzeer door hem bewonderde Richard Minne te verschaffen ('ik ben uitgever van...'), Tsjechov van wie hij het *Verzameld Werk* ten geschenke gaf, of beloofde ten geschenke te zullen geven, aan iedere jonge vrouw die hij het hof wilde maken.

Op zijn eigen, in alle bescheidenheid gekoesterde oeuvre was hij veel minder trots dan op zijn uitgeverij. Het literaire fonds waaraan hij in 1945 begon te bouwen was zijn levenswerk, of, zoals hij het zelf met onnavolgbaar gevoel voor dramatiek noemde, 'een persoonlijk en volstrekt onherhaalbaar avontuur'. Zonder nog een titel of een auteur in huis te hebben, richtte hij in januari 1945 uitgeverij G.A. van Oorschot op. In oktober van datzelfde jaar betrok hij het pand nr. 613 aan de Amsterdamse Herengracht, die hij in zijn pessimistische buien zo vaak heeft willen dempen met de vele duizenden onverkoopbare exemplaren. Maar wanneer boekenaflegger De Slegte lucht van al die overschotten had gekregen en zich op het kantoor van de uitgeverij meldde ten einde de winkeldochters tegen afbraakprijzen op te kopen, kreeg hij meer dan eens te horen dat hij voor dat geld de trap afgedonderd kon worden.

Hij had het vak geleerd bij twee grote figuren uit de vooroorlogse uitgeverswereld, A.A.M. Stols en Em. Querido. Nadat hij tijdens de crisisjaren zijn betrekking had verloren en met de fiets het land door was gaan reizen als een mobiele eenmansboekhandel,

kwam hij in 1936 als vertegenwoordiger bij de Maastrichtse firma Stols, een fonds dat naderhand door hem uit te geven auteurs als Ter Braak, Du Perron en A. Roland Holst herbergde. Twee jaar later ging hij over naar de in Amsterdam gevestigde Querido, eerst als reiziger, weldra ook als mede-uitgever. Die wisseling van functie was noodzakelijk geworden toen het joodse bedrijf onder Duitse controle was geplaatst en er uitsluitend niet-joden mochten werken. Hij zou er blijven tot het moment dat het bedrijf door de bezetter werd geliquideerd.

Zelden heb ik hem over deze leerjaren horen spreken. Het meest meedeelzaam was hij nog aangaande de periode dat hij voor eigen rekening met een koffer vol boeken de boer opging. Ik heb me er wel eens om verwonderd dat hij slechts een enkele keer, en dan nog zeer terloops, iets zei over zijn verhouding tot Stols en Querido. Was hij, de leerling die zich tot meester had bekwaamd, over hen gaan denken zoals later Reve en Hermans over hem? Zag hij Querido in de rol van de dominante vader van wie je je met geweld moest losmaken, een rol die hij later in het leven van zoveel anderen zou gaan spelen? Uitgestelde vragen. Als er al een antwoord op valt te geven, dan kan dat alleen maar uit zijn brieven komen, en die zullen volgens testamentaire beschikking nog jaren ontoegankelijk blijven.

Nog voordat er in 1945 tot de officiële oprichting van de uitgeverij werd overgegaan, stond er al een aantal uitgaven op stapel. Jacques de Kadt, de eerste auteur op wie hij zijn oog had laten vallen, bevond zich op dat moment nog in Japanse krijgsgevangenschap. Hij was vastbesloten, mocht hij hem levend terugzien, diens naam voorgoed aan de zijne te verbinden. In plaats van Henriëtte Roland Holst was de niet erg in zachte krachten gelovende De Kadt zijn onfeilbare baken in de nationale en internationale politiek geworden. In 1932 bleek hij bereid zijn nieuwe mentor te volgen in de Onafhankelijk Socialistische Partij. Weer een aantal jaren later deelde hij De Kadts veroordeling van fascisme én communisme, en even fel als zijn leermeester ageerde hij tegen de slappe houding van de westerse mogendheden en tegen het geloof in het gebroken gewoontje waarmee de sociaal-democratie zich in slaap

suste. Hij steunde zijn mentor ook metterdaad, onder meer door zich in te zetten voor het tijdschrift *De nieuwe kern*, en door De Kadts lijvige boek *Van tsarisme tot stalinisme* (1935) onder te brengen bij de Antwerpse uitgeverij De Jongh.

Toen de gebeurtenissen van '40-'45 De Kadts in het gelijk hadden gesteld, en ook zijn profetie van een gewapend treffen tussen Amerika en Rusland bewaarheid leek te worden, was de beginnende uitgever erop gebrand *Het fascisme en de nieuwe vrijheid* (1939) zo snel mogelijk opnieuw te laten verschijnen. Ook met de eerste editie had hij al de nodige bemoeienis gehad; dankzij zijn positie bij Querido was De Kadts boek daar namelijk gepubliceerd. De herdruk, uitgekomen in 1946, werd het tiende boek dat Herengracht 613 verliet. Het succesvolle *Bouwen van woning tot stad* van Zandstra, Giesen en Symons (de hele oplage was binnen een halfjaar uitverkocht), Carry van Bruggens *Prometheus*, de door W.F. Hermans samengestelde bloemlezing uit de lyriek van Focquenbroch, en poëziebundels van onder anderen Max Nord, Jacques van Hattum en Charles B. Timmer waren eraan voorafgegaan.

Op het eerste boek van Jacques de Kadts in zijn fonds volgden spoedig andere. In 1947 verschenen er zelfs vijf achter elkaar, waaronder twee herdrukken. Hoe vaak hij een titel van De Kadts ook heeft moeten verramsjen, en hoeveel conflicten met de verschillende redacties van *Tirade* de trouw aan zijn vriend hem ook heeft gekost, hij is hem blijven steunen en volgen, tot in het isolement van een politicus zonder partij toe. Toen in 1972 De Kadts politieke testament *De democratie der gematigden* verscheen, had de schrijver, net als trouwens zijn uitgever, afscheid genomen van de Partij van de Arbeid die hij jarenlang in de Tweede Kamer had vertegenwoordigd. En schrijver noch uitgever werd lid van DS '70, ook al maakten veel van hun vrienden die stap wel.

Evenals het besluit om Jacques de Kadts tot de eerste auteur van het nieuwe fonds te maken, dateert ook het plan voor een complete Tsjechov in het Nederlands uit de incubatieperiode van de uitgeverij. Het zou tot 1953 duren voordat het eerste van zeven delen verscheen, maar toen het eenmaal zo ver was, waren, behalve het werk van Tsjechov, uitgaven van alle belangrijke auteurs uit de

Russische literatuur van de negentiende eeuw voorzien. Daarmee was de Russische Bibliotheek ontstaan, een onderneming die op het gebied van de boekproductie in Nederland uniek is, al was het alleen maar vanwege de praktisch belangeloze inzet van de meewerkende vertalers. Vooral in de beginjaren dreef de reeks op de werkkraft van een groep Amsterdamse slavisten uit de school van Becker (Tom Eekman, J. van der Eng, Karel van het Reve en anderen) die door de uitgever en zijn redacteur Timmer enthousiast waren gemaakt.

Uniek was ook de manier waarop het project werd gefinancierd. Anders dan in de beginjaren van zijn zaak, toen hij, naar eigen zeggen, vrijwel onbeperkt in het krijt mocht staan bij zijn drukker Thieme, zijn binder Van Bommel en zijn papierhandelaar Bührmann, wist de uitgever een aantal particuliere literatuurliedhebbers te bewegen tot investeringen. Samen vormden zij de aandeelhouders van de G.A. van Oorschots Russische Bibliotheek N.V. M. Verdaasdonk, een van de eerste auteurs wier werk door de uitgeverij werd gepubliceerd, in later jaren enige tijd redacteur van *Tirade*, en bovendien de advocaat van de firma, was president-commissaris van de vennootschap. Hij vormde het levende bewijs van het verschijnsel dat iedereen die met het bedrijf in aanraking kwam er op allerlei manieren mee verbonden raakte.

Charles B. Timmer, mede-inspirator en hoofdredacteur van de Russische Bibliotheek, was van onschatbaar belang als adviseur en smaakmaker. Het is mede aan raadgevers van zijn formaat te danken dat de uitgeverij op den duur niet alleen literair maar ook zakelijk succes wist te boeken. De Russische Bibliotheek, die tot aan het einde van de jaren vijftig nauwelijks winst en gedurende de magere jaren ook wel eens verlies opleverde, vormt nu een van de belangrijkste schakels in het fonds.

Hij bezat de gave niet alleen de mensen in zijn naaste omgeving maar ook de fortuin naar zijn hand te kunnen zetten. Dat gold voor een ambitieus project als de Russische Bibliotheek, maar ook voor tal van andere plannen. Toen hij Albert Vigoleis Thelen beloofde *Die Insel des zweiten Gesichts* (1953) te zullen brengen, ging hij er nog van uit dat deze mastodont in het Nederlands vertaald kon worden. Na lezing dacht hij daar anders over, en besloot daar-

om het boek in het Duits uit te geven, ervan overtuigd dat hij een strop zou halen. Na een aanprijzing van Thomas Mann en de bekroning met de Fontane-prijs werd *Die Insel* een succes, zodat er duizenden exemplaren over de oostgrens gingen.

De geschiedenis van uitgeverij G.A. van Oorschot valt voor een belangrijk deel samen met de geschiedenis van de eerste periode in het schrijverschap van Gerard Reve en W.F. Hermans. Het is nog te vroeg om die geschiedenissen in extenso uit te zoeken en te boek te stellen. Maar als dat ervan komt, zullen de historici niet heen kunnen om de conflicten die beide auteurs met hun uitgever hebben uitgevochten, dikwijls met Vrouwe Justitia als scheidsrechter. Dat het gelijk niet altijd aan de zijde van de uitgever lag, kan blijken uit de omstandigheid dat hij voor de rechtbank niet alleen maar overwinningen behaalde.

Hij was dan ook niet de redelijke persoonlijkheid die hij zo graag in de spiegel tegenkwam, maar net zo'n bruisend vat vol tegenstrijdigheids als zijn innig geliefde Multatuli. Hij kon gierig en genereus tegelijk zijn, in de vriendschap zo goed als op het stoffelijk vlak. De foto's die ik in mijn proefschrift over Marsman wilde hebben liet hij me zelf betalen, om meteen daarop de drukkosten van de uitnodigingen voor de promotie voor *zijn* rekening te nemen. De porti voor de *Tirade* -correspondentie moesten van mijn redacteurshonorarium af, maar er was geen vergadering waar ik niet met boeken beladen van terugkwam. Dankzij de dubbelheid in zijn doen en laten wist hij vijanden voor het leven te maken, maar bij sommige mensen had hij onbeperkt krediet, en dat niet alleen zakelijk. Hij was een geboren acteur, maar ik en andere vijanden van het toneel namen daar genoeg mee nu hij op zo'n grootse en meeslepende wijze zichzelf speelde.

Die gemengde gevoelens, bestaande uit wrevel, bewondering, ergernis en liefde, kom je ook tegen in alles wat Gerard Reve over hem schreef. Alleen al uit die opmerkingen (en een liefdevol gedicht) zou een prachtig portret samengesteld kunnen worden. Eén voorbeeld: 'Hij wordt zo koortsig van het idee dat er ergens misschien een paar duizend gulden zit, dat hij je cultuurprojecten, gezamenlijke audiënties bij Kennedy en de paus, een ministers-

portefeuille en de halve directie van zijn zaak aanbiedt, om daarna de toegangsbrug van je woning half te vernielen met zijn bumper en zijn automobiel tenslotte in de sloot vast te schuiven, wat een halve dag wachten op de kraanwagen betekent, gedurende welke tijd hij je vrouw het hof gaat maken omdat hij denkt dat dat moet, en de dolste dingen door de huiskamer brult zodat je kinderen bevend naar allerlei uithoeken van het huis vluchten, de huisdieren meevoerend.'

Deze passage is ontleend aan de *Brieven aan Ludo P.* (1986), een van de vele boeken waarmee Reve de lijn van *Op weg naar het einde* (1963) en *Nader tot U* (1966) wilde doortrekken. Reve zelf is de eerste geweest om erop te wijzen dat de twee bundels reisbrieven, waarmee hij zijn naam als epistolair talent vestigde, misschien nooit tot stand waren gekomen zonder de inbreng van zijn uitgever die in een willekeurige bijdrage aan *Tirade* een nieuw genre zag. Minstens zo onverwacht als het ontstaan was het commerciële succes, het eerste dat Reve boekte sinds hij aan het einde van de jaren veertig van De Bezige Bij was overgestapt naar het huis waar eerst *Werther Nieland* (1949) en vervolgens het onverkoopbare *Verzameld werk* werden gepubliceerd.

De lotgevallen van W.F. Hermans aan Herengracht 613 zijn met die van Reve te vergelijken. De eerste roman van Hermans, *Conserve*, was verschenen bij de obscure en enigszins charlataneske uitgever Salm. De dichtbundel *Horror Coeli* (1946) en de verhalenbundel *Moedwil en misverstand* (1948) vonden een plaats in het fonds van Meulenhoff. Deze schrok echter terug voor de uitgave van *De tranen der acacia's*, een roman die bij de afleveringswijze voorpublicaties in het tijdschrift *Criterium* voor de nodige beroering had gezorgd. Voorspraak van Reve bij De Bezige Bij haalde niets uit. Ten slotte werd het boek bij G.A. van Oorschot aangeboden en geaccepteerd.

Zo kwam Hermans terecht bij de man die minstens zo tegendraads en nonconformistisch was als hij, en die hem uit een gevoel van herkenning wilde steunen, ook al leverde dat de eerste jaren van hun samenwerking nauwelijks materieel succes op. De coöperatie werd een stuk minder hartelijk toen Hermans zijn pamfletten tegen het literaire establishment ging schrijven. De eerste afle-

vering van *Mandarijnen op zwavelzuur*, gericht tegen J.B. Charles, kon nog genade in de ogen van de uitgever vinden. De tweede, over Theun de Vries, stuitte op een afwijzing. De opgegeven reden luidde dat Hermans niet de meest geschikte figuur was om over politiek te schrijven. In feite werd de tegendruk van de publieke opinie (Hermans werd hier en daar voor fascist uitgemaakt) zo zwaar, dat het zelfs de nonconformist onder de uitgevers te gortig werd. De weigering gaf de stoot tot de oprichting van de Mandarijnenpers en legde bovendien het fundament voor een reeks van twisten die zouden uitlopen op gerechtelijke procedures met belediging en het achterhouden van informatie als inzet. Voor deze twee geestelijke nazaten van de grote polemist en gepassioneerde persoonlijkheid Du Perron was het nu eenmaal 'vriend of vijand'. Het verschil tussen hen beiden was alleen dat Hermans radicaal voor de houding van vijand kon kiezen, terwijl zijn uitgever van de ene rol op de andere kon overgaan en ze zelfs wel eens wist te combineren.

Huug Kaleis heeft eens een prikkelend stuk in *Tirade* geschreven waarin hij betoogde dat Hermans eigenlijk de enige ware erfgenaam van *Forum* is. Hoewel de stelling zich alleen laat verdedigen met een beroep op de dialectische redeneertrant die van de kapitalistische bourgeoisie nog een stap op weg naar de klassenloze maatschappij weet te maken, werpt hij een aardig licht op de vaak niet goed te begrijpen aanwezigheid van de grote antiformiaan in het fonds dat ook Ter Braak en Du Perron omvatte. De manier waarop de heroïek van het illegale verzet tegen de Duitse bezetters, een van de grote mythen van na 1945, in *De tranen der acacia's* werd ontlusterd, was geheel in de nuchtere geest waar *Forum* voor stond; men leze er bij voorbeeld Ter Braaks honende stukjes over de mouterij op de Zeven Provinciën op na. Hermans hoorde bij de familie, zelfs toen hij zich op polemische wijze tegen zijn vaderlijke leermeesters ging keren.

Reve en Hermans wel, maar Mulisch niet. Wanneer de schrijver zelf, door Wim Schouten overgehaald om bij De Bezige Bij te gaan publiceren, het manuscript van *Archibald Strohhalm* niet had teruggevraagd, zou zijn eerste roman misschien wel een plaats hebben gevonden in het fonds waarin ook *Werther Nieland* en *De*

donkere kamer van Damokles werden opgenomen. Achteraf zou het de uitgeverij een dominante plaats in de naoorlogse literatuurgeschiedenis hebben gegeven, een positie die dan te vergelijken was geweest met hotels op de Kalverstraat en de Leidsestraat. Maar het bezwerende en associatieve *Archibald Strohalm* (1952) moest de uitgever van Reve en Hermans wel vreemd blijven. Mij en vele anderen die wel van Mulisch hielden, heeft hij voortdurend achtervolgd met de vraag wat wij toch wel in die oplichter zagen. Een paar weken voor zijn dood liet hij mij nog weten hoezeer hij mijn relativerende opmerkingen bij het latere werk van Mulisch op prijs stelde. Hij leek niets meer te weten van mijn waardering voor *Archibald Strohalm* en ander vroeg werk van deze auteur. Maar hij zag natuurlijk wat hij graag wilde zien.

Ook de associatieve en exuberante poëzie van de Vijftigers, waaraan de stijl van *Archibald Strohalm* soms wel doet denken, heeft jarenlang op zijn gal gewerkt. Gedichten dienden wat hem betreft ontroerend én verstaanbaar te zijn. Deze opvatting schraagde hij stevast met verwijzingen naar Elsschot, Minne, Van Nijlen, en vooral ook Vasalis, die met zijn volle instemming de Vijftigers had veroordeeld. Pas nadat zij haar mening over Lucebert had herroepen, toonde ook hij zich bereid zijn aanvankelijk zo ongunstige mening wat af te zwakken.

Een liefhebber van de experimentele of hermetische dichtkunst zou hij nooit worden. Uit de tijd dat ik met hem de redactie van *Tirade* voerde herinner ik me een moeizame interpretatiesessie naar aanleiding van een gedichtencyclus die ik in het blad wilde opnemen. Grootse poëzie was het niet, onverdienstelijk evenmin. Kwalitatief week ze zeker niet af van het gemiddelde dat door de literaire tijdschriften van Nederland wordt gehaald. Maar dat relativistische selectie criterium botste frontaal met zijn totalitair absolutisme, al hield ik hem nog zo dringend voor dat maandelijkse bijdragen van Judith Herzberg en Rutger Kopland tot de onmogelijkheden hoorden. In het permanente gevecht tegen het gebrek aan goede kopij moet een redactie nu eenmaal concessies doen, niet alleen op het punt van het niveau, maar ook ten aanzien van de richting die het voorstaat. Zelfs *Forum* bevatte geregeld bijdragen die de redacteuren eigenlijk maar zo-zo vonden.

In die wetenschap had ik dus de cyclus apart gehouden voor opname in de aflevering die we bij de bewuste gelegenheid aan het samenstellen waren. ‘Dat is geen poëzie, maar aanstellerij,’ sprak hij bars, nadat ik hem verteld had dat ik de gedichten wilde publiceren. ‘Retour zenden dus.’ Of hij me die aanstellerij kon aanwijzen, vroeg ik hem geprikkeld. ‘Ik begrijp het niet, dus is het onzin,’ gromde hij weer. ‘En als jij er anders over denkt, moet je me maar eens regel voor regel uitleggen wat die flauwekul nu precies te betekenen heeft.’ Mijn tegenwerping dat ‘Oote, oote boe’ van zijn geliefde auteur Hanlo ook niets te betekenen had, vermocht geen indruk op hem te maken. Tegen wil en dank stortte ik mij dus in een anderhalf uur durende *close reading*-seance, waarbij de docent door de examinerende toehoorder steeds verder de tekst ingedreven werd. Pas achteraf begreep ik dat deze moeite de prijs was die hij, niet zonder satanisch genoegen, voor de opname van de gedichten eiste.

Zo zijn we uitgekomen bij *Tirade*, een deel van zijn leven als uitgever dat hij de nodige ruimte zou hebben gegeven, had hij de tijd, de gelegenheid en de behoefte gehad zijn memoires te schrijven. Tijd en gelegenheid had hij, toen hij zich de laatste jaren wat minder op de zaak liet zien, in steeds ruimere mate, en dat de behoefte er leek te zijn kon blijken uit zijn inleiding bij de prospectus waarmee hij de najaarsaanbieding van het jaar 1985 onder de aandacht bracht. Maar toen hem van diverse kanten opdrachten en publikatiemogelijkheden in het vooruitzicht werden gesteld, begon hij afwerend te doen. Naar mijn gevoel had deze reactie te maken met zijn onwaarschijnlijke vitaliteit, die aanslagen als twee hartinfarcten en een longcarcinoom niet hadden kunnen intomen.

Wie zijn herinneringen te boek gaat stellen, doet dat na een intensief en arbeidzaam bestaan in het spreekwoordelijke *otium cum dignitate* en het al even spreekwoordelijke aangezicht van de dood. Hoewel hij de dood niet vreesde, voelde hij er weinig voor hem in alle rust naar zich toe te schrijven; zo meende ik tenminste zijn manifeste onwil te moeten begrijpen. Toen ik hem die verklaring op een mooie middag in september 1986 voorlegde, sprak hij me niet tegen. In de wetenschap dat rollende stenen geen mos vergaren,

wilde hij per se in beweging blijven, al hield die beweging ten slotte niet meer in dan het een- of tweemaal per week heen en weer rijden van zijn huis in Baambrugge naar de Amsterdamse Herengracht om te zien of de boel er niet in het honderd liep.

Dezelfde houding die hij in acht nam ten aanzien van zijn opvolgers Gemma Nefkens en Wouter van Oorschoot (zeggen dat je ze hebt losgelaten, om dan af en toe eens te komen kijken en een paar misprijzende opmerkingen te maken), had hij zich al sinds jaar en dag eigen gemaakt waar het ging om zijn lievelingskind *Tirade*. Wanneer de redactie weer eens te kort was geschoten, formeerde hij een raad van advies en toezicht, met zichzelf aan het hoofd. Vervolgens nam hij zitting in een nieuwe redactie. Want, zoals hij vaststelde in een vierregelig naschrift bij de boetvaardige inleiding op het honderdste nummer, 'de jongens begrijpen nog altijd niets van het redigeren en uitgeven van een blad. Vandaar dat ik het als uitgever zo gemakkelijk heb met *Tirade*. Tot het tweehonderdste nummer dan maar.' Toen dat nummer er eenmaal was - men schreef november 1974 - had hij het zich echt gemakkelijk gemaakt door de teugels alleen in handen te nemen. Met de imperialistische heerser Napoleon, wiens geboortedag ook de zijne was (iets waarop hij prat ging; steeds als ik hem eraan herinnerde dat hij op Maria-Hemelvaart jarig was, wees hij mij op de overeenkomst met de keizer aller Fransen), had hij door zo te handelen minstens één ding gemeen: zodra het mis dreigde te gaan in een van zijn satellietstaten, plaatste hij de zaak onder zijn persoonlijk gezag.

Dat gold niet alleen *Tirade*, maar vrijwel alles waarmee hij zich bemoeide. Als hij, in zijn hoedanigheid van werkend lid, de jaarvergaderingen van het Multatuligenootschap bijwoonde, veranderden deze bijeenkomsten in door hem gemanipuleerde actiebijeenkomsten waar *à l'improviste* werd besloten tot een inzameling ten behoeve van het geboortehuis of de oprichting van een standbeeld. In de maanden daarna was hij het die de besluiten uitvoerde.

In het voorafgaande heb ik hier en daar iets aangehaald uit een stuk dat ik ruim een jaar voor zijn dood schreef op uitnodiging van het Tilburgse tijdschrift *Sic*. Ik had daarin, zij het zeer voor-

zichtig, een aantal voorbeelden gegeven van zijn grillige karakter. Toen hij de gepubliceerde tekst onder ogen had gekregen, stuurde hij me een telegram met daarin de vraag waarom ik eigenlijk nog met zo'n gecompliceerde persoonlijkheid wilde omgaan. Zulke uitbarstingen waren in de jaren na mijn afscheid als redacteur van *Tirade* steeds minder vaak over me heen gekomen. Hij vond zichzelf dan ook milder geworden. De gevolgtrekking dat zijn metamorfose te maken had met de naderende ouderdom liet hij aan mij over. Het was waar dat hij meer dan vroeger de tijd nam om te luisteren, en bereid was ooit gemaakte fouten te erkennen. Hij wilde ten slotte best toegeven dat het verkeerd was geweest om na het vertrek van Hermans en Reve niet meer te geloven in de talenten van de jongere generatie. Hij, die zich met zoveel succes had laten adviseren, liet bij voorbeeld Biesheuvel lopen, toen Karel van het Reve dit naneefje van Gogol in Leiden had ontdekt en hem op een presenteerblaadje kwam aanbieden. Maar tot zijn verontschuldiging kan worden aangevoerd dat hij er toen nog hardnekkig van overtuigd was dat de uitgeverij met hem beëindigd diende te worden, omdat het nu eenmaal een persoonlijk en volstrekt onherhaalbaar avontuur was geweest. Dat hij met dat volharden in schitterend isolement een zware hypotheek heeft gelegd op de schouders van zijn opvolgers, hoeft geen betoog.

Ondanks de toegenomen mildheid van zijn latere jaren kon hij zich nog wel degelijk tot een hoogte van olympische razernij opwerken. Het laatste staaltje waarvan ook het publiek kon meegenieten, gaf hij ten beste bij de feestelijke presentatie van *Multatuli!*, een speciaal voor scholieren samengestelde bloemlezing uit het werk van Douwes Dekker, waarvoor hij de financiën bijeengebracht had. Dat het boek niet gratis verspreid kon worden maar zeven gulden en negentig cent moest kosten, schreef hij honend toe aan de krenterigheid van Brinkmans ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur.

Maar zulke geprikkelde reacties waren uitzonderlijke momenten in zijn optreden geworden. Bij de onthulling van het Multatulibeeld sprak hij verzoenende woorden tot de koninklijke vertegenwoordigster van het Oranjehuis die de plechtigheid met haar aanwezigheid opluisterde. Zij was immers de eerste vorstin die

niet 'de last en schande van een koloniaal bewind' hoefde te dragen. 'Multatuli heeft eindelijk gewonnen,' riep hij haar triomfantelijk toe. Wie weet heeft hij op dat moment nog gedacht aan de verzen waarin hij Colijn een 'makelaar in vers Javanenbloed' noemde.

Even verzoenend was zijn houding toen hij in Tilburg het eredoctoraat van de Katholieke Universiteit Brabant aanvaardde. De tijden van het bisschoppelijk mandement tegen de Partij van de Arbeid en de censuur van de katholieke leduurinformatiedienst IDIL lagen immers ver weg, wel 'bijna een halve eeuw', voegde hij er met vergoelijkende overdrijving aan toe. Want ook in de mildheid kende hij vaak zijn maat niet.

Nadat hij de erepromotie in de overvolle en snikhete aula had overleefd, hoopte ik dat hij ook de plechtigheden rondom het Multatuli-jaar nog zou halen. En ook nu wist hij de voorzienigheid naar zijn hand te zetten. Maar toen ik hem eind augustus bezocht in het steeds vervelozier wordende koetshuis te Baambrugge, vertelde hij me dat de artsen na een leveronderzoek voor het ergste vreesden. Een paar dagen later bleken hun sombere vermoedens zekerheid te zijn geworden. Dus nam hij, voortvarend en koelbloedig als altijd, de maatregelen die hij nodig achtte.

Een dag of tien later betrad ik met twee vrienden zijn studeerkamer. Af en toe zuigend en smakkend aan zijn sigaar vertelde hij in het kort welke taken hij ons had toebedacht. Daarna liet hij een ladder en een groot aantal kartonnen dozen halen, joeg een van ons de boekenkasten in, zette de twee anderen aan het inpakken en zei dat we maar moesten zien hoe we zijn boekerij tussen de universiteitsbibliotheken van Utrecht en Tilburg dachten te verdelen. Omdat hij mij een tijdelijke geheimhouding aangaande zijn handelwijze had opgelegd, kon hij op de verbaasde vragen van mijn twee metgezellen antwoorden dat hij binnenkort kleiner ging wonen en al die troep dus niet mee kon nemen, daarbij wijzend op de sigarenkist die hij als asbak gebruikte. Met die voortreffelijk geregisseerde en ook wel groteske scène luidde hij het laatste bedrijf van zijn leven in.

Nooit zal ik vergeten hoe hij voor de laatste maal zijn voorkeuren als lezer prijs gaf. Degene die de boeken een voor een uit de kast haalde, moest hem, als een doof wordende farao tegenover

zijn piramide gezeten, luid en duidelijk de titel toeroepen. Dan knikte hij instemmend, of vertelde in drie zinnen een anekdote die flitsgewijs bij hem opkwam. Ditmaal moest hij zijn verhalen bekorten, want de tijd drong.

Bepaalde boeken moesten blijven staan. Van de prozaschrijvers bleven alleen Multatuli en Gerard Reve voor zijn laatste oordeel gespaard, maar op de planken waar de poëzie huisde, bevonden zich uitsluitend rechtvaardigen. Daartoe hoorde ook Jan van Nijlen, de dichter van 'De populier'. Dat gedicht hoorde ik hem eens voorlezen aan het slot van een pleidooi voor de Russische samizdat, de ondergrondse literatuur die mede dankzij zijn inspanningen het daglicht heeft kunnen zien, al was het dan in vertaling. Ik besluit met het citeren van de laatste strofe.

Ik zal eerder doodgaan dan hij...
En als ik op 't bed lig en snak
naar licht en naar lucht en - naar wat?
zal hij, onverschillig en blij,
het lied dat de dood in mij brak
nog voortzingen over de stad.

De ware criticus is geen schrijver

Over vier typen critici

Kunstenaars voelen zich niet zelden in verlegenheid gebracht door de kunst, een sinds Plato als twijfelachtig te boek staand terrein, waarop je je eigenlijk niet zou mogen bewegen. Wat voor substantieels valt er immers nog aan de bestaande schepping toe te voegen? Niets dan franje toch, nietwaar? Wie zich dus aan de kunst als roeping of tijdverdrijf overgeeft, is op z'n slechtst een bedrieger en op z'n best een Prometheus.

Van alle kunstenaars worden schrijvers wel het meest door hun slechte geweten gekweld. Niet alleen dat ze zich hun feitelijke overbodigheid pijnlijk bewust zijn, ze voelen zich maar al te vaak tot een *mea culpa* gemaand door de aard van het door hen geëxploiteerde medium. De taal lijkt namelijk bestemd voor uitdrukking en mededeling, en niet voor het creëren van verbale constructies die om zichzelf wil bestaan.

Wie zich in het nauw gebracht weet door deze overweging kan zich redden via de noodsprong van de omkering. Wat de schrijver mee te delen heeft zit niet in de verpakking, maar *is* de verpakking. Of zoals Nietzsche het zo voorbeeldig heeft gezegd: 'Man ist um den Preis Künstler, dass man das, was alle Nichtkünstler "Form" nennen, als Inhalt, als "die Sache selbst" empfindet. Damit gehört man freilich in eine *verkehrte Welt*: denn nunmehr wird einem der Inhalt zu etwas bloss Formalen, - unser Leben eingerechnet.'

Voor degenen die de creatieve Nietzsche graag willen scheiden van de (cultuur)criticus, of omgekeerd, is dit citaat natuurlijk een steen des aanstoots. Neemt hij het nu eigenlijk voor of tegen de

kunstenaar op? Afgaande op de gecursiveerde woorden zou je denken dat hij het als een artistiek noodlot beschouwt, inhoud als vorm te zien, een noodlot waar je kennelijk een bepaalde prijs voor moet betalen. Dat deze lezing niet onaannemelijk is, blijkt uit wat hij elders in *Die fröhliche Wissenschaft* aan wantrouwen ten opzichte van kunst en kunstenaars ventileert.

Zonder in schuldvragen omtrent artistieke erfzonden te willen duiken, zou ik deze uitspraak willen combineren met de bevindingen van Vestdijks verhandeling ‘Prolegomena ener esthetiek’. Daarin wordt namelijk een oplossing aan de hand gedaan om het beruchte paar vorm en inhoud, dat ook bij Nietzsche opduikt, op een zinnige manier dienstbaar te maken aan de literaire kritiek. Vestdijk stelt voor de polariteit op te vatten ‘als een “schaalverdeling” van geleidelijk veranderende *gezichtspunten* of *beschouwingswijzen* die alle op één en hetzelfde kunstwerk betrekking hebben; de vorm geeft het *hoe* van het kunstwerk aan, de “wijze waarop”, de algemene structuur, de inhoud daarentegen het *wat*, het zakelijk gehalte, de bijzondere wereld achter het kunstwerk.’

Nietzsche en Vestdijk combinerend, zou ik willen verdedigen dat literatuur voor de schrijver in de eerste plaats vorm is, voor de criticus daarentegen vooral inhoud. De eerste helft van deze stelling laat zich vrij eenvoudig staven met tal van uitspraken waarin auteurs iets van hun opvattingen over het creatieve proces hebben vastgelegd. Ik citeer er twee. Zo schrijft Flaubert in een brief: ‘de Idee bestaat alleen bij gratie van de vorm. Probeer je eens een idee, die geen vorm heeft voor te stellen, zo iets is onmogelijk; net zo min als een vorm die geen idee uitdrukt.’ En op niet mis te verstane wijze wordt daar nog aan toegevoegd: ‘Het is allemaal een hoop onzin, waar de kritiek van leeft.’ Jeroen Brouwers is kernachtiger, en apodictischer bovendien: ‘De vorm: er is in de literatuur geen andere waarheid.’

In de regel zijn critici vooral geïnteresseerd in de inhoudelijke aspecten van een verhaal of gedicht. Ik weet dat een niet onbelangrijke minderheid het werk opvat als een structuur, en de interpretatieve arbeid beperkt tot het herschrijven van deze structuur in andere woorden (waarom zo'n ‘analyse’ geen ‘parafrase’ mag heten, is mij een raadsel, het is er namelijk een zuiver voorbeeld van).

Naar mijn gevoel zijn degenen die deel van deze minderheid uitmaken schaduwlopers van de schrijvers, die zij in het geniep eigenlijk benijden. Niet de polemische en geprononceerd reagerende criticus verradt zich als gemankeerd schrijver, zoals het sprookje wil, maar deze analisten van de zuivere vorm.

Kritiek is er niet in de eerste plaats *voor* (en al helemaal niet exclusief *van*) schrijvers, kritiek is er voor en van lezers. Daarom zijn dichters, romanciers, novellisten en dramaturgen, anders dan vaak wordt aangenomen, niet de eerst-aangewezenen om literatuur te beoordelen op andere dan formele hoedanigheden. Als er een duidelijke en dus ongenuanceerde scheidslijn getrokken mag worden door de amorfe massa die bij de produktie en consumptie van literatuur betrokken is, dan is de beste scheiding die tussen schrijver en lezer in termen van Vestdijks opvatting over vorm en inhoud. En de criticus is in de eerste plaats lezer.

Wat willen lezers van literatuur? Natuurlijk, ze willen óók de bevrediging van bepaalde esthetische behoeften, en sommigen van hen zijn zeer geïnteresseerd in de problemen van het scheppingsproces. Maar wanneer je ze vraagt waarom ze zich voor een paar uur overleveren aan andermans gedachtengangen, dan is de grootste gemene deler van hun antwoorden steevast samen te vatten in de zegswijze dat je er iets van mee moet kunnen nemen. Literatuur kan immers opgevat worden als door geen enkel wetenschappelijk of wijsgerig stelsel te vervangen bron van kennis omtrent het bestaan, die alle vragen zeker niet probleemloos kan beantwoorden, maar de ontoereikendheid van het kennen zelf juist zo scherp mogelijk stelt.

Paradoxaal genoeg kan van de literaire vormgeving waarmee de schrijver ingaat tegen de chaos en wanorde van de onvolmaaktheid, een zuiverende werking uitgaan, wat Aristoteles al heeft ingezien toen hij van 'katharsis' sprak. Schrijvers helen wonden door ze met pijnlijke precisie bloot te leggen. In de ordening van chaos die de essentie van alle kunst uitmaakt, zijn esthetische en ethische aspecten niet van elkaar te scheiden. Vorm geven, vervolmaken hoort per definitie binnen de esthetiek; streven naar inzicht, kennis en, om dat grote woord ook maar te gebruiken, waarheid, is als een afgeleide van het streven naar volmaaktheid een ethisch pos-

tulaat, dat niet dient te berusten op overgeleverde religieuze, wijsgerige of artistieke dogma's, maar op persoonlijke bevindingen. Vormgeving stelt de lezer in staat het persoonlijke inzicht van de schrijver aan zijn eigen wereld te toetsen.

Nu deze *minima moralia* zijn afgehandeld, kunnen we ons wenden tot de Nederlandse literatuurkritiek, een terrein dat ik zou willen verkavelen met behulp van een Vestdijk-achtig schema waarin de (verticale) as vorm-inhoud de (horizontale) as criticusschrijver snijdt. Elk van de vier aldus ontstane vakken kan worden ingenomen door een criticus wiens opvattingen een bepaalde richting representeren; het aardige is bovendien dat het schema informatie verschaft over professie en / of roeping van de betrokkenen.

Links onder, in het deelgebied dat wordt begrensd door de polen 'inhoud' en 'criticus' treffen we Carel Peeters aan, voor wie het in de literatuur gaat om 'de visie: De persoonlijke samenhangen, syntheses en inzichten van een schrijver'. Een aardige parallel met het schema dat Vestdijk toevoegt aan de 'Prolegomena' is dat ook daar in de linker benedenhoek 'persoonlijkheid' fungeert, een begrip dat zich op hoger niveau van literaire transformatie voordoet als 'wereldbeschouwing'.

Rechts onder, begrensd (voor sommigen zou ik zelfs moeten zeggen: beperkt) door de polen 'inhoud' en 'schrijver' komen we Maarten 't Hart tegen, die zich, naar eigen zeggen, om vormproblemen evenveel bekommert als om een gebruikte envelop. 't Hart onderscheidt zich van Peeters uitsluitend doordat hij geen criticus *pur sang* is maar een geboren schrijver, die recenseren erbij doet zonder zich bovenmatig te interesseren in zo iets abstracts als wereldbeschouwing. Dat strookt volledig met de manier waarop schrijvers, naar mijn mening tenminste, tegen 'maatschappelijke problemen' aankijken. Als ze daar al vanuit een persoonlijke optiek samenhang in scheppen of hun licht er anderszins over laten schijnen, dan is het eerder per ongeluk dan vanuit een bewuste bedoeling. Geen enkele schrijver die zijn vak enigszins verstaat, werpt zich op als criticus van de samenleving zonder het risico zich belachelijk te maken, en omdat de meesten dat donders goed weten, komen hun opmerkingen op dit punt altijd tot stand ondanks henzelf, en zijn ze bovendien via de grootst mogelijke omweg

geformuleerd, of, zo men wil, 'verbeeld'. Daarom legt 't Hart tegenover Peeters ideeën, samenvattingen en syntheses 'de unieke, altijd eenmalige ontvankelijkheid voor eenmalige zintuigindrukken' in de schaal van het oordeel.

Rechts boven, dus boven 't Hart' en diagonaal ten opzichte van 'Peeters', vinden we de 'schrijver' van de 'vorm'. Ter wille van 't Hart zouden we daar een Revisor neer kunnen poten (bij voorbeeld Dirk Ayelt Kooiman, die in de door Peeters geëntameerde discussie over de 'Taak van de schrijver' opmerkte: 'de taak van de bakker is bakken, de taak van de schrijver is schrijven'. Een formeel-ambachtelijke benadering, lijkt me). Vanwege de even hiervoor aangehaalde stelling: 'De vorm: er is in de literatuur geen andere waarheid' lijkt het me dat de naam van Jeroen Brouwers een aantrekkelijke vlag is om de lading te dekken, ook al omdat hij het voordeel biedt dat de representativiteit van zijn naam mede gewaarborgd wordt door het beeld dat tegenstanders van hem hebben, iets dat in het geval van Peeters en 't Hart ook geldt.

Wie in een schema voorkomt is in de eerste plaats een karikatuur die men van hem heeft kunnen maken, uiteraard omdat hij er zelf alle aanleiding toe gegeven heeft. Dat geldt dus ook voor T. van Deel, die ik heb ingeklemd tussen de lijnen 'criticus' en 'vorm', maar die net als alle boekbesprekers van zijn soort verlost wordt door de charmes van het echte schrijverschap, dat hij als dichter overigens ook pleegt te beoefenen.

Om redenen waarop ik hiervoor al kort gezinspeeld heb (de criticus die de structurering van het werk nogmaals voltrekt als ging het om een plechtig ritueel, is eigenlijk uit op identificatie met de schrijver van dat werk), lijkt het me geen toeval dat juist Van Deel, de laatste ergocentrische criticus van Nederland, zich sterk heeft gemaakt voor een onvoorwaardelijke rehabilitatie van *Merlyn*. Hoewel hij zich moeite geeft om aan te tonen dat de kritiek na *Merlyn* nooit meer tot het impressionisme van vroeger dagen is teruggekeerd, waarmee 'bewezen' is hoe vruchtbaar de aanpak van Oversteegen en de zijnen heeft gewerkt, kan ik in deze apologie toch moeilijk een aanleiding zien om onvoorwaardelijk tot het principe van 'de tekst en niets dan de tekst' terug te keren.

Oversteegen en de zijnen waren zo sterk overtuigd van de objec-

tiviteit van hun leesmethode dat ze het al te persoonlijk riekende woord 'interpretatie' zelden in hun mond namen. Liever spraken ze van 'analyse'. Oversteegen zelf publiceerde de programmatische verhandeling 'Analyse en oordeel' in de voorlaatste jaargang van *Merlyn* en verkondigde daarin dat de objectiviteitsaanspraken op evaluatief terrein vrijwel even ver reikten als voor het analytisch gedeelte van de lectuur. 'Al kan het concluderende staartje ervan geheel persoonlijk (en voor mijn part subjectief) genoemd worden, de adstructie, dat wil zeggen 99% van het eigenlijke oordelen, geschiedt aan de hand van feiten van het bestudeerde object, en kan dus heel goed als objectief bestempeld worden.' Daarmee was de deur wagenwijd opengezet voor het sanctioneren van cirkelredeneringen in de trant van: dit boek is geslaagd omdat het de structuur bevat die ik erin aangetroffen heb. Hoe deze wijsheid ook de literatuurwetenschap aantastte, kan men aflezen aan het laatste hoofdstuk van de dissertatie van Sötemann (een sympathisant van de merlinisten) over *De structuur van 'Max Havelaar'* (1966) en aan het als handboek bedoelde *Literatuurwetenschap* (1970) van F.C. Maatje.

Pas naderhand wilde men inzien dat de criticus met zijn hele ideologische hebben en houden, zijn vooroordelen en wat al niet meer aan persoonlijke bagage, in de analyse is opgenomen zodra hij aan de openingszin van een boek begint. Het kritisch werk van een subtieler merlinist als Kees Fens legt daar trouwens op iedere bladzijde rekenschap van af.

Binnen de literatuurwetenschap zou dit inzicht overigens tot een ander uiterste leiden. De hele tekstinterpretatie, met inbegrip van de voordien nog zo objectief gewaande ergocentrische variant, werd afgedaan als een principieel onwetenschappelijke aangelegenheid. En daarmee was de beoogde doelstelling van de *Merlyn*-redactie, een brug te slaan tussen universitaire en journalistieke literatuurbenadering, tenietgedaan. Wat in 1965 met de benoeming van de dagbladcriticus H.A. Gomperts tot hoogleraar in de eigentijdse Nederlandse letterkunde leek te beginnen (overigens vanuit een hoek die weinig sympathie had voor Oversteegen), kreeg schijnbaar een vervolg toen Fens in 1982 eenzelfde functie ging bekleden. De kloof tussen academische literatuurwetenschap

en praktische interpretatie is nog even breed als voorheen; een toestand die door de verschijning van Kruithofs essay *Tussenspraak* (1982) is bevestigd. Een creatieve eenling als Fens is niet genoeg om de afgrond te dichten.

Men moet zich niet laten misleiden door de omstandigheid dat zoveel medewerkers aan de letterenfaculteiten als criticus bij een dag- of weekblad werkzaam zijn. Op een enkele persoonlijke uitzondering en wat algemener voorkomende oppervlakkigheden na past vrijwel niemand van hen de methodologische verworvenheden toe in zijn besprekingen (ik moet er trouwens niet aan denken!), en omgekeerd lijkt het universitair onderwijs weinig profijt te trekken van het dubbeltalent dat het in huis heeft.

Er zijn meer aspecten aan te wijzen in de geringe doorwerking van *Merlyn* sinds het blad in 1966 ophield te bestaan. De vernieuwde aanpak op interpretatief gebied die het presenteerde, leek vooral stimulerend te werken op de kritische begeleiding van poëzie. Maar juist deze tak van literatuurbeschouwing verstarde naderhand tot een gesprek voor ingewijden. Dankzij hun jargon en hun voorkeur voor één soort poëzie (die van Kouwenaar en zijn school) blokkeerden dichters als Rein Bloem, Peter Nijmeijer en Peter Zonderland een bredere uitwisseling van ideeën. Juist zij waren toonaangevend voor de poëziekritiek. Inmiddels lijkt zich met de komst van critici als Guus Middag en Rogi Wieg een kentering te hebben voorgedaan.

De boekhoudende meningsvorming met betrekking tot het verhalend proza is allesbehalve merlinistisch getint. Aad Nuis, Carel Peeters en K.L. Poll, hoe veel ze onderling ook van elkaar mogen verschillen, onderschrijven de personalistische benadering van *Forum*, pikant genoeg de steen des aanstoots waartegen Oversteegen cum suis zich indertijd afzetten, of hebben op zijn minst Ter Braak en Du Perron op een belangrijke plaats in hun literaire stamboom staan.

Zonder nu ook maar een cent te willen afdingen op de kwaliteit en het gelijk van de inhoudelijk geïnteresseerde schrijver-criticus, de schrijver-criticus voor wie het literaire werk in de eerste plaats een gevormde inhoud is, en de criticus die eigenlijk een schrijver incognito of een aspirant-schrijver is (dat afdingen is trouwens

ook niet nodig, getrouw als ik ben aan het door Vestdijk voorgestane liberalisme), wil ik een persoonlijke voorkeur uitspreken voor de enige echte criticus, waarmee ik het overzicht van mijn schema begonnen ben, het type 'Peeters' dus. Ik herhaal nog maar even dat voor de criticus het belangrijkste of het meest relevante aan literatuur haar inhoud is, en voeg er voor de duidelijkheid op z'n Vestdijks aan toe dat ik onder 'inhoud' altijd een in en door het werk getransformeerde stof bedoel. 'Literatuur is wat op geen enkele andere manier kan worden gezegd' (Peeters, *Alles moet over*, 1979, p. 132).

Nu is de manier waarop literatuur naar haar aard functioneert sterk verwant aan de situatie van de dialoog. Een tekst spreekt, en vraagt daarmee om een weerwoord. Dat weerwoord wordt als het ware namens de literaire gemeenschap van alle lezers, maar tegelijkertijd voor strikt persoonlijke rekening en verantwoording, gegeven door de criticus die diametraal tegenover de schrijver staat. De criticus is tolk (de eigenlijke betekenis van het woord *interpreter*) én tegenspeler van de schrijver in één persoon. Zijn taak is de betekenis, die in wisselende gradaties van doorzichtigheid in de tekst is geïncorporeerd, te confronteren met zijn persoonlijk beeld van de werkelijkheid zoals die in de betreffende tekst wordt opgeroepen.

Het is goed om op dit punt Peeters nog eens aan het woord te laten, aangezien in de formulering van zijn opvattingen ter zake een naar mijn smaak onverstandige grensoverschrijding naar het gebied van de auteur plaatsvindt. Over het wezen van de literaire kritiek schrijft Peeters in *Het avontuurlijke uitzicht* (1976): 'Het is de kunst van het combineren van verschillende soorten feiten: literaire kritiek legt verbanden binnen het literaire werk zodat het betekenis krijgt, en ze legt verbanden met wat er verder op de wereld wordt gedacht en gedaan. Maar die verbanden kunnen alleen ontstaan doordat de kritikus zijn kennis, zijn voorkeuren, zijn cultuuropvatting, zijn onderscheidingsvermogen, verbeelding, overtuigingskracht, analytisch vermogen, passie om iets te weten, aanwendt. Deze combinaties brengen de roman, het essay of gedicht op een ander plan, op het niveau waarop er door mensen over gepraat en gedacht kan worden: omdat er lijnen zijn getrokken naar

de belangstelling en de dingen die mensen bezighouden, dingen die ze willen weten of gebruiken.

Omdat het gaat om verbindingen tussen verschillende soorten ideeën en kennis, die tot verschillende levensgebieden behoren en daarin geen definitief vastliggende rol vervullen, kunnen die combinaties niet wetenschappelijk zijn. De overtuigingskracht van de kritikus komt daarvoor in de plaats en is afhankelijk van redenering en van de kwaliteit van de ideeën die ontstaan uit nieuwe verbindingen. De “ars combinatoria” is een kunst, zodat er op een creatieve manier te werk gegaan moet worden. De kritikus loopt daarom voortdurend risico's omdat hij een roman of een essay uitdaagt.’

Vrijwel alles wat hier staat onderschrijf ik van harte, behalve de quasi-artistieke pretentie, die Nuis eens de term ‘hoger navertellen’ in de pen gaf. Een kunde, dát is wat opgesloten ligt in het Latijnse ‘ars’, ook al zou Peeters het nog zo graag als kunst willen lezen. Dat de kritische vaardigheid toch steeds weer met de kunst, in dit geval met de literatuur, verward wordt, en niet alleen door Peeters, hangt samen met de omstandigheid dat lezer en schrijver zich beiden van één en dezelfde materie, de taal, bedienen; een complicerende factor die bij de kritische waardering van de beeldende kunst niet voorkomt, al houdt dat nog niet in dat de recensenten in die branche nooit eens bezwijken voor de geur van hoger honing; er is daar eerder van het tegendeel sprake.

Het aantrekkelijke van Peeters' opvattingen ligt in de gedachte dat literatuur geheel eigensoortige kennis overdraagt, en anders dan gespecialiseerde wetenschappen als geschiedenis, psychologie en sociologie een breed scala van menselijke activiteiten en belangen bestrijkt. Maar dit ontzag voor de mogelijkheden van literatuur heeft hem er ook toe gebracht de rol van de literatuurkenner te overschatten. Het is bij voorbeeld opvallend dat hij F.R. Leavis aanvalt op diens dogmatische vastklampen aan de traditie, maar met hem meegaat in het boven alles stellen van de schone letteren. ‘De literatuur was het middel om smaak, intelligentie, bewustzijn en fijnzinnigheid te ontwikkelen en de universiteit moest daarvoor het levende centrum zijn. Als het erop aankomt - en dat komt het - denk ik daar niet anders over; er is niets dat deze eigenschappen

beter kan oproepen en ontwikkelen dan literatuur omdat men in de literatuur de hele wereld terug kan vinden in een beredeneerde vorm: de wereld zo verwerkt, dat er een superieur inzicht in die wereld ontstaat.’

Het benadrukken van aspecten als kennis en inzicht leidde als vanzelf tot de eis dat de schrijver zijn ideeën over zijn wereld in zijn werk geformuleerd had. Een eis die de inzet werd van de polemiek over ‘De taak van de schrijver’, die in *De Revisor*, jaargang 1979, werd gevoerd, en in weerwil van het wat schimmige verloop hoort tot de schaarse debatten van de afgelopen vijftien jaar die althans iets hebben verduidelijkt omtrent aard en functie van de literaire kritiek hier te lande. In weerwil van de wrokkige houding waarmee Jacq Firmin Vogelaar het strijdperk verliet (hij mopperde dat hij door ‘politieagent’ Peeters op de bon geslingerd was vanwege afwijkend literair gedrag), had hij de kans gekregen zich via zijn bijdrage aan de discussie te profileren, voor een ander forum dan de eigen parochie van *Raster of De Groene* wel te verstaan. Nadien is deze groep erin geslaagd verder op de voorgrond te treden dankzij het feit dat Cyrille Offermans zich in rap tempo tot een van de actiefste en interessantste critici van de afgelopen jaren ontwikkelde.

Het gewicht van de Rastergroep (aan wier faam ook de straks nog te noemen Anthony Mertens belangrijk heeft bijgedragen) zou afgemeten kunnen worden aan het feit dat zij in het vierzijdige schema eigenlijk geen afgepaste plaats vindt. Noch op de as vorm-inhoud, noch op de lijn welke criticus en schrijver met elkaar verbindt, is er een punt waarop je Vogelaar en Offermans zou mogen vastpinnen met uitsluiting van twee van de vier polen. Hun plek is ófwel de ‘atopie’ waar Vogelaar naar aanleiding van Robert Musil en Roland Barthes over spreekt, ‘de vrijplaats’ waar de fixerende noemers van ‘beroep, geslacht, milieu’ niet bestaan, ófwel in het centrum van het schema waar de twee assen elkaar kruisen. Vogelaar heeft de literatuur dan ook altijd opgevat als een discipline die de schrijver tot criticus maakt, waarbij de esthetiek gezien wordt als een factor die medebepalend is voor de in het literaire werk uitgedragen ideologie. De traditionele vorm / inhoudkwestie verliest in deze optiek zijn relevantie, ook al omdat Vogee-

laar zowel in zijn romans als in zijn essays vanuit dezelfde premissen werkt. In zijn reactie op Peeters heeft hij daarover belangrijke opmerkingen gemaakt. Zich bewust van de marginale positie die de literatuur in de twintigste eeuw gekregen heeft, vat hij de taak van de schrijver op als een ideologie-kritisch onderzoek naar een aantal basiscondities van het schrijverschap. Hij ziet in de aandacht voor ‘materiaal en techniek een onderzoek van denkprocessen niet zomaar een fase van literaire produktie, zoals Peeters stelt, maar een bestaansvoorwaarde voor moderne literatuur, die immers gedwongen wordt haar positie volledig te herzien’.

Je kunt je afvragen of dit programma niet te zwaar is afgestemd op een discussie van al dan niet in de geest verwante schrijvers onder elkaar, waarmee de kritiek weer krachteloos gemaakt zou worden door een incrowd-achtige steriliteit, zij het van een andere aard dan in *Merlyn* kon worden aangetroffen. De jaargangen van het mede door Vogelaar geredigeerde tijdschrift *Raster* leren dat een dergelijk vermoeden niet denkbeeldig is. Toch heeft de criticus Vogelaar bij herhaling laten blijken wiens belangen hij werkelijk wenst te delen. Zo zet hij zich in *Konfrontaties* af tegen de ergocentrische tekstbenadering, en stelt vervolgens: ‘Zoals de schrijver moet de kritikus een idee hebben voor wie hij schrijft, pas dan kan hij proberen van wat er al zoal verschijnt te ontdekken wat het vertegenwoordigt door vast te stellen wat de verhouding is tussen wat er geschreven staat en de realiteit die eraan beantwoordt en tussen het geschrevene en de mogelijke betekenis voor de lezer.’ En met een bijna hoorbare zucht spreekt hij over ‘een veelomvattende opgave die in een krant moeilijk te verwezenlijken is’.

Bovenstaande uitlating dateert uit 1972, en sindsdien lijkt er iets verschoven te zijn met betrekking tot de media waar de literatuurkritiek zich concentreert. De onmiskenbaar toegenomen belangstelling voor Nederlandse literatuur manifesteert zich godzijdank niet alleen maar in het typische tijdsverschijnsel van literair café of literaire salon, maar ook in de commercieel natuurlijk goed te verklaren hausse in dag- en weekbladenbijlagen. Als ik voorbijga aan het niet onbelangrijke feit dat bijvoegsels bestaan bij de gratie van voldoende advertentieaanbod, lijkt het me niet toevallig dat de inhoudelijke, sterk lezersgerichte kritiek zich vooral heeft doen

gelden in de boekenbijlage van *Vrij Nederland* en het Cultureel Supplement van NRC / *Handelsblad*, twee podia die van meet af aan geregisseerd werden door Peeters, dan wel Poll. Soortgelijke podia in de literaire tijdschriften daarentegen hebben onder een onstuitbare afkalving geleden. *Merlyn* was eigenlijk het laatste periodiek dat de kritische functie, traditioneel een van de pijlers van het literaire tijdschrift, vervulde (op een manier die de lezers naar mijn mening eerder van de literatuur heeft weggejaagd), en geen enkel blad heeft die taak daarna over kunnen nemen: *Raster* niet, en *De Revisor* evenmin.

Slechts in een enkel geval heeft een tijdschrift de afgelopen vijftien jaar iets bijgedragen aan de meningsvorming op literairkritisch gebied. Behalve het debat om 'De taak van de schrijver' en het door Anbeek aangeblazen windje dat als de 'straatruoerdiscussie' bekendstaat, moet de polemiek om een artikel van Anthony Mertens, gepubliceerd in *Raster* 9, genoemd worden. Het ging er daarbij om, de bloei van 'het subjectivisties proza van de jaren zeventig' te demasqueren als de verovering van een afzetgebied. 'De schrijver laat het niet meer aan het toeval van de publiciteitsmachinerie over om dichter bij het publiek gebracht te worden. Hij neemt zelf zijn promotie ter hand. [...] Van belang is dat hij zich herkenbaar maakt door zich steeds nadrukkelijker in zijn eigen teksten op de voorgrond te plaatsen, zodat de identifikatiemogelijkheid versterkt wordt. De schrijver treedt zelf op als acteur in zijn verhaal. Zijn obsessies, stemmingen en gebaren worden zo handelsmerken.'

Het bedenkelijke van deze aanval was dat serieuze auteurs als Jeroen Brouwers en Oek de Jong op één hoop werden gegooid met huiskamerrealisten van de derde rang, en bedolven onder het anathema 'subjectivisme'. Hoewel Vogelaar zich er later tegenover Carel Peeters op beroepen heeft dat hij deze banvloek nooit heeft gehanteerd, had de schoonmaakactie duidelijk zijn zegen, gezien het feit dat hij ongeveer terzelfder tijd uithaalde naar 'onverplichte lectuur, vervaardigd per strekkende meter' en 'hapklare consumentenliteratuur', daarmee doelend op de door Mertens geïncrimineerde auteurs.

Deze scherpslijperij lijkt inmiddels een bezwerend tegenwicht

te hebben gekregen in Cyrille Offermans, voor wie 'subjectivisme' een positieve waarde vertegenwoordigt. Op een manier die doet denken aan Vogelaars uitgesproken waardering voor Barthes' atopisch utopiebegrip, houdt Offermans, geïnspireerd door Frankfurters als Adorno ('overwinteren in de kunst'!) en Benjamin, een pleidooi voor de utopie van de taal, en hij beroept zich daarbij op een hypersubjectief solipsist als Proust en een dichter als Van Ostaïen, de estheet onder de verder zo maatschappelijk betrokken expressionisten. Kunst begint voor hem dan ook 'waar de behoefte ophoudt en de gedaante aanneemt van een mateloos vrijheidsverlangen', dat bij uitstek in het literaire spel gerealiseerd kan worden.

In *Literair Lustrum 2* (1973) schreef Oversteegen: 'De meest intrigerende vraag voor het komende lustrum: zal, nu de slinger weer terug lijkt te zwaaien van een overwicht van de ergocentrische kritiek naar een meer extraliterair gevoede kritiek, die kritiek weer voortgang boeken ten opzichte van de ergocentrieci, zoals deze zelf een stap vooruit deden ten opzichte van de altijd wat impressionistische aanpak van de personalisten?' Wie mij tot nu toe gevolgd heeft, zal zich er niet over verbazen dat ik die vraag met een volmondig 'ja' beantwoord, daar nog aan toevoegend dat het voor de positieve voortgang van de ontwikkeling winst zou zijn wanneer de onder de impuls van Offermans bijgestelde aanpak van de zogenaamde Rasterkritiek een synthese zou weten te vinden met de kritische praktijk die gerepresenteerd wordt door Carel Peeters.

Dat een dergelijke synthese zeker tot de mogelijkheden hoort, wordt geïllustreerd door Offermans' essaybundel *Niemand ontkomt* (1988). Hij keert zich daar tegen de scheiding tussen literatuur aan de ene, en de menswetenschappen aan de andere kant, op een manier die sterk aan het antispecialisme van Peeters en zijn mentor Ter Braak doet denken. Offermans staat tussen het modernisme van een op taal en structuur gefixeerd experiment (zoals dat nog altijd tot zijn recht komt in *Raster*) en de *littérature engagée* die niet noodzakelijkerwijs modernistisch hoeft te zijn. Vorm én vent, dat zou een aardige karakteristiek zijn, en een die des te meer op zijn plaats is nu Offermans zich in *Niemand ontkomt* bij herhaling heeft

uitgesproken tegen het estheticisme, of dat nu van toepassing is op de negentiende-eeuwse, pseudo-religieuze schoonheidsverering, of op het al evenzeer door hem (en door Carel Peeters!) verfoeide postmodernisme. Een betere doelstelling kan de Nederlandse literatuurkritiek zich niet wensen.

Personenregister

- Aafjes, Bertus: 199
 Achterberg, Gerrit: 15, 142
 Adorno, Theodor: 120, 290
 Alain-Fournier: 99
 Aldenburg, Charlotte-Sophie von: 89, 91, 97, 98
 Anbeek, Ton: 12, 289
 Andersen, H.C.: 53
 Archimedes: 129
 Aristoteles: 280
 Armando: 12, 13, 171, 174, 176, 178-189, 191
 Arnold, Matthew: 21
 Augustinus: 246
- Bakker, Bert: 86
 Barbey d'Aurevilly, Jules: 163, 224
 Barthes, Roland: 287, 290
 Bataille, Georges: 163-166
 Becker, B.O.: 268
 Baudelaire, Charles: 65, 133, 164, 230
 Beeren, Bet van: 67
 Bekkers, Ria: 57
 Benjamin, Walter: 290
 Bentinck, Willem: 89, 91, 98
 Berkeley, G.: 225
 Bernlef, J.: 14, 190
 Bhagwan: 224
 Biesheuvel, J.M.A.: 17, 18, 275
 Binnendijk, D.A.M.: 14
 Blake, William: 135
 Blaman, Anna: 154-158, 160-161, 166-167
 Blavatsky, H.P.: 131
 Bloem, J.C.: 56, 58
 Bloem, Rein: 284
 Boer, Herman Pieter de: 17
 Boileau, N.: 194
 Bomhoff, J.: 159, 161
 Bommel, E. van: 268
 Bono, Edward de: 242
 Boon, Louis Paul: 163
 Bordewijk, F.: 10
 Borges, Jorge Luis: 10, 203, 225, 226, 244
 Borgia, Alexander: 94
 Borgia, Cesare: 94
 Borgia, Giovanni: 94-97
 Borgia, Lucrezia: 94

Braak, Menno ter: 16, 17, 20, 21, 43-44, 226, 246, 266, 271, 284, 290
Brabander, Gerard den: 67
Braekeleer, Henri de: 211

- Brakman, Willem: 9-10, 12, 13, 19, 20, 58, 114-139
 Brinkman, E.: 275
 Broeck, Walter van den: 22
 Brooks, Cleanth: 199
 Brooks, Louise: 54, 169
 Brouwers, Jeroen: 9-10, 15, 22, 42, 58, 279, 282, 289
 Bruggen, Carry van: 26
 Buch, Leopold de: 171
 Buddingh', C.: 185-186, 188
 Bührmann: 268
 Burnham, J.: 227
 Burnier, Andreas: 226, 231, 232-234, 237-238, 239, 243
- Cals, J.: 12
 Campert, Remco: 15, 167
 Camus, Albert: 30, 165
 Capote, Truman: 187
 Carmiggelt, S.: 265
 Carnap, R.: 242
 Casanova, Giacomo: 168
 Cats, Jacob: 57
 Céline, L.-F.: 42, 50
 Champollion, J.J.: 33
 Charles, J.B.: 40, 271
 Claes, Paul: 75, 206
 Claudianus, Claudius: 96
 Claus, Hugo: 13, 16, 74-84, 167
 Colijn, H.: 276
 Colonna, Vittoria: 97
 Coninck, Herman de: 20
 Coorte, Adriaen: 219
 Couperus, Louis: 17, 18, 136
 Cremer, Jan: 12, 158-162, 164, 166, 167-168
- David, J.-L.: 170
 Deel, T. van: 10, 19-20, 42, 58, 211, 219, 221, 282
 Deelder, J.A.: 187
 Dèr Mouw, J.A.: 16, 230
 Descartes, René: 142-143
 Desforges, Régine: 166
 Deyssel, L. van: 42
 Doesburg, Theo van: 230
 Donne, John: 16
 Doorn, Johnny van: 186-187
 Dostojevski, F.M.: 18
 Doorenbos, W.: 14
 Dumas, Alexandre: 16

Duyns, Cherry: 181

Eco, Umberto: 86

Eeden, Frederik van: 171

Eekman, Tom: 268

Eichmann, Adolf: 11

Einstein, Albert: 103

Eliot, T.S.: 16, 21

Elsschot, Willem: 272

Emants, Marcellus: 18

Eng, J. van der: 268

Ewers, Hans Heinz: 50

Farnese, Alexander: 95, 96

Faulkner, William: 78

Faverey, Hans: 12, 13, 192-207, 209, 210, 216, 217, 219, 220-222

Fens, Kees: 69, 283-284

Fichte, J.G.: 246

Flaubert, Gustave: 38, 232, 279

Focquenbroch, W.G. van: 267

Fontane, Theodor: 269

- Frederik 11: 261
 Freud, Sigmund: 32
 Friedrich, Caspar David: 170, 172, 173, 177-178, 183, 184, 186, 191
 Friedrich, Hugo: 192, 193, 194
- Gaulle, Charles de: 40
 Gerhardt, Ida: 14
 Geyl, P.: 85
 Giesen: 267
 Gijsen, Marnix: 75
 Goebbels, Jozef: 188
 Goethe, J.W. von: 75, 105
 Gogh, Vincent van: 159
 Gogol, N.V.: 275
 Gomperts, H.A.: 14, 17, 283
 Gombrowicz, Witold: 10, 106
 Gorter, Herman: 8, 56, 176, 246
 Goya, Francesco: 182
 Gravesande, G.H. 's: 39
 Grimm, J. en W.: 53, 117
 Grünewald, Matthias: 182
- Haasse, Hella S.: 13, 85-98
 Hadewych: 164, 201
 Hanlo, Jan: 190, 273
 Harmsen, Ger: 47
 Hart, Maarten 't: 20, 69, 226, 281-282
 Hattum, Jacques van: 267
 Heijden, A.F. Th. van der: 9
 Heijermans, Herman: 56, 76
 Helman, Albert: 155
 Heraclitus: 197, 199, 200, 248
 Hermans, W.F.: 10, 11, 12, 15, 16, 17, 29, 30, 38-55, 57, 167, 168-169, 226-227, 266, 267, 269, 270-273, 275
 Herodotus: 52
 Herzberg, Judith: 272
 Hesse, Hermann: 171
 Hiëronymus: 247
 Hillesum, Etty: 232
 Hitler, Adolf: 43, 187
 Hölderlin, Friedrich: 186, 207
 Höweler, Marijke: 22
 Hoffmann, E.T.A.: 230
 Hofland, H.J.A.: 183
 Holman, Theodor: 42
 Homerus: 117-118, 201
 Honorius: 96

Horatius: 194
Huizinga, J.: 85-86, 94
Huygens, Constantijn: 245

Ingres, J.A.D.: 170

Janssen, Frans A.: 39-40
Johannes van het Kruis: 164
Jong, Oek de: 226, 231, 232, 233, 234-239, 243-244, 247-263, 289
Jonson, Ben: 75
Joyce, James: 117
Joyce & Co: 232
Jünger, Ernst: 116, 120

Kadt, J. de: 266-267
Kafka, Franz: 18, 117, 118, 121-122, 165
Kaleis, Huug: 43, 271
Kan, Wim: 154-155
Karel v: 94

Kate, J.J. ten: 63, 187
 Keats, John: 14, 194, 195
 Kellendonk, Frans: 10, 18, 225-226, 231, 232, 233, 234, 238-241, 247, 248
 Kennedy, J.F.: 112, 269
 Kerouac, Jack: 161
 Keulen, Mensje van: 174
 Khomeini: 110
 Kierkegaard, Sören: 246
 Kisch, Egon Erwin: 191
 Kleist, Heinrich von: 126, 186
 Koekkoek, B.C.: 137
 Komrij, Gerrit: 22, 63, 174
 Kooiman, Dirk Ayelt: 10, 105, 282
 Kooten, Kees van: 190
 Kopland, Rutger: 192, 210-222, 272
 Korteweg, Anton: 69, 71-73, 174
 Kousbroek, Rudy: 171
 Kouwenaar, Gerrit: 13, 192-193, 207-210, 216, 220-222, 284
 Krol, Gerrit: 9-10, 12, 13, 58, 122, 140-153, 242
 Kruithof, Jacques: 284
 Kusters, Wiel: 208, 221

La Bruyère, J. de: 54
 Laclos, P.A.F. Choderlos de: 90
 Lao-Tze: 250
 Larbaud, Valery: 17
 Leary, Timothy: 171
 Leavis, F.R.: 16, 21, 286
 Lehár, Franz: 76
 Lehmann, L.Th.: 63
 Lehning, Arthur: 226
 Leibniz, G.W.: 142-143
 Leopardi, Giacomo: 18
 Leopold, J.H.: 14, 207, 209
 Lodeizen, Hans: 99
 Lodenstein, Jodocus van: 245
 London, Jack: 16
 Longinus: 69
 Lucebert: 13, 15, 29, 30, 179, 207, 272
 Luijters, Guus: 42, 174
 Luther, Martin: 126
 Luyken, Jan: 245

Maatje, F.C.: 283
 Maeterlinck, Maurice: 143
 Maharashi: 171
 Mailer, Norman: 187

Mallarmé, Stéphane: 192, 204-206, 208, 209, 216
Mann, Thomas: 17, 18, 31, 136-137, 269
Manson, Charles: 172
Marinetti, F.T.: 145
Marsman, H.: 17, 19, 56, 63-64, 66, 142-144, 149, 161, 185-186, 189, 226, 269
Marx, Karl: 226
Marxveldt, Cissy van: 156
Matsier, Nicolaas: 10, 13, 20, 105, 247-250, 253, 254, 256-257
Meijer, Josine: 60, 66, 228-229
Meijsing, Geerten: 165, 168
Melville, Herman: 124, 137
Mertens, Anthony: 287, 289
Meulenhoff, J.M.: 270
Michelangelo: 94, 220, 257

- Middag, Guus: 284
 Miller, Henry: 161, 164
 Min, Neeltje Maria: 171
 Minne, Richard: 265, 272
 Moleschott, J.: 228
 Molkenboer, B.H.: 59
 Moro, Aldo: 235
 Morriën, Adriaan: 165
 Mulisch, Harry: 11, 12, 15, 16, 24-37, 80, 159, 187, 227-228, 271-272
 Multatuli: 42, 69, 269, 274, 275-276, 277
 Murger, Henri: 159
 Musil, Robert: 287
 Mussolini, Benito: 78
- Nabokov, Vladimir: 10
 Napoleon: 274
 Nefkens, Gemma: 274
 Newton, Isaac: 140
 Nietzsche, Friedrich: 17, 30, 44, 47, 143, 152, 162, 179, 223, 224, 226, 246, 278-279
 Nieuwenhuys, Rob: 14
 Nijhoff, Martinus: 57, 207
 Nijlen, Jan van: 272, 277
 Nijmeijer, Peter: 221, 284
 Nin, Anaïs: 166
 Nolde, Emil: 185
 Nooteboom, Cees: 13, 99-113, 220-221
 Nord, Max: 267
 Novalis: 99, 141, 186
 Nuis, Aad: 284, 286
- Offermans, Cyrille: 287, 289-291
 Onassis, Jacky: 25
 Oorschot, G.A. van: 13, 264-277
 Oorschot, Wouter van: 274
 Orléans, Charles d': 89, 91-92, 96
 Orsini: 92
 Ostaijen, Paul van: 207, 290
 Oudshoorn, J. van: 18
 Ouwens, Kees: 69-73
 Oversteegen, J.J.: 228, 282-283, 284, 290
- Pannekoek, Ivo: 22
 Pasolini, Pier Paolo: 82
 Paulus: 238, 239, 246
 Peet, Evert: 235-236
 Peeters, Carel: 19, 20, 243-244, 281-282, 284, 285-287, 288, 289, 290-291

Pen, J.: 46
Perrault, Charles: 53
Perron, E. du: 16, 17, 43, 63, 226, 266, 271, 284
Peskens, R.J.: 264
Pessoa, Fernando: 212
Plas, Michel van der: 69
Plato: 152, 245, 278
Poe, Edgar Allan: 131
Polak, Bob: 42
Polanski, Roman: 172
Poll, F.G. van der: 14
Poll, K.L.: 62, 284, 289
Powys, John Cowper: 116
Praz, Mario: 230

Presser, Jacob: 14, 85
 Proust, Marcel: 108, 290

Querido, Em.: 265-266, 267

Réage, Pauline: 165
 Redon, Odilon: 135
 Rembrandt: 159
 Resnais, Alain: 79
 Reve, Gerard: 10, 11-12, 15, 16, 29, 30, 42, 56-73, 155, 167, 227, 228-231, 232, 234-235, 266, 269-270, 271, 272, 275, 277
 Reve, Karel van het: 14, 268, 275
 Revius, Jacobus: 245
 Rilke, Rainer Maria: 116, 232
 Rimbaud, Arthur: 142
 Ripper, Jack the: 131
 Robbe-Grillet, Alain: 79
 Röling, B.: 46
 Roland Holst, A.: 181, 207, 266
 Roland Holst-Van der Schalk, Henriëtte: 264, 266
 Romein, J.: 85
 Rossner, Judith: 166
 Rousseau, J.-J.: 180
 Roy Ladurie, Emmanuel le: 86
 Rubens, Petrus Paulus: 78
 Rubinstein, Renate: 22

Sade, D.A.F. de: 162-166
 Salm: 270
 Sappho: 201
 Sartre, Jean-Paul: 30, 110, 226, 246
 Savonarola: 245
 Scheepmaker, Nico: 17
 Schelfhout: 137
 Schelling, F.W.J. von: 246
 Schendel, Arthur van: 99
 Schippers, K.: 14, 190
 Schmidt, Annie M.G.: 63
 Schopenhauer, Arthur: 18, 20, 225, 261
 Schouten, Rob: 174
 Schouten, Wim: 271
 Schreurs, J.: 59
 Schrijvers, P.H.: 204
 Segal, Erick: 75, 162
 Seneca: 75
 Shakespeare, William: 25, 56
 Shelley, P.B.: 14, 141

Siebelink, Jan: 22
Sierksma, Fokke: 213, 231, 242, 243
Sinatra, Frank: 26
Slegte, J. de: 9
Sleutelaar, Hans: 174, 188-189
Sötemann, A.L.: 283
Sofokles: 75
Sontrop, Theo: 165
Spengler, Oswald: 223
Speyck, J.C.J.: 210
Stevenson, R.L.: 16
Stols, A.A.M.: 266
Stuart, Mary: 131
Stutcliff, Stu: 63
Swinburne, A.C.: 230
Symons: 267

Tamsma, R.: 46
Terborgh, F.C.: 259
Teresa van Avila: 164

- Tertullianus: 247
 Thelen, Albert Vigoleis: 268-269
 Thieme, G.: 268
 Thoreau, Henry David: 171
 Timmer, Charles B.: 267, 268
 Timmermans, Felix: 79
 Tolstoi, Leo: 18
 Toonder, Martin: 50
 Toynbee, A.J.: 223
 Trakl, Georg: 185
 Tromp, Jan: 57
 Tsjechov, Anton: 18, 265, 267
 Turner, W.: 170
- Vaandrager, Cornelis Bastiaan: 174, 178, 188, 189-190
 Vasalis: 272
 Verdaasdonk, M.: 268
 Verhaar, Herman: 117, 118
 Verhagen, Hans: 13, 171-178, 180, 183, 184, 188, 189
 Verhoeven, Paul: 161
 Vervoort, Hans: 18, 174
 Vestdijk, S.: 10, 11, 17, 66, 68, 74, 135, 224, 226, 228, 232, 241-242, 243, 279-281, 285
 Vinkenoog, Simon: 171
 Vogelaar, J.F.: 287-288
 Vondel, J. van den: 56
 Vries, M. de: 187
 Vries, Theun de: 271
 Vriesland, Victor E. van: 16
- Wagner, Richard: 179, 184
 Walschap, Gerard: 75, 79
 Warren, Hans: 63
 Wieg, Rogi: 284
 Wijnberg, Eefje: 165
 Wilde, Oscar: 136
 Winkel, J. te: 187
 Wittgenstein, Ludwig: 227
 Wolkers, Jan: 12, 16, 156, 158-159, 161-162, 166, 167, 168
- Zandstra, E.: 267
 Zeno: 151, 197, 199
 Zoest, Aart van: 163-165
 Zonderland, Peter: 221, 284
 Zuylen, Belle van: 97