

Schrijvers binnenste buiten

Huug Kaleis

bron

Huug Kaleis, *Schrijvers binnenste buiten*. G.A. van Oorschot, Amsterdam 1969

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/kale001schr01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de [gebruiksvoorwaarden](#).

Voor Magda

Inleiding

Credo voor eenzame wolven

Menzal in deze essays vergeefs zoeken naar uitweidingen over technische verdiensten of gebreken van literatuur, omdat deze volgens mij te herleiden zijn tot de verdiensten en gebreken van de persoonlijkheid van de schrijvers, het voornaamste object van mijn belangstelling. Ik behoor niet, om een beeldspraak van Adriaan Morriën te bezigen, tot de literatuurbeschouwers die, gefascineerd door rookgordijnen, zich blind staren op de grillige krullen en kleuren daarvan, maar tot degenen die nieuwsgierig speuren naar de rookverwekkers, daarbij krullen en kleuren benuttend als indicators. Formele eigenaardigheden zijn slechts van belang als verwijzingen naar psychologische eigenaardigheden. Een getekend gezicht dat in een netwerk van lijnen en oneffenheden onze aandacht geboeid houdt, zou kunnen verwijzen naar een getekende, boeiende ziel. Een mooi, glad, regelmatig gezicht correspondeert misschien met een harmonische en, wie weet, ondiepe ziel. En een slappe mond gepaard gaand met een wijkende blik? Wat me interesseert zijn de verwekkers van de lijnen en groeven die een gelaat kenmerken. Ik wil afdalen naar de bronnen, waarin wellicht verklaringen besloten liggen voor harmonieuze trekken of angstige ogen. Gelijk Ter Braak ben ik dus op zoek naar een ‘tweede gezicht’. Ongelijk echter aan de grote, vooroorlogse chirurg, is het mij, bescheiden opererend in het tijdperk van de Gelijkheid, onmogelijk te onderscheiden tussen beschaduwde en onbeschaduwde ‘tweede gezichten’ ten einde vriendschappelijk te aanvaarden of minachtend te verwerpen. Het is mij onmogelijk het begrip ‘schaduw’ te hanteren als criterium voor men-

selijke kwaliteit. Als het waar is dat elk mens een ziel heeft, is er geen reden sommigen een 'schaduw' te ontzeggen. Ik ben ook niet romantisch genoeg om een schaduwloze democraat als Fedor Vergin te willen verpletteren onder een van zware schaduwen voorziene aristocraat als Oswald Spengler, des te minder omdat de feiten in het veranderende Europa, zoals het voorwoord tot *Het tweede gezicht* al vermeldt, niet de tragische Nietzscheaan Spengler maar de Freudiaan Vergin in het gelijk hebben gesteld. Ik zie Nietzsche en Freud dan ook niet als antipoden, maar als scheppers van waarheden die elkaar op essentiële punten bevestigen. Over de herkomst van inzichten toon ik me trouwens weinig kieskeurig: of ze nu van Sartre komen, van Erikson, Vestdijk, Baudelaire, of uit een handboek voor klinische psychiatrie, waar het op aankomt is dat ik ze als waarheden kan ervaren en gebruiken. Wederom ongelijk aan Ter Braak, die aan het begin van mijn vorming stond, ben ik geen ontmaskeraar in die zin dat het me lukken zou om bijvoorbeeld achter een romanschrijver een 'arduinen burgerman' te ontdekken en achter een filosoof een 'kantoorbediende'. Waarom zou vanachter de 'arduinen burgerman' niet een romanschrijver kunnen opduiken en vanachter de 'kantoorbediende' een filosoof? Burgerman, romanschrijver, kantoorbediende of filosoof, het zijn laiddunkende of lovende kwalificaties die alle evenzeer tot het domein van het 'eerste gezicht' behoren. Ik ben geen ontmaskeraar die er speciaal op uit is triviale drijfveren op te sporen achter een imponerende façade, al zijn er gevallen van ergerlijk bedrog die dwingen hierop een uitzondering te maken. De kwestie is dat trivialiteit, voor mij, in deze tijd van hevig bloeiende bekentenisliteratuur, niet meer zo triviaal is. Een Leiris in *L'âge d'homme*, een Hermans in *Total loss*, Van het Reve in *Op weg naar het einde*, Van der Veen in *Kom mij niet te na*, leggen in zelfontmaskeringen, die verder gaan dan vooroorlogse ontmaskeraars zouden durven of

wensen, bijzonder schaduwwijke ‘tweede gezichten’ bloot, ontluisterender dan op een psychoanalytische séance. Het essay over Ter Braak, dat deze bundel bevat, is dan ook beslist niet een poging tot ontluistering, zoals sommigen meenden, maar een ‘studie in de schaduw’, waaruit nieuwe, onze tijd beter aansprekende gronden voor waardering konden voortkomen.

Men zal in mijn stukken trouwens niet vaak een expliciet waardeoordeel vinden. Ik houd er natuurlijk wel degelijk een eigen gebruikshiërarchie op na, maar de behoefte deze te doen gelden wordt gewoonlijk doorkruist door mijn nieuwsgierigheid naar wat zich aan verwijzende littekens en verklarende kronkels in de donkere schaduwen verbergt: een zeer typerende nieuwsgierigheid, die is afgestemd, in laatste instantie, op de duizend en één manieren die lotgenoten vinden om het in het leven uit te houden. Als de behoefte om vanuit mijn eigen hiërarchie een vonnis te vellen het soms toch wint, dan moet het bepaald om mensen gaan die zich van de littekens, de kronkels en de noodzaak-het-uit-tehouden afwenden of zich er ijdel boven verheffen: Fens, Oversteegen, of Mulisch.

Dit betreft niet slechts een instelling als criticus, het is een levenshouding, die geïnspireerd zou kunnen zijn door de stelregel die Arthur Koestler in *The age of longing* geeft als de *third maxim for lone wolves*: ‘We must learn again the lost art of blaming nobody but ourselves. *Tout comprendre, c'est tout pardonner* is a woolly phrase that doesn't lead you anywhere, because it automatically includes your own actions into the pardon. The correct phrasing should be: *Tout comprendre - ne rien se pardonner...* To comprehend everything, to forgive oneself nothing’. Dit morele voorschrift, dat ‘a hard creed and an arrogant creed’ genoemd wordt, bestemd voor ‘eenzame wolven’ in een nihilistisch tijdperk, aanvaard ik ten volle als credo, persoonlijk, en voor kritische bezigheden.

Een nauwe betrokkenheid bij de te behandelen literatuur en een zekere solidariteit zijn hiermee geïmpliceerd. Om met enig begrip over de neigingen tot zelfmoord bij Van Oudshoorn te kunnen schrijven, om er over te mogen schrijven, zo is mijn mening, moet men wel iets van de Van Oudshoornhel in zich hebben. Maar men moet in zichzelf ook de behoefte voelen aan tot het leven verleidende krachten om het streven naar geluk en gezondheid bij Gomperts naar voren te willen halen. Wie het balanceren tussen nederigheid en hoogmoed niet als een eigen beleving kent zal er niet gemakkelijk toe komen dit verschijnsel te signaleren bij Van het Reve. En wie nooit, zelfs in geen enkele droom, die merkwaardige vliegaandriften in zich heeft voelen zwellen, met alles wat daarbij komt, zal allicht niet op het idee komen deze hoogmoedsverschijnselen te groeperen tot een Ikaros-complex. Wie weet zijn er oplettenlezers die zelfs een typerende continuïteit bespeuren in de thema's die in de door mij geanalyseerde auteurs worden blootgelegd. Een essayist in de hier bedoelde zin is, schrijvend over schrijvers, ongewild, bezig een zeer hybridische autobiografie te schrijven. Wat men juist bezig was in zichzelf te bekijken, bestudeert men en pluist men verder uit in een schrijver, die men daartoe soms opzettelijk gekozen heeft. Schrijvers zijn dan ook, volgens mij, exemplarische mensen, voorbeeldige levers, wat alleen neutraler klinkt dan Susan Sontags conceptie van 'the artist as an exemplary sufferer' en Malraux inzicht 'Nous profitons des souffrances de Baudelaire'. En de essayist is een voorbeeldig meelever, de medeplichtige van de schrijvers, die tegelijk zichzelf en de schrijvers weerspiegelt.

Dit bewuste subjectivisme behoeft niet te verhinderen naar objectiviteit te streven, hoewel men zich uiteraard niet de naïeve illusies moet maken die de Merlinisten hierover koesteren. Men benadert een stuk letterkunde zoals men zich-

zelf te lijf gaat, met dezelfde doezeligheid of leugenachtigheid, maar ook met dezelfde eerlijkheid, scherpzinnigheid en agressiviteit: men keert schrijvers binnenste buiten met de grondigheid waarmee men eerst zichzelf binnenste buiten heeft gekeerd. Daar liggen de factoren die beslissen over de mate van objectiviteit die men bereikt. De kunst is niet hoe zichzelf er zoveel mogelijk buiten te houden, de grote kunst is zich op de juiste wijze in te zetten. ‘Onze kijk op de wereld buiten ons hangt nauw samen met de wijze waarop we onszelf zien’, zegt de psycholoog Alexander Mitscherlich: ‘de scherpte van onze blik voor onze medemenselijke omgeving is afhankelijk van de scherpte waarmee wij onszelf waarnemen’. Als een criticus dus van het fragmentje ‘medemenselijke werkelijkheid’ dat een letterkundig geschrift vertegenwoordigt een vervaagd, verfraaid of op andere wijze vervalst beeld vormt, dan moet de oorzaak hiervan gezocht worden in zijn persoonlijkheid, die te zwak bleek om zonder vooroordeel te kunnen waarnemen, te zwak om zonder vervaging, verfraaiing of andere vervalsingen zichzelf te kunnen zien.

‘Wilt gij een oog worden dat de dingen werkelijk en alleen maar ziet zoals zij zijn?’ Deze vraag, gesteld door Friedrich Nietzsche, komt neer op het vraagstuk van de benaderbaarheid van de objectiviteit, de grote obsessie van bijvoorbeeld de Merlinisten, die dan ook ontsteld zullen kennis nemen van de oplossing die hij biedt: ‘Wees dan een mens die vele andere mensen is geweest en als laatste van deze reeks alle voorgaande in zich bergt en benut’! Of een criticus van een gedicht, een verhaal of een roman een onbenullige, nietszeggende, te sterk gekleurde of anderszins valse uitleg geeft dan wel een zuivere, rijke, diepsnijdende interpretatie, is rechtstreeks afhankelijk van de bewust verwerkte levenservaring die hij in zijn persoonlijkheid heeft opgeslagen. Aan deze wet is niet te ontkomen, evenmin als aan de waarheid dat de kwantiteit en

de kwaliteit van de levenservaring die men opdoet weer afhankelijk zijn van de mate waarin men in staat is zichzelf en de ‘medemenselijke werkelijkheid’ onbevooroordeeld, vrij van angsten en weerstanden, waar te nemen.

Hoe kan een criticus of essayist een zo goed mogelijke criticus of essayist worden? Het juiste antwoord, dat bestaat uit de toepassing van Mitscherlichs en Nietzsche's inzichten, laat zich ook heel goed resumeren in de morele stelregel die Koestler ontwierp, zijn harde en aanmatigende credo voor ‘eenzame wolven’ in een chaotische tijd: to comprehend everything, to forgive oneself nothing - proberen zoveel mogelijk menselijke werkelijkheid te doorgronden, daarbij aan zichzelf de strengste eisen stellend.

Amstelveen, mei 1969.

I Tegen de structurenwichelaars, voor een psychocritiek

*On ne lit jamais un livre.
On se lit à travers les livres,
soit pour se découvrir, soit pour se contrôler.
Et les plus objectifs sont les plus illusionnés.*
Romain Rolland

1 Fens still reading close

De close-reading methode, waarvan Kees Fens in *De gevestigde chaos* een eigen variant ten beste geeft, betekent voor de literatuurbeschouwing wat het 'behaviorisme' is voor de psychologie. Voortbouwend op de leer van Pawlow, beperken de behavioristen zich tot een beschrijving van het uiterlijk gedrag, het enige wat ze exact kenbaar, controleerbaar achten. Het is niet zo dat ze ontkennen dat daarachter een 'ziel' werkzaam zou zijn; ze wensen zich alleen niet bezig te houden met zoiets ongrijpbaars, dat volgens J.B. Watson slechts een 'privé-aangelegenheid' is. Op overeenkomstige wijze bepaalt Kees Fens zich tot de bestudering van de letterkundige gedragingen van een schrijver zoals deze zich openbaren in de tekst, de woorden, het enige wat hij, en zijn mederedacteuren van het tijdschrift *Merlyn*, controleerbaar achten. 'De tekst is het eerste en het laatste', verklaart hij in zijn eerste boek *De eigenzinnigheid van de literatuur*, 'de kritiek moet controleerbaar zijn vanuit de tekst'. Het is natuurlijk niet zo dat Fens betwist dat tekst, structuur, stijl, enz. slechts vormen zijn waarin een 'ziel' zich uitdrukt; hij vindt alleen dat deze los van het werk moet worden gezien, want 'een roman leidt een eigen leven'. Het zich verdiepen in zoiets onvatbaars als het zieleven van een schrijver, zo meent deze essayist, voert tot 'buiten de tekst omgaande beweringen of speculaties' en die 'zijn van geen direct belang'.

Om een indruk te geven: het zou onjuist zijn bij het lezen van de titel 'Kanttekeningen bij Van het Reves brieven', in *Merlyn* 4/3, te veronderstellen dat Fens de gelegenheid zou aangrijpen om zijn katholiciteit te stellen tegenover de eigenaar-

dige vorm ervan die G.K. van het Reve belijdt; katholiciteit behoort immers tot de ‘ziel’ en is dus een ‘privé-aangelegenheid’. Nee, hij gaat bijvoorbeeld serieus na in hoeverre deze ‘brieven’ werkelijk brieven zijn, om dan tot resultaten te komen die ieder zinnig mens al voorzag.

Het oorspronkelijke, simplistische ‘behaviorisme’ is allang, als onhoudbaar tegenover de dieptepsychologie, aan de kant gezet; maar de hollandse versie van close-reading, die even onhoudbaar is, rekt zijn leven met taaie volharding.

Fens' tweede bundel ‘leeservaringen’ is er om daar nog eens van te overtuigen: 200 bladzijden ‘opstellen en kritieken’, analyses van o.a. Van Oudshoorn, Thijssen, Nescio, Koolhaas, Van het Reve en Hermans, alsmede oorspronkelijk in het dagblad De Tijd verschenen recensies over proza van o.a. Vestdijk, Wolkers, Bernlef en Van der Veen, en over poëzie van Kouwenaar, Van Nijlen en Hendrik de Vries.

Kees Fens is geen pretentieuze theoreticus zoals zijn mederedacteur J.J. Oversteegen, die *Merlyn* een wonderlijk geheel van zinledige definities, ingewikkelde casuïstiek en sofistieke redeneringen schonk. In tegenstelling tot deze laatste, doet hij ook niet aan als een onverdraagzaam dogmaticus. Men is dan ook geneigd hem te geloven als hij zich bescheiden voorstelt als ‘lezer’ en iemand met ‘een dienende functie’. Hij maakt meer de indruk een man van de praktijk te zijn, een ongekunstelde gelovige in de close-reading principes, die andersdenkenden het liefst ongemoeid laat.

Des te meer spitst men de aandacht wanneer men merkt dat ook hij, al is het maar voor één keer, niet aan de typische merlynse betweterigheid ontkomt. In het opstel ‘Zonder namen te noemen’ rekent hij het R. Nieuwenhuys aan dat deze in een bloemlezing een verhaal van A. Alberts inleidt met de mededeling dat de auteur bestuursambtenaar in Indonesië was. ‘Als hij stelt dat *De eilanden* over Indonesië gaat’, constateert

Fens, ‘maakt hij gebruik van buiten-literaire informatie om iets over de inhoud van een boek te zeggen’. Dit is moeilijk weerlegbaar en de straf voor Nieuwenhuys kan dan ook niet uitblijven: ‘een vorm van leesblindheid die in allerlei varianten voorkomt’, een gebrek dat hem verhindert te zien wat juist zo essentieel is voor deze verhalen, te weten de abstractie, de naamloosheid.

Nu is die leesblindheid een loze bewering, iets oncontroleerbaars, omdat Nieuwenhuys immers geen interpreterend essay over Alberts schreef, zoals Fens, maar slechts een korte inleiding. Dat louter de neiging iemand te betuttelen op grond van een dogma Fens bewoog, komt echter pas duidelijk, en komisch, aan het licht als hij nauwelijks twee bladzijden verder toegeeft: ‘Natuurlijk kan de lezer bijna niet anders dan de eilanden als Indonesië zien.’!

Tot welk een zinloos gedoe de dogmatische toepassing van een methode kan leiden wordt bijzonder evident in het opstel ‘In de spiegels van het noodlot’, waar Fens, zwoegend van citaat tot citaat, zich weifelend afvraagt hoe J. van Oudshoorn tegenover zijn hoofdpersoon staat, zich het fictieve probleem stellend: ‘Is de auteur aan het oordelende of de hoofdfiguur aan het zelf-veroordelende woord?’ Uit het woord ‘levensspiegel’ wil hij afleiden dat de roman ‘als geheel een niet van lerende bedoelingen vrije objectivering is van de levensgang van de hoofdfiguur’.

Waarom deze uiterst vervelende omslachtigheid? Fens had zichzelf en de lezer dit geharrewar kunnen besparen, indien hij het degelijke artikel van W.A.M. de Moor had geconsulteerd, de beheerder van Feijlbrieven nalatenschap, die op grond van dagboekfragmenten met zekerheid kan vaststellen dat de identificatie van auteur en romanfiguur gerechtvaardigd is. En de moraliserende bedoelingen? Waarom probeert Fens met de blote vuist een spijker in te slaan terwijl er een

deugdelijke hamer beschikbaar is? Een dagboekfragment, door De Moor geciteerd op blz. 138 van de Van Oorschotuitgave, sluit elke twijfel uit en maakt het subtiel en eigenlijk domme gewefel van Fens tot een belachelijke overbodigheid: ‘De behoefte om argeloze ouders te waarschuwen tegen gevaren, zoals die ook hun kinderen - niet minder dan den mislukkeling dezer onbarmhartige kroniek - voor hun later bestaan verderfelijk kunnen worden’, aldus omschrijft Feijlbrief de ‘opvoedkundige drijfveer’ van zijn schrijvers-ik Van Oudshoorn.

Als Fens *Willem Mertens' levensspiegel* een ‘moeilijk toegankelijk boek’ noemt en dat wijt aan factoren van formele aard, geloof ik dat hij verkeerd rationaliseert: het is de inhoud van deze duidelijk gestelde bekentenisroman die zich moeilijk uitlevert aan wie zich ‘behavioristisch’ aan de oppervlakte houdt en geen notie heeft van de psychologie van het masochisme. De gegevens waaruit de figuur Mertens is opgebouwd zijn zeer concreet: onanie, schuldgevoel, de onmogelijkheid zijn liefde voor een vrouw te realiseren, neiging de werkelijkheid te ontvluchten, nederigheid, grootheidswaan, enz. Maar deze essayist heeft het, op een volslagen inadequate manier, steeds maar over ‘objectivering’ en ‘bewustzijnsprocessen’ (nota bene, bij een figuur die meestentijds stomdronken is!) en na verscheidene bladzijden, doorspekt met citaten die blijkbaar even ‘controleerbaar’ zijn als gewillig, slaagt hij er dan tenslotte in alle concreetheden te vervluchten in de volkomen nietszeggende conclusie dat de figuur zou lijden onder het conflict ‘tussen tijd en niet-tijd’! Men kan zich een schrijver indenken die werkt met de begrippen ‘tijd’ en ‘niet-tijd’ en een essayist die achter deze filosofische camouflage realiteiten als onanie, schuldgevoel, enz. ontdekt; maar closerreader Fens werkt in omgekeerde volgorde. Hij houdt niet van ‘privé-aangelegenheden’. Degeen die zich nu nog af-

vraagt waarom lezen en critiek voor Kees Fens principiëel niet een ontmoeting kan zijn tussen twee 'zielen', waarom hij een hink-stap-sprong uitvoert waar gewoon wandelen mogelijk is, wil ik er bovendien op wijzen dat hij zich eens in een persoonlijke bui 'een zoeker naar het absolute woord' heeft genoemd en in dezelfde overmoed het lezen definiëerde als 'het vooruit willen lopen op de eeuwigheid'. De bekentenis dat zijn lezen iets te maken zou hebben met hogere oncontroleerbaarheden als 'het absolute woord' en 'eeuwigheid' moge verwondering wekken, komend van een criticus die zich even tevoren aandiende als een nederige, nuchtere, controleerbaarheden minnende lezer; een werkelijke tegenspraak is er toch niet. Wie naar de sterren kijkt kan immers geen aandacht opbrengen voor de mensen, evenmin als iemand wiens blik verkleefd is aan tekst, woorden, komma's; zo iemand moet of wil de menselijke inhoud verwaarlozen. Fens is een zoeker naar iets buiten zichzelf, ietsabsoluuts. Vandaar ook zijn behoefte om een roman of een gedicht als iets op zichzelf staands te zien, los van het menselijke, dat immers het relatieve bij uitstek is. De titel die hij aan zijn bundel gaf, *De gevestigde chaos*, verwijst naar de betreurenswaardige toestand welke, bij afwezigheid van een absolute maatstaf, op het gebied van de interpretatie van letterkundige werken heerst.

In zijn 'Woord vooraf' beweert Fens dat er 'nauwelijks een communis opinio bestaat, niet zozeer in de waardering als wel in visie en interpretatie van werken'. Dit is één van die vele typische Fens-zinnen die me kregel maken. Waarom zouden de mensen het minder gemakkelijk eens kunnen worden over interpreteren, dat een beroep doet op het verstand, dan over 'waardering', iets dat zozeer op irrationeel terrein ligt dat men ervan mag zeggen, als van de smaak, dat er niet over te twisten valt? Wat kan hij bedoelen met 'visie van werken'? Deze zin, met zijn onjuist gebruik van voorzetsels, met

zijn vage en vervagende termen, als ‘nauwelijks’ en ‘niet zozeer’, is ondoordacht, verward.

Overigens is het erg moeilijk om inzake ‘visie en interpretatie’ met hem van mening te verschillen, omdat van visie totaal geen sprake is en van interpreteren nauwelijks, eerder van verklarend parafaseren. En behoefte om zijn waarderingen aan te vechten voelt men al even weinig, omdat hij zich op dit punt onzeker en voorzichtig toont en zeker nooit iets revolutionairs de wereld in slingert!

Anders is het gesteld met de methode die hij toepast om tot zijn waarderingen te komen. Een treffend voorbeeld hiervan is te vinden in het stuk ‘Triangels in de bergen’, waarin Fens zijn lage waardering voor Vestdijks *Een Alpenroman* verklaart. ‘Er worden in de structuur van de roman verwachtingen gewekt die niet bevredigd worden’, zo betoogt hij streng. ‘De compositie van het eerste deel en de bouw van het tweede waren slechts gerechtvaardigd geweest door een derde’, structureert hij verder, ‘deroman ‘hangt scheef naar links’, een effect mede hierdoor veroorzaakt, dat in het linkerpaneel krachten aanwezig schijnen die, over het middenstuk heen, pas in het rechterpaneel zichtbaar zullen worden’.

Wie meent hieruit te moeten begrijpen dat Vestdijk een waanzinnig geworden timmerman is die vergeefse pogingen doet een scheef gezakte kast voor een roman te laten doorgaan, bewijst daarmee een lofwaardige onvatbaarheid voor diepe structurelurigheid. Hem zal het een bevrijding betekenen te weten dat Fens in feite weinig méér heeft mee te delen dan dat hij de roman in het begin wèl maar verderop niet meer spannend vond.

Eén van de dingen waardoor een essayist zich verdienstelijk kan maken is dat hij een stuk letterkunde naderbij brengt. Fens echter zal moeilijk zijn weerga vinden als het erom gaat de literatuur van de lezer te vervreemden!

Wie erop gesteld is in essays af en toe op vondsten te stuiten die prikkelend op de intelligentie werken en het uitzicht op een auteur verrassend vernieuwen, wie van een economische, trefzekere stijl houdt, kan aan het lezen van *De gevestigde chaos* weinig plezier beleven. Vrijwel alles wat Fens uit zijn teksten haalt en bladzijdenlang uitmelkt is van dien aard dat elke enigszins geoefende lezer het zou kunnen opmerken. Een Fens-opstel komt in wezen neer op het uitvoerig beantwoorden van deze vragen: met welke middelen bereikte de auteur zijn effect? hoe staat hij tegenover zijn figuren? bekijkt hij ze van ‘binnenuit’ of van ‘buitenaf’? hoe verhoudt hij zich tot de lezer? enzovoort. Het zijn citaten, vaak willekeurige, maar exact aangeduid als ‘de inzet’, ‘de eerste zin van de tweede alinea’ of ‘het einde van het vierde hoofdstuk’, die voor hem de aanleiding vormen tot het stellen van zijn vragen. Zo ontleent deze criticus soms één derde tot de helft van zijn kopij aan de behandelde auteur. Zijn typerende lijevigheid krijgt het Fens-opstel echter pas doordat de schrijver bij de beantwoording van zijn vragen zich niet gêneert om in herhalingen te vervallen, bergen platitudes te debiteren en letterlijk alles wat hij langs de regels snuffelend vindt te vermelden. Als een schrijver eens een zin tussen streepjes heeft gezet, is dat ‘een nieuw element’ en constateert hij gewichtig: ‘Die innemende zin is een duidelijk gerichte: en wel tot de lezer’. Na tien regels citeert uit A. Koolhaas stelt hij vast: Intrigerend allereerst is het woordje ‘we’, een probleem van ongekenne omvang dat pas na drie bladzijden moet wijken voor het zo typerende woordje ‘die’.

Maar Fens vermeldt niet alleen alles wat hij vindt; hij vermeldt zelfs wat hij niet heeft gevonden. Het geweldige raadsel dat besloten ligt in de ‘allitererende’ naam Tobias Termaete prikkelt hem tot het doorworstelen van een obscuur boekwerk van een tijdgenoot van Goethe, alleen omdat daar merkwaardig genoeg ook een Tobias in voorkomt! Dit staaltje

van noeste vlijt mondt echter uit in de trieste conclusie: ‘Nader onderzoek sluit elke overeenkomst met Van Oudshoorns roman uit’. Maar waarom moeten daar dan twaalf zinloze regels aan worden gewijd? Een titel van W.F. Hermans, *Het behouden huis*, heeft hem onmiddellijk doen denken aan ‘de eerste koude bladzijde van onze koloniale geschiedenis: het behouden huis van Nova Zembla’. Wéér tijdrovende onderzoeken, die tot niets leidden: ‘Relaties tussen de naam van het winterkwartier en de titel van de novelle heb ik niet kunnen ontdekken.’

Deze verslagen van vergeefse ondernemingen staan beide aan het einde van een ‘opstel’, waar men een afronding of de onthulling van het fundamenteelste zou verwachten. Men mag eruit afleiden dat het vaak van structuren overlopende Fensopstel elke structuur ontbeert, dat het de ‘gevestigde chaos’ is die er heerst: van deze passages als van zovele andere kan men zeggen dat hij ze net zo goed aan het begin had kunnen plaatsen, in het midden of twee bladzijden voor het einde, of dat hij ze in een voetnoot had kunnen onderbrengen, of helemaal had kunnen weglaten!

Als alle Merlyners is Fens geobsedeerd door de verhouding subjectiviteit-objectiviteit, een scheiding waarin hij gelooft zoals echte dualisten geloven in begrippenparen als ‘lichaam’ en ‘ziel’, ‘stof’ en ‘geest’. Het is een geïnteresseerdheid die bij hem slechts tot de meest vanzelfsprekende ontdekkingen blijkt te kunnen leiden. Dat bijvoorbeeld het door Jan Wolkers beschreven Oegstgeest niet het ‘objectief waarneembare’ Oegstgeest is, zal wel door niemand betwijfeld worden. Fens echter legt het verschil zo'n vijftig à zestig regels lang uit! En als hij daarop dan nog durft te schoolmeesteren:... ‘Wolkers' vader - voor de slechte verstaanders: de vader van Jan Wolkers uit het boek’, dan vraagt men zich verbaasd af hoe dom de lezers wel niet moeten zijn waarop deze criticus zich instelt!

Deze lezers mogen wel verondersteld worden dromerig heen te lezen over een denkfout als die op blz. 195, waar sprake zou zijn van ‘een dubbele oorzaak’, terwijl men er met de grootste welwillendheid slechts een ‘doel’ en een ‘drijfveer’ in kan zien. Ze zullen ook wel niet gehinderd worden door de vele foute taalconstructies, als ‘vervreemdingsprocessen van zichzelf’ op blz. 23 (i.p.v. processen van zelfvervreemding), door zoiets als ‘een maximaal mogelijke poging tot objectivering’ op blz. 196 (i.p.v. ‘maximale’ of ‘zo groot mogelijke’), door een apert onjuist gebruik van de term ‘typologie’ (wat ‘indeling naar karakter’ betekent, terwijl kennelijk ‘typering’ bedoeld wordt; op blz. 28). Nadrukkelijkheden als ‘zelf-verheffing’, ‘sur-realisme’ en ‘roman-tiseert’ zijn voor deze lezers natuurlijk wel zeer verhelderend. Over een taalfout als ‘waarbij dan nog *komen* de helderheid van zijn stijl en betoog’ (blz. 120) zullen ze wel even verstrooid heenlezen als hun Opperlezer. In een grammaticaal foute constructie als ‘alle mensen op eigen wijze door het leven gaand en vooral geleid’ (blz. 196) zullen ze, wie weet, iets geestigs of diepzinnigs genieten. En ik ben ervan overtuigd dat ze ‘*au recherche du temps perdu*’ als titel van het beroemde werk van Marcel Proust veel mooier vinden klinken dan ‘à la recherche’!

Ik moet ervan afzien hier stylistisch onhandige, klunzige tot knoeierige zinnen aan te halen. Het lijstje van ongerechtigheden dat ik gaf volstaat wel om aannemelijk te maken dat het lezen van *De gevestigde chaos* geen genoegen kan zijn, dat het een afmattende onderneming is, als het strompelen door eindeloze, troosteloos dorre vlakten. Dat moet het zelfs zijn, lijkt me, voor de besten onder de liefhebbers van de ‘behavioristische’ literatuurbeschouwing. De anderen, de voorstanders van wat ik voor deze gelegenheid de ‘psychocritiek’ wil noemen, zullen zich misschien alleen maar afvragen: ‘Maar waarom dan zoveel aandacht besteed aan deze Fens?’

Het was nodig, omdat de voorkauwersmentaliteit van deze man, die in 1962 de prijs voor literaire critiek verwierf, zijn dorheid en omslachtigheid, positief worden gewaardeerd als degelijkheid. Het is nodig, omdat deze criticus, volgens de flap van zijn eerste bundel 'een schrijver die bij een groot publiek gezag heeft', een valse reputatie bezit, bij te vele mensen, die zijn gepriegel aanzien voor kritisch vernuft, zijn bijziend gesnuffel over de pagina's voor scherpzinnigheid, die zijn tot de nederlandse letteren beperkte belezenheid voor eruditie houden en zijn volslagen gebrek aan psychologisch inzicht voor wijze, methodische zelfbeperking.

De structurele analyse zoals Oversteegen, d'Oliveira en Fens die practiseren, oefent bovendien een gevaarlijke verleiding uit in kringen van universitaire neerlandici, die, vaak niet in staat literatuur op zichzelf te betrekken en in het eigen leven te integreren, maar al te dankbaar de aangeboden close-reading-prothese aanvaarden: een prothese bovendien, die wetenschappelijke waardigheid verleent, zoals een uilenbril iets scherpzinnigs kan geven aan menig bol, onnozel gezicht. Dit is betreurenswaardig, omdat een flink deel van hen de leraren Nederlands of de universitaire docenten zijn of worden die onze letterkunde, die hoe dan ook steeds 'psychologischer' wordt, moeten uitdragen onder een publiek van braakliggende jonge mensen, het beste van een volk en talrijker dan ooit: niet alleen de lezers, maar ook de critici, de romanschrijvers, dichters en neerlandici van de toekomst. De kringloop die aldus kan ontstaan zou ertoe kunnen bijdragen dat de nederlandse letterkunde nog moeilijker zal geraken uit het slop van haar onbeduidendheid, die niets anders is dan een menselijke onbeduidendheid.

2 Du Perron, Gomperts en de structurenwichelaars

Tout système critique est la béquille de l'insensibilité.

J.F. Revel

Ze zijn het angstwekkend bewijs dat men iets van zichzelf gemaakt moet hebben, alleen al om in de kunst een behoorlijk ontvanger te zijn.

E. du Perron

Er zijn enkele geboden op grond waarvan de scribenten van wijlen *Merlyn* niet aflieten buiten-merlynse critici tot de orde te roepen. Het belangrijkste ervan luidt: het is ongeoorloofd en zelfs dom een romanfiguur te identificeren met degeen die de maker ervan is of de in een gedicht, verhaal of roman opgeroepen wereld gelijk te stellen aan het stuk werkelijkheid dat ten voorbeeld stond. Doofheid en blindheid bij de anderen zullen er wel verantwoordelijk voor zijn dat, telkens als een gebodsovertreding gesignaleerd moest worden, een schoolmeesterlijke toon vol nauwelijks bedwongen ongeduld bij de Merlinisten te beluisteren viel; een toon waaraan heimelijke voldoening echter ook niet vreemd was, want steeds bleek de overtreding oorzaak van aantoonbaar foute conclusies en zotte misvattingen.

In 1963, aan het prille begin van het tijdschrift, proclameerde H.U. Jessurun d'Oliveira al: 'Het werk is niet tot de schrijver te herleiden, het wordt als een autonome wereld aangeboden'. Ook fulmineerde hij reeds tegen de 'klakkeloze identificatie' van de auteur en zijn voortbrengselen. Ik weet niet hoe dikwijls hij sindsdien overtreders van het Gebod heeft

aangebracht, maar de bij mijn weten laatste keer deed hij het in het juli-nummer van 1966. En het betrof H.A. Gomperts. Al drie jaar tevoren had d'Oliveira gewaarschuwd dat de schrijver Vestdijk ongelijk is aan 'de meneer die in Doorn woont', en nu had Gomperts, deze waarschuwing glad negerend, zich aan een recensie over *Zo de ouden zongen...* gewaagd. D'Oliveira kon de essayist dus onder ogen brengen: 'Vergelijken is best, maar gelijkstellen is hier een literair-kritische doodzonde'! Het gevolg hiervan voor Gomperts' interpretaties was desastreus: deze bleken namelijk duidelijk af te wijken van die van de merlynse analist.

Geloof in het Gebod stelt de matig getalenteerde in staat de grote talenten, die er merkwaardig genoeg niet in geloven, de les te lezen. En dan gaat het niet slechts om iemand als H.A. Gomperts, de literatuurtheoreticus die te weinig in Merlyn zag om een bijdrage te willen leveren. Ook W.F. Hermans, wiens boeiende romanstructuren bewonderend werden blootgelegd en die, gevlaid, zich tot medewerking liet verlokken, kreeg een beurt. Uit een artikel over *Mandarijnen op zwavelzuur*, jolig getiteld *Uit eten bij de kanibaal* (maart '65), blijkt dat J.J. Oversteegen ze 'savoueerde', natuurlijk niet als een unieke mogelijkheid tot leedvermaak, maar als literatuur, als een verzameling verhalen, geschreven door een auteur die, evenals hijzelf, de letterkunde boven alles stelt. Of wraaklust hem dreef, zegt Oversteegen, 'en of het altijd waar is wat hij beweert', dat doet er niet toe. Hermans mag demagogisch zijn, leugenachtig en rancuneus, hij mag alle geboden met voeten treden - 'wat gaat mij dat aan?' Maar als hij één keer het Gebod durft schenden, spreekt Oversteegen hem ineens vermanend toe, hem beschuldigend van 'demagogische identificatie' van schrijver en figuur. En dan roept hij uit: 'Het is niet zozeer 'onbehoorlijk' als wel stom om Du Perron gelijk te stellen aan Ducroo, Dumay het 'alter ego' van Ter Braak te noemen'! Dat de portretten der Mandarijnen niets

dan samenflansingen van opzettelijke misverstanden zijn, dat doet er niet toe, genoten als ze dienen te worden om stijl en structuur. Wordt echter het heilige taboe overschreden, dan vindt de geschokte structurenwichelaar het woord ‘misvatting’ te zwak om de gevolgen aan te duiden en is er sprake van niets minder dan ‘blunders’.

De structurenwichelaars van Merlyn hebben beslist iets van rechtsgeleerden. Ze zijn steeds bezig terreinen af te bakenen, waarbinnen volgens afspraak bepaalde wetten van kracht zijn die daarbuiten hun geldigheid verliezen. Ze bedenken regeltjes en als een ander, deze regeltjes terecht als willekeurige bedenkzels beschouwend, aan de oriëntering op eigen ervaring en inzicht de voorkeur geeft, roepen zij schande. Blijkens zijn repliek aan de filoloog F.L. Zwaan, al weer zo'n dove en blinde, (nov. '66) is wichelaar Oversteegen niet alleen aan de juristen verwant maar ook aan de hardhandige handhavers der reglementen: ‘Voor het eerst dit jaar,’ beweert hij geprikkeld, ‘begrijp ik een beetje wat er in een politieman in Amsterdam moet zijn omgegaan op 14 juni!’ Als het geen doodzonde was de zich egocentrisch uitende ergocentrische criticus klakkeloos te identificeren met de meneer die in Amsterdam woont, soms schrijvend in een ‘zwarte pyama’, zou ik hieruit graag conclusies getrokken hebben betreffende zijn karakter, dat niet zonder autoritaire trekken zou zijn.

In hetzelfde, laatste, nummer van Merlyn staat nog een bijdrage van redacteur J.J. Oversteegen, een analyse van ‘enkele aspecten van Het Land van Herkomst’, onder de gezellig aandoende titel *De verteller in de kring*.

En wat zien we daar Oversteegen doen, als hij na 7 bladzijden van parafrasering van de inhoud, bestudering van de compositie en rubricering van de hoofdstukken eindelijk klaar is voor het trekken van zijn conclusie? Hij stelt - zoals een

ieder die met de opbouw van zijn opstellen enigszins vertrouwd is wel vermoedt - het concluderen nog even uit, want hij moet eerst anderen op de vingers tikken, Hermans, maar vooral Gomperts, die zoals men weet aan E. du Perron een essay wijdde dat een meesterstuk van psychologische interpretatie is. En waarom wil hij Gomperts op de vingers tikken? Het wordt vervelend, maar het is echt zo: deze zondigde inderdaad weer tegen het Gebod, zich baserend op 'de gelijkstelling van Ducroo en Du Perron', een klakkeloze identificatie die tot gevolg zou hebben dat de waarde van zijn essay illusoir wordt. Het is dan ook Gomperts' eigen schuld: 'Hoe haalt iemand het in zijn hoofd om een roman als een regelrechte autobiografie te lezen?' roept de structurenman hoofdschuddend uit. 'Dat is aantoonbaar onjuist.' Hij kan er maar niet over ophouden, zodat we enkele bladzijden verder wéér te horen krijgen dat Gomperts' overtreding 'zulke ingrijpende gevolgen' heeft en tot 'allerlei zonderlinge conclusies' leidde.

Maar welke zijn dat dan toch? Oversteegen zegt het niet, of misschien nòg niet. Liever gaat hij op onheilspellende toon verder: 'Er zijn nog heel wat andere oordelen over Het Land van Herkomst die alle kracht verliezen.' En dan volgt inderdaad zoiets als een weerlegging van slechts één van die 'heel wat', te weten het oordeel dat Du Perron een larmoyant, verwend kereltje zou zijn, een bespottelijk oordeel dat van kannibaal Hermans afkomstig is. Wat Gomperts aangaat moeten we ons tevreden stellen met de loze bewering dat hij, misleid door Ducroo's al te nadrukkelijk gepraat over jaloezie, van 'mogelijke andere sporen' afgebracht zou zijn. Zijn de in feite gevolgde sporen daarom vals? Oversteegen schijnt de echte ontzenuwing van Gomperts' interpretaties nog steeds wat te willen uitstellen. Tot Sint-Juttemis blijkbaar. Want aan het einde van het middenstuk van zijn opstel, dat grotendeels aan de ondermijning van andermans opvattingen gewijd is, ver-

zucht hij: ‘Het heeft geen zin, andere misverstanden op te sommen en recht te zetten die ontstaan zijn door de identificatie van Ducroo en Du Perron. De conclusie mag ook zo wel zijn dat die gelijkstelling onjuist is’.

Ik vind dit een bijzonder vreemde manier van doen. Bedriegt Oversteegen zichzelf of wil hij zijn publiek misleiden? Er gaat van zijn woorden de vervaarlijke suggestie uit dat hij bezig is ontdekkingen te doen, dat hij aan het bewijzen is, dat hij theorieën van anderen de bodem intrapt, maar welbeschouwd blijkt hij machteloos in een kringetje rond te draaien. In de eerste plaats moet opgemerkt worden dat zijn ‘conclusie’ helemaal geen conclusie is maar een uitgangspunt, het bekende, bij voorbaat vaststaande, dogmatische uitgangspunt van elk merlyns getheoretiseer, dat alleen maar bevestigd moest worden, ditmaal aan de hand van *Het land van herkomst*. Ten tweede mag wel gezegd worden dat de vaststelling dat Gomperts' essay in zondige overtreding verwekt is, voor gewone mensen, niet automatisch betekent dat het ontmaskerd is als een serie misvattingen, valse sporen, zonderlinge conclusies en oordelen die alle kracht verloren hebben. De opsomming en rechtzetting ervan vinden deze mensen niet alleen verre van zinloos, ze vinden het ook een eis van elementaire eerlijkheid. Zolang dat niet gedaan is, zullen zij Oversteegens beweringen aanduiden met een naam die hun passend lijkt: *bluf*.

Ondertussen is het geenszins overbodig zich af te vragen of Gomperts de gebodsovertreding werkelijk pleegde. Want is het wel waar dat hij, ‘slachtoffer van een gecompliceerde vorm van illusie’, zoals onze illusionist beweert, Du Perron klakkeloos met Ducroo identificeerde?

Ik geloof er niks van, en dat niet alleen omdat dit onwaarschijnlijk klinkt met betrekking tot een scrupuleus essayist, die in zijn *De twee wegen van de kritiek* nota bene waarschuwt

de schrijver niet altijd op zijn woord te geloven, en die daarin aanmoedigt ‘verder te gaan in de interpretatie dan de grens die door de bewuste bedoeling van de schrijver getrokken is’ (p. 17). Dat Gomperts klakkeloos identificeert blijkt nergens uit zijn in *Jagen om te leven* opgenomen essay, noch uit het aan Du Perron gewijde hoofdstuk in *De schok der herkenning*. Als hij Du Perrons haat jegens de acteur uit een verwantschap met de toneelspeler verklaart, gaat hij verder dan de teksten aan zelfkennis tonen; hetzelfde geldt voor Du Perrons angst en zijn jaloezie; bovendien trekt hij verbindingslijnen tussen deze drie grondthema's, waardoor een beeld ontstaat coherenter en ‘dieper’ dan Du Perron van zichzelf vermocht te geven. Hoe langer ik erover nadenk, hoe onzinniger vind ik Oversteegens verwijt, dat ten hoogste kan slaan op Ada Deprez of G.H. 's-Gravesande voorzover die ongeverifieerd gegevens uit *Het land van herkomst* gehaald zouden hebben ter vorming van hun biografieën, of op Gomperts, indien deze biografische gegevens benut had ter verklaring van een roman, verhaal of gedicht van Du Perron, wat hij niet deed. Hij zocht de mens in het werk, en omdat hij daarin de ‘diepere’ Du Perron opspoorde, en niet de man die 1,66 m mat, die wegens zijn hart niet te veel wijn mocht drinken, in slordige pakken rondliep en een zontje had, was hij daarmee zelfs niet in strijd met de waarheid die Proust Sainte-Beuve voorhield, namelijk dat een boek het product is van ‘un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices’. Want dit gaat ook op voor Du Perron, iemans wiens in het dagelijks leven gedemonstreerde ‘ik’ minimaal verschilt moet hebben van het ‘ik’ dat hij in zijn geschriften stopte, iemand die er zelfs naar streefde dit verschil op te heffen, d.w.z. zo ‘authentiek’ mogelijk te zijn. Bij het schrijven van zijn grote autobiografische roman moest hij deze paradox ervaren dat, juist ‘wanneer men pretendeert zichzelf zo waar mogelijk weer te geven’, een ‘romanciersvervorming’ onver-

mijdelijk is. Het 'ik' wordt een personage; het wordt eenvoudiger, maar ook dieper en expressiever. In de overgang van het reële plan naar dat van de verbeelding verandert het van structuur, om een term te bezigen die de Merlinisten aanspreekt.

Des te sterker geldt dit uiteraard voor iemand als Vestdijk, bij wie het verschil tussen de beide 'ikken' zo immens groot is dat d'Oliveira's waarschuwing, dat we de schrijver niet mogen identificeren met de meneer die in Doorn een villa'tje bewoont, voor idioten bedoeld moet zijn. Als hij onder een leven slechts wil verstaan een aantal ongeordende feitjes, wat anecdotes, en van een werk een door close-reading tot stand gekomen beeld presenteert, kan de conclusie inderdaad alleen maar zijn dat gelijkstelling hoogst dom en ongeoorloofd is. Mensen als d'Oliveira en Oversteegen hebben altijd onweerstaanbaar gelijk; alleen, dat gelijk verschaffen ze zich op een al te gemakkelijke wijze. Ze vervallen in een fout die ze anderen zo graag aanrekenen: ze simplificeren ontoelaatbaar. Als ze aan de ene kant een kleinburgerlijk bestaan laten opdoemen en aan de andere een geniaal oeuvre bevolkt met pubers, lichtekooien, dirigenten, moordenaars, Ieren, Griekse helden en lesbische vrouwen, dan kan de suggestieve lezer niet anders dan geloven dat het werk in kwestie ter wereld gekomen moet zijn via wegen even raadselachtig als de onbevleete ontvangenis. En zo willen ze het nu eenmaal: een creatie ex nihilo.

Voor de volwassen criticus echter, die bij het geloof in de maagdelijkheid van de literator geen belang heeft, en het dus verwijst naar de categorie waar het thuishoort, die van de academische sprookjes, is de kwestie wat minder eenvoudig. Ervan uitgaande dat het werk het voortbrengsel is van een schrijvend mens, die door de werkelijkheid bevrucht werd, is hij geïnteresseerd in de samenhang tussen leven en werk, een samenhang die hij echter niet zoekt in het platte vlak waarop

de Merlinisten hun werkterreintjes hebben afgebakend, maar daaronder, op het diepte-niveau waarop het 'autre moi' van Proust zich bevindt. De enige identificatie die mogelijk is, is die van de interpretatie van het leven en de interpretatie van het werk, van de resultaten van de psychologische ontleding van enerzijds de biografie en anderzijds het totaal der letterkundige geschriften.

In het essay over E. du Perron, dat in *Jagen om te leven* staat, ziet men een essayist bezig die scherpzinnig psychologiseert op een niveau waarop de verschillen tussen Ducroo en Du Perron zijn weggevallen, het niveau waarop de grondthema's angst, jaloezie, streven naar echtheid in hun onderlinge samenhang zichtbaar worden. Wat deze essayist deed komt overeen met wat Roland Barthes later als opdracht van de criticus zou omschrijven: 'rendre à un homme sa cohérence' door het vinden van 'une thématique, ou mieux encore: un réseau organisé d'obsessions'.

De geschriften van J.J. Oversteegen hebben op mij als lezer meestal een tweeledig effect. Enerzijds onderga ik ze als humor, omdat hij over literatuur schrijft zoals de Perzen van Montesquieu over mensen en instellingen van Frankrijk, d.w.z. als een vreemdeling aan wie de essentie ontgaat. Anderzijds kunnen ze me deprimeren als het besef tot me doordringt dat dit zo ongeveer de manier is waarop aan de universiteit de literatuurbeschouwing wordt beoefend.

Op deze wijze gemengd was ook mijn reactie op Oversteegens 'De verteller in de kring', een opstel waarin hij wil bewijzen, dacht ik, dat zelfs een boek met een zo hoog werkelijkheidsgehalte als *Het land van herkomst* als een autonome wereld gezien dient te worden, dat Ducroo maar een romanpersonage is, en dat de veel geroemde indruk van authenticiteit die het geeft slechts van literaire orde is, een 'gecompliceerde vorm van illusie', gevolg van arrangementen en slim-

me kunstgrepen. Het was tegelijk vermakelijk en bedroevend te zien hoe deze specialist tegenover Du Perrons werk zijn schijnkelijk trachtte te verkrijgen. Hij had het trouwens in zijn genre van gelijkhebberij niet eens al te moeilijk. Aangezien het probleem van de verhouding tussen het echt gebeurde en de romanwerkelijkheid, tussen het echte 'ik' en het papieren 'ik', de kwestie van het 'omliegen' tot literatuur, de vraag of het überhaupt wel mogelijk is een zelfportret te maken, Du Perron intensief hebben beziggehouden, en hij zijn gedachten daarover gul heeft genoteerd, in *Het land van herkomst* zelf, maar ook in *In deze grootse tijd* (VW dl 5, pp. 121, 122; pp. 241, 242), kon Oversteegen voor zijn 'bewijsmateriaal' bij de auteur zelf terecht, hetgeen hij niet verzuimde te doen.

Jammer echter is dat hij niet op het idee kwam de Briefwisseling Ter Braak-Du Perron te raadplegen, waarvan deel 3 een lawine van veel gedetailleerder uitspraken bevat, vooral in de vanaf 9 jan. t/m 29 mrt. '35 geschreven brieven, de periode waarin Ter Braak met Wijdenes en de rest van het manuscript geconfronteerd wordt.

Het is een koud kunstje, en eigenlijk een leuk spelletje, om Du Perron, op grond van enkele daaruit gekozen citaten, te bombarderen tot voorloper, baanbreker, onbewust verdediger van de merlynse Idee. 'Ducroo, die ± 700 blzn. vult,' zegt Du Perron in brief 730, 'is *niet* ik; te minder ben jij, die maar 35 blzn. vult, Wijdenes!... deze Ducroo en Wijdenes zijn *personages* (van een roman)... Er is dus een andere kant, dan die van je 'portret' te beoordelen: hoe is het hfdst. als romanfragment?... Ik heb je inderdaad een veel beter spreker gemaakt dan je bent, ook al om de romantiek.'

Zou men zich als eenvoudig gelovige in de vent-gedachte niet verraden voelen, als men leest: 'Voor mij treedt hier zonder veel moeite de 'kunstenaar' in de plaats van de 'historicus' (brief 763)?

Er wordt wat afgezwoged op het manuscript! Er wordt omgewerkt, geschraapt, twee kinderjuffrouwen tot één samengetrokken, de aan de familie X ontleende Otje-scène ter tekening van het gezin Ter Braak aangewend, er wordt gearrangeerd, omgelogen, vervalst en, om met Oversteegen te spreken, er worden ‘autentiseringstrucjes’ toegepast bij de vleet!

‘Met de lezer wordt *altijd* rekening gehouden! JJO’ roept Oversteegen, de genadeloze ontmaskeraar, tussen haakjes uit, midden in een zin van Du Perron. Men ziet, de structuuranalyse kan tot de geweldigste ontdekkingen leiden.

Toch is de zorg voor het effect op de lezer nog groter en bewuster dan hij schijnt te beseffen: in brief 736 verneemt men immers dat de proeven gezonden zullen worden aan Vestdijk, die als minder ingewijde beter in staat geacht wordt het boek als ‘literatuur’ te benaderen en de uitwerking ervan op de lezer te beoordelen.

Als men echter bedenkt dat Oversteegen tot zijn inzichten is gekomen, zonder op unfaire wijze buitentextuele bronnen als brieven te consulteren, bijna uitsluitend door structuren af te tasten, dan stijgt het respect voor zijn werkmethode en wordt het begrijpelijk dat hij zijn ontdekkingen trots cursiverend en druk uitroeptekens zettend aan de man brengt. Dit alles is Gomperts dan toch maar ontgaan, door botweg aan te nemen dat Ducroo Du Perron is, door in de vent-mythe te geloven! Na een zoveelste zin van Du Perron weergegeven te hebben (gecursiveerd, ‘want ik vind hem goud waard, als slimmigheid’), vraagt Oversteegen ons: ‘Wat is die natuurlijkheid voor een argument, in een roman? Een esthetisch toch zeker?’ En hiermee, denkt men dan, is de ‘vent’ wel definitief ontmaskerd als estheet, verwezen naar de esthethenkamer van onze literatuur, waar hij zich broederlijk kan laten flankeren door Binnendijk en Nijhoff...

Er zijn ‘kenners’, tekent Du Perron aan in *In deze grootse tijd*,

die steeds meer het onderscheid willen opheffen tussen Stendhal en de kunstenaars. ‘Men bewijst nu dat Stendhal niet minder kunstenaar was en misschien zelfs vooral dat, waar hij een, weliswaar eigen, esthetiek erop nahield, maar zich daarvoor nauwelijks minder moeite gaf dan Flaubert (waarheid sinds het publiceren van alle manuskripten, ontwerpen, kladjes, programma's van Grenoble).’ En hij besluit: ‘Ik had dit bewijs niet nodig’.

Ik ook niet, en geen zinnig lezer van Du Perron heeft er behoefte aan. Maar Oversteegen wèl! Een dertig jaar geleden zou hij, evenals Van Duinkerken, Groenevelt of Uyldert (zie Brfw. 3, pp. 452, 454, 459), Du Perrons egotisme angstig verworpen hebben als onbehoorlijk, onbeschaamd, getuigend van zelfoverschatting, e.d.; hij zou Du Perron talentloos genoemd hebben, niet genoeg letterkundige. Nu dit doodgewoon niet meer kàn, hebben de Van Duinkerken, de Groenevelts en de Uylderts, gemoderniseerd herrezen in de persoon van Oversteegen, een geraffineerdere manier uitgedacht om zich van Du Perrons menselijkheid af te wenden: ze ontmannen hem tot een talentvol letterkundige, een verschaffer van interessante structuren en een smakelijk verteller in de kring.

Structurenman Oversteegen is een zeldzame illusionist. Zich als ergocentrisch criticus beschouwend, wordt hij in wezen vaak bewogen door uiterst persoonlijke drijfveren, geanalyseer, geciteer en verdere objectieve procédés aanwendend om eigen gelijk te bevestigen en het ongelijk van anderen aan te tonen. Hij verwacht zijn uitgangspunten met conclusies. Langs de buitengewoon ingewikkelde omwegen die hij structurele analyse noemt, het euvel der onleesbaarheid soms met flauwe grapjes bestrijdend, schrijft hij lijvige studies, waarin hij ontdekkingen doet die helemaal geen ontdekkingen zijn, en waarin hij tot een techniek herleidt een verschijn-

sel als authenticiteit, dat, evenmin als stijl of de kleuren die een schilder gebruikt, daartoe herleidbaar is.

‘En littérature, le vrai est inconcevable,’ moest Valéry al erkennen bij zijn poging de natuurlijkheid en spontaneïteit te vatten bij Stendhal, deze grote broer van Du Perron. De waarachtigheid van hun geschriften blijkt namelijk die van hun persoonlijkheid te zijn, alleen daartoe herleidbaar. Voor beiden geldt ongetwijfeld de conclusie die Jean Prévost, deze close-reader die ook mensenkenner was, in zijn studie *La création chez Stendhal* trok: ‘l’art d’écrire, l’art de vivre, l’art de penser, se sont confondus en une seule création’. Het werken aan zichzelf, dat Gomperts opmerkte bij Du Perron en dat Prévost beschreef bij Stendhal, valt samen met het vervolmaken van hun apart soort van schrijverschap, dat een ‘art de tirer parti de soi-même’ is. Het is ook - maar al weer dankzij veel oefenen - een kunst van de improvisatie. Oversteegen heeft daar, blijkens het derde deel van zijn verhandeling, iets van begrepen. Een ‘uit een orale traditie stammend procédé’, durft hij nog te ontdekken, en ‘stilering van praatvormen’, na wat Gomperts al zei over Du Perrons ‘gestyleerde conversatie’. Maar ook hier kan hij niets dan literair effectbejag zien, traditie, trucage, techniek.

Wie, zoals Oversteegen, de sensatie van authenticiteit die van *Het land van herkomst* uitgaat alleen kan verklaren als zijnde het gevolg van een aantal handig toegepaste trucs, en als ‘orale effecten’, praat erover zoals een eunuch zou spreken over de liefde: als over iets dat hij nooit aan den lijve ondervonden heeft, iets dat hij alleen van buitenaf heeft waargenomen, een samenstel van kunstgrepen, een techniek. Het belangrijkste ontsnapt de eunuch zowel als Oversteegen: de bezieling.

Bladerend en herlezend in *In deze grootse tijd*, kwam ik deze, de werkelijke Du Perron onthullende uitspraak tegen: ‘Het is voor mij een uitgemaakte zaak en heeft met estetiese maatstaven niet veel uitstaande: de literatuur is onder de kunsten

superieur, omdat het de enige is die veroorlooft om met een minimum van teater (trukage, schijn) een maximum van menselijke ondervinding over te brengen'.

Voor mij is het een uitgemaakte zaak dat iemand die als Oversteegen dat maximum links laat liggen, al of niet volgens zelf bedachte geboden en reglementen, om zich volledig te kunnen storten op het minimum, een voorkeur verraadt voor theater, trucage en schijn die onthullend is voor zijn persoonlijkheid.

3 Een walglijke Wolkers?

‘De wet op het kleinbedrijf,’ het langste verhaal uit de bundel *De hond met de blauwe tong*, schijnt zelfs de meest uitgesproken bewonderaars van Jan Wolkers te hebben afgeschrikt. In het eerste nummer van ‘Komma’ sprokkelt Paul de Wispelaere, waarderend, vele diepzinnigheden in de hele bundel, ook in het verhaal in kwestie, maar hij acht het toch ‘te zeer door gruwelanekdotiek overwoekerd’ en ‘artistiek beneden zijn maat’. Kees Fens, die eens veel geestdrift toonde voor Wolkers, bleek tot de welwillende, theoretische interesse van deze Belg zelfs niet in staat: ‘De wet op het kleinbedrijf’ is niet alleen het slechtste verhaal ooit door Wolkers geschreven,’ oordeelt hij in *De Tijd*-Maasbode, ‘het is ook walglijk en weerzinwekkend’.

Dit oordeel, dat onverwacht kwam, krijgt iets pikants als men zich herinnert hoe lovend Wolkers zelf zich eens heeft uitgelaten over het begrip dat deze criticus voor zijn werk aan de dag legde: ‘Fens is grandioos’, zei hij in een interview, en ‘Fens is een goed lezer’. Zal men nu getuige worden van het zeldzame geval dat een schrijver zijn werk herziet overeenkomstig de wensen van een gewaardeerd recensent? Of zal Wolkers nu oordelen: ‘Fens is klein’ en ‘Fens is een slecht lezer’? Wat mij betreft, ik zou het volgende compromis willen voorstellen: Fens, grandioos noch klein, maar typisch middelmatig, is een goed lezer, zo lang factoren van zedelijke, buiten-literaire orde hem niet uit zijn close-reading-voegen slaan. Ik vind dat overigens alleen maar gunstig: de dorheid aan zijn geschriften eigen kan door toevoeging van wat emotionaliteit allicht wat verminderd worden.

Wat nu heeft de verandering van Wolkers-bewonderaar tot Wolkers-verguizer kunnen bewerkstelligen? Er worden in ‘De wet op het kleinbedrijf’ wreedheden bedreven die onaanvaardbaar zouden zijn. Zoals men weet, vormen sadistische handelingen en gruwelijkheden kenmerkende bestanddelen van nagenoeg elk werk van deze auteur: een onvolwaardig gebocheld meisje wordt getreiterd; er wordt met lijken gesold; een bevroren echtgenote wordt, aan repen gesneden, aan de meeuwen opgevoerd; muizen worden vergast of in gloeiend vet geworpen; de scharen van een krab worden afgesneden, enzovoort. Maar in het geval van het mismaakte meisje was niet de ik-figuur de veroorzaker van het leed; en voor het overige betrof het voornamelijk lijken, of dieren, tegenover welke de ik-persoon zelfs met tranen in de ogen beschreven kon worden. De schrijver Wolkers leek tegelijk de wond en het mes, het slachtoffer en de beul, om een beeld van Baudelaire te gebruiken. Bovendien waren vroeger, vooral in *Serpentina's petticoat*, de sadistische elementen opgenomen in een homogene sfeer van horribele bezetenheid en droegen ze een imaginair en symbolisch karakter. Ditmaal echter wordt, wel zo'n zeventig bladzijden lang, de ellende beschreven van één levend mens, aan wiens lijden de ik-persoon niet onschuldig schijnt te zijn; terwijl meneer Savijn, om wie het hier gaat, noch de behandeling waaraan hij wordt onderworpen, zich voordoen als fantasieproducten van een schrijver, als veruiterlijkingen van een alleen maar psychische werkelijkheid. Het gedrag van de bijna vijftigjarige exhibitionist Savijn is zo realistisch weergegeven dat het tot in kleine onderdelen blijkt te beantwoorden aan beschrijvingen in wetenschappelijke handboeken.

Exhibitionisme bestaat niet zonder masochisme, omdat het er slechts een oppervlakkig aspect van is. ‘Il n'y a pas de héros sans public’, zei Malraux; voor de martelaar, de omgekeerde

held, geldt evenzeer dat hij zonder toeschouwers niet denkbaar is. Het is de behoefte zich te tonen - en dan niet alleen wat hij als zijn 'corpus' aanduidt, maar stellig ook zijn lijdende ziel - die meneer Savijn naar het schildersatelier van de ikfiguur voert. Als Johannes de Doper poseert hij voor de schilder en diens meisje Ank, onder wier blikken hij zich het lekkerst koestert. De schilder, die als kind doodsbang was voor deze dorpsgek, hanteert Savijn nu met gemak door in overeenstemming met het systeem van diens waanideeën te handelen.

Kees Fens' beschuldiging dat in dit verhaal de grenzen van het menselijke overschreden zouden worden, komt voort, lijkt me, uit een verkeerd begrip van de hele situatie. Had de ik-figuur, of Wolkers, medelijden moeten tonen? Maar medelijden is een sentiment waar men voorzichtig mee moet omspringen. Het berust al te vaak op de misvatting dat het geluk van ieder ander op dezelfde wijze geconditioneerd is als dat van de medelijdende zelf. Deze kan zich niet voorstellen dat er mensen zijn die willen lijden, uit persoonlijke noodzaak, omdat hun hele psychische constellatie zó geformeerd is dat alleen nog uit angst, pijn, ontbering en vernedering geluk gepuurd kan worden. 'U hoeft met mij geen medelijden te hebben,' zegt Savijn zelf. De vernederende behandeling die de ik-figuur en Ank de blote oude man, met mate, doen ondergaan, komt in feite neer op het bevredigen van zijn diepste verlangens. Om naar het atelier te komen, trotseert Savijn zelfs zijn tyrannieke zusters. Als opgemerkt wordt: 'Hij vindt het zelf toch fijn' en 'Hij heeft nog nooit zo'n fijne tijd gehad', klinkt dit dan ook niet als cynisme of als een loze rechtvaardiging. Er komt echter een keerpunt, wanneer de theologische student Leendert (Leenderts is in *De kellner en de levenden* de naam van de Opperduivel!) op een van de séances verschijnt. De grens waarna kwelling geen genot meer veroorzaakt, is snel bereikt bij het mannetje Savijn. Fysiek gaan zijn wensen

niet verder dan wat knijpen in zijn tanig vlees; hij is vooral moreel masochist, maar ook als zodanig is hij middelmatig. Leendert, die gebocheld is en daar gruwelijk mee spot, blijkt een masochist te zijn van grootser formaat. Zijn eigen slachtofferschap in Savijn herkenkend, verandert hij van lijder in de diabolische beul van de bange oude man. Terwijl deze er als rechtgeaard exhibitionist op uit is de twijfels aan zijn mannelijke vermogens weerlegd te zien, hoont de razende bultenaar zijn ‘corpus’, in het bijzonder zijn geslachtsorgaan, zweept hem op tot masturbatie tegenover gegêneerde tekenmeisjes, en als de man snikkend van het podium getuimeld is, drukt hij hem een bos ijzerdraad op de schedel en krijst: ‘Ecce homo!’ De onschuldigste van de tekenende meisjes zegt snikkend: ‘Zoiets mag je niet met een mens doen’, en als Ank daarop antwoordt: ‘Hij vond het zelf toch fijn’, is dit niet meer de juiste kwalificatie: het kleinburgerlijke martelaartje Savijn is een Martelaar geworden. Na aldus zijn enge proporties doorbroken te hebben, rest hem nog maar één mogelijkheid: wegvluchtend, wordt hij op straat onder een rijdende tram verpletterd.

Natuurlijk vindt ‘De wet op het kleinbedrijf’ zijn rechtvaardiging reeds hierin dat het, met toereikend vakmanschap, een psychologisch verantwoord beeld geeft van een bestaanbaar gedrag. Het verhaal heeft echter meer dan dat te bieden. Meneer Savijn is gereformeerd en zijn afwijkingen komen logischerwijs voort uit het frustrerende levensklimaat dat ook Wolkers' jeugd vergalde. ‘Het gereformeerde geloof,’ formuleert Leendert, ‘dat is een zwarte dameskous met een bijbel erin.’ Het is een geloof gekenmerkt door onthouding, zondebesef en strenge straffen, en daardoor uiterst geschikt voor het doen ontstaan van een masochistische instelling. In het verhaal ‘De ontmaskering’ uit *Gesponnen suiker* laat de ik-persoon het bloed dat, na een vaderlijke afstraffing, uit zijn neus komt, zó neerdruppelen op een doodshoofd dat er een

krans ontstaat: 'de doornenkroon, mompel ik. Ecce homo, zie de mens'. 'Het offer is gebracht': na geboet te hebben, heeft hij het recht veroverd bij mevrouw Graveling op bezoek te gaan. Een masochist zou men kunnen omschrijven als iemand voor wie tussen genieting en straf een muurvaste associatie is ontstaan, zodat straf tenslotte voorwaarde tot genieting is geworden, eraan vooraf moet gaan of ermee coincideert. Na in 'De achtste plaag' en in het titelverhaal 'De hond met de blauwe tong' het gereformeedendom, belichaamd in zijn vader, vernietigend getroffen te hebben, attaqueert hij het, voor de zoveelste maal, nu in de zielige gestalte van de exhibitionist en masochist meneer Savijn.

Er is een kant aan meneer Savijn die nog niet ter sprake kwam, maar die niettemin zeer belangrijk is: hij is schrijver! Niet alleen is hij bezig een roman te schrijven getiteld *De wet op het kleinbedrijf*, hij is ook de dichter van een stuk bekentenispoëzie waarin een symbolische meeuw klaaglijk schreeuwt om zijn moeder. Zijn exhibitionisme in de gebruikelijke zin valt samen met het 'exhibitionisme' dat men bij schrijvers van bekentensliteratuur aantreft, als hij met een oud gordijn om zijn witte lichaam, staande op zijn podium, de berijmde weerspiegeling van zijn lijdende, klagende ziel gaat declameren. 'U kunt niet van mij verlangen dat ik me ga ontkleden om een gedicht voor te dragen', heeft hij tevoren gezegd, op typerende wijze aarzelend tussen de behoefte zich te onthullen en de tegenovergestelde neiging zich te verhullen; het gordijn bleek een geschikte oplossing te bieden. Paranoïde tendensen zijn hem ook niet vreemd; hij gedraagt zich samenzweerderig en stelt voor een geheim genootschap op te richten, waarbij met bloed een gelofte getekend moet worden. Als de meeste schrijvers voelt hij zich een uitzonderingsmens: 'Ik ben ook niet zoals ieder ander', verklaart hij tot vijf maal toe. Zoals meneer Rozier uit *Kort Amerikaans* en Lisa's baby in 'Kunst-

fruit', is meneer Savijn een 'zevenmaandskindje', een feit waardoor hij zich minder in het leven zou thuis voelen dan een normaal mens en dat overigens voor al zijn lijden verantwoordelijk zou zijn. Meneer Savijn is een 'poète maudit'! Hij heeft behoefte zijn lijden als ongeneeslijk, onontkoombaar, als een fatum voor te stellen. Maar de evidentie van zijn alibi's, zijn lafheid, wordt hem door de lucide Leendert wreedaardig onder ogen gebracht.

De gegevens waaruit de figuur Savijn is samengesteld zijn zodanig dat in deze dorpspsychopaat een spotvorm herkend kan worden van de romantische schrijver, in het bijzonder de voortbrenger van bekentenisliteratuur, met de verantwoordelijkheidsvlucht, het masochisme en het vertoon van lijden die daarvoor kenmerkend zijn.

In hoeverre heeft Jan Wolkers zijn Savijn bewust als zodanig ontworpen? Is hij, ondanks de schijn van het tegendeel, ook hier weer tegelijk het slachtoffer en de beul?

In de eerste aflevering van de Schrijfkrant zegt R. ten Zijthoff dat hij in 'De wet op het kleinbedrijf' vele 'onwaarschijnlijkheden' heeft aangetroffen, 'gezochte scènes' en voorts 'een opgelegd exhibitionisme'. Uit wat ik schreef is, hoop ik, gebleken dat deze bevindingen op kortzichtigheid berusten.

Paul de Wispelaere betreurt dat de in ditzelfde verhaal voorkomende 'ergheden' niet zijn opgenomen 'in die hogere ambivalentie' die hij wel in het meeste andere werk onderkent. Omdat hij de functie ervan niet ziet, spreekt deze essayist van 'gruwelanekdotiek'. Om dezelfde reden spreken anderen van 'onmenselijk', 'liefdeloos' en 'walglijk'. De 'hogere' rechtvaardiging die men schijnt te wensen, kan ik niet verschaffen. Wèl heb ik kunnen laten zien dat de in 'De wet op het kleinbedrijf' beschreven vernederingen, kwellingen en onfrisse erotiek functioneren in een betekenisvol psychologisch kader. En dat is dan tevens het voornaamste wat ik, geïrriteerd door

de psychologische domheid van nederlandse critici, heb beoogd. Natuurlijk is het hierna nog heel goed mogelijk Wolkers' verhaal een middelmatige, een tamelijk lage tot zeer lage waarde toe te kennen. Maar oordelen als 'slecht geschreven' onthullen zichzelf als hypocriete voorwendsels, pseudologische rechtvaardigingen van wie aan het eerste beetje zelfkennis nog niet toe is. Wie, door walging overmand, er zelfs niet het geringste blijk van heeft kunnen geven dat hij begrijpt wat hij verwerpt, is naar mijn opvatting tekort geschoten in zijn taak als criticus. Het loven of laken van een letterkundig voortbrengsel is een recht dat de criticus niet zonder meer toekomt; hij moet het telkens weer veroveren, door zich vóór alles een deskundige te tonen in het doorgronden van de menselijke uitingen die de literatuur vormen.

II Ikaros

'Ja, misschien wanneer hij vliegen of tooveren kon, maar dat ging nu eenmaal niet'.

'Zijn eenige toeverlaat was nog een groot baanbrekend schrijver te worden'.

J. van Oudshoorn

Het Ikaros-complex

In *Het Parool* van 6 augustus releveert Andreas Burnier een gebeurtenis uit de kindertijd van Leo N. Tolstoj: om bij zijn gestorven moeder te komen, springt hij uit een raam van de eerste verdieping, menend dat hij zou kunnen vliegen; hij 'viel bewusteloos neer en kreeg een lichte hersenschudding'. Tolstojs impuls tot vliegen, zijn waan dat het vermogen der vogels hem eigen zou zijn, is niet alleen verbijsterend, maar ook intrigerend.

Een eerste, ontzuochterende, uitleg kan natuurlijk deze zijn: de jongen had, onbewust, de bedoeling dood te vallen, voor een gelovige in het hiernamaals het middel om bij een gestorvene te komen. Een andere, al even Freudiaanse, is te mooi om onvermeld te blijven: vliegen kan in dromen een sexuele betekenis hebben die het duitse werkwoord 'vögeln' in de herinnering roept - en deze jongen, een oedipusje als zovele schrijvers in de dop, wilde zich immers vliegend met zijn moeder verenigen! Een combinatie van beide uitleggingen, die doodsdrijf met erotiek zou doen samengaan, is ook nog mogelijk; maar, waar het hier een kleine jongen betreft, wordt het wetenschappelijke gemakkelijk fantastisch en daardoor humoristisch. Aan dit laatste valt trouwens moeilijk te ontkomen, al haalt men ter overtuiging Freud zelf erbij, die immers de vlieg-dromen verklaarde als een identificatie van 'de ganse persoon' met 'het mannelijk lid', dat 'de merkwaardige eigenschap' vertoont 'om zich, tegen de wetten van de zwaartekracht in, te kunnen oprichten'.

Al dit freudianisme mag waar zijn, het mag zelfs in zekere mate geldigheid bezitten voor het geval van Tolstoj, het uit-

zonderlijke van zijn onderneming kan er echter niet door worden verklaard. Want dat uitzonderlijke bestaat niet hieruit dat hij wilde vliegen, maar dat hij dacht dat hij het kòn! Dit jongetje probeerde niet in droomtoestand naar zijn moeder te vliegen, maar hij trachtte het echt te doen: voor hem bestond het onderscheid tussen droom en werkelijkheid blijkbaar niet. In dromen worden honderden moeders en zusters verkracht, wordt er gevlogen, worden er nog vele andere oerdrifhandelingen verricht, door ontelbare jongetjes, jongens en mannen; alleen een enkele misdadiger, heilige of krankzinnige, voor wie de grenzen tussen dromen en doen zijn opgeheven, komt tot de daad. De jeugdige Tolstoj, die geen misdadiger, heilige of krankzinnige was, maar een geniale kunstenaar in wording, stelde een dergelijke daad door aan zijn vliegimpulsen te gehoorzamen. Wat hierbij versteld doet staan is het volstrekte vertrouwen in de eigen aandriften dat hij blijkbaar had, het naïeve geloof in een innerlijke werkelijkheid dat blind maakt voor de wetten die daarbuiten heersen, het geloof in mirakels, niet die welke iemand overkomen, maar die welke men zelf veroorzaakt door ze alleen maar te willen; het is het Ikaros-geloof dat overmoed is, hoogmoed.

Hiermee bevindt men zich al op flinke afstand van de beperkte interpretatie dat vliegen alleen maar iets met seksualiteit te maken zou hebben. En de kwestie zou nog algemener gemaakt kunnen worden. Zou het niet zo kunnen zijn dat het Ikaros-geloof, dat dan in verschillende graden van hevigheid zou kunnen voorkomen, iets typerends is niet slechts voor deze Tolstoj, die een geniaal schrijver was, maar voor al zijn soortgenoten, kunstenaars, schrijvers, dichters, genieën in alle maten, zelfs schijn genieën? Waarom zouden dezen niet gedefiniëerd kunnen worden als mensen die in hun vroegste jeugd dachten dat ze konden vliegen? De jeugdige Leo, die zich in het bezit van vogeleigenschappen waande, ‘viel be-

wusteloos neer en kreeg een lichte hersenschudding'. Maar wie durft te beweren dat hij daarmee zijn Ikaros-geloof, zijn dwaze neiging om de zwaartekracht te negeren, had verloren? Het leven dat daarna volgde, dat louter met grandioze dwaasheden is gevuld, met het beproeven van onmogelijkheden, zijn bijdragen tot de wereldliteratuur niet uitgezonderd, bewijst alleen maar het tegendeel. Het geloof met wonderbaarlijke potenties begiftigd te zijn heeft hem in feite nooit verlaten. En romanschrijvers, dichters, en misschien zelfs essayisten, zouden wel eens, evenals hij, mensen kunnen zijn waarin dit fundamentele geloof, dit gevoel van bevoorrecht te zijn, in laatste instantie onuitroeibaar is, onvernietigbaar ook na een onnoemlijk aantal tuimelingen, bewusteloosheden, lichte hersenschuddingen en andere hardhandige afstraffingen waarmee het leven opwekt tot bekering tot de natuurkunde. Het Ikaros-geloof wordt er slechts door getransformeerd; het blijft een leven lang aandrijven tot hernieuwde pogingen, de natuurkunde vijandig, maar vermomd in steeds bedrieglijker vormen van aanpassing. De gedichten die als realisaties kunnen worden gezien van een nauwelijks getransformeerd Ikaros-geloof zijn talloos. Dichters zijn immers de schrijvers die het dichtst bij de innerlijke werkelijkheid van het kind wensen te blijven, d.w.z. de schrijvers die het kleinste minimum aan transformatie dulden.

Tot degenen onder hen die de gemakkelijkst herkenbare voorbeelden in dit opzicht leverden behoort ongetwijfeld Guillaume Apollinaire, in het bijzonder in *Alcools*. Als deze zich niet, verdoofd door tuimelingen in de liefde, inscheept voor een tocht naar het verleden, zich identificerend met boten, zwemmers, verdronkenen en vissen, bevindt hij zich in een tegenovergestelde stemming, een stemming van overmoed, almacht; dan is hij in de illusie over bovenmenselijke krachten te beschikken, gewichtsloos te zijn. En weldra krioelt

het heelal dan van de symbolische vogels: corbeaux, faucons, hirondelles, colombes, aigles, pihis... In het bekende sonnet 'L'albatros' vergelijkt Baudelaire de dichter met de machtige vogel van die naam, de 'prince des nuées'; maar op het dek van een schip neergetuimeld, zegt hij, is deze hulpeloos, net als de 'Poëte' die, gedwongen tot een leven op de grond, in het gewone lopen gehinderd wordt door zijn 'reuzenvleugels'. Gegeven deze situatie kan hij, zoals in 'Elévation', alleen nog zijn gedachten laten zweven 'comme des alouettes'. De adelaar, 't liefst gesteld tegenover hulpeloze, laag bij de grond levende herkauwers, is de voorkeur van wie zich 'zwischen Raubvögeln' thuis voelt en die de élite van zijn lezers aanspreekt met 'wir Luftschiffahrer des Geistes', de filosoof van de wil tot macht, Friedrich Nietzsche, die in *Jenseits von Gut und Böse*, aforisme 193, op het idee kwam zich een man voor te stellen die zo vaak droomde dat hij vloog dat hij tenslotte dacht het echt te kunnen; hij achtte het vliegvermogen niet slechts zijn voorrecht, staat er, maar ook zijn meest persoonlijke en benijdenswaardige geluk, bezield als hij was door een gevoel van goddelijke lichtheid.

De graden van transformatie waarin het oorspronkelijke Ikaros-geloof zich in deze aan de buitenlandse literatuur ontleende voorbeelden voordoet, lopen uiteen; maar zeker is dat in alle gevallen een verwerking van de infantiele impulsen tot gevoelens van grotere menselijke rijpheid heeft plaats gehad. In de vitale overmoed van Apollinaire spelen sierlijke fantasie en humor door, tot uiting komend in de veelkleurigheid en het soms exotische en mythische karakter van zijn vliegsymbolen. In de voorstelling die Baudelaire geeft van de dichter als vliegend mens domineert de ervaring van pijnlijke tuimelingen, van machteloosheid in de werkelijkheid. En tenslotte is de voorstelling van Nietzsche, hoe betekenisvol ook, slechts een illustratie bij zijn stelling dat hetgeen we bij herhaling in droom beleven, op dezelfde manier als het 'wer-

kelijk' beleefde, onderdeel kan gaan uitmaken van de 'economie van onze ziel'. Trouwens Nietzsche's grootheid zou hier geschikt omschreven kunnen worden als de grootheid van iemand die een maximum aan natuurkunde liet inwerken op een uiterst krachtig Ikaros-geloof.

Maar hoe komt het dat in de nederlandse voorbeelden die het geheugen spontaan reproduceert de verwerking van het oorspronkelijke geloof van geringere kwaliteit blijkt te zijn? Nederlanders staan bekend als realisten, begaafd voor de handel, voor de wis- en natuurkunde, voor tal van andere direct in aardse tastbaarheden om te zetten bezigheden, maar juist niet voor de letterkunde, die zich ontwikkelt vanuit de werkelijkheid verachtende vliegimpulsen.

Als in *Max Havelaar* de jonge Stern 'Auf Flügeln des Gesanges' aan Marie heeft voorgedragen, luidt het botte commentaar van Batavus Droogstoppel: 'Wat beduidt dat: voortdragen op je vleugels? Je hebt geen vleugels, en je gezang ook niet. Probeer 't eens over de Lauriergracht, die niet eens heel breed is'. Is het dan verwonderlijk dat, in reactie hierop, de weinige Sterns in Holland hoger willen vliegen dan 't elders met dichterlijke naturen het geval is, en dat ze zich hierbij overspannener gedragen? Hoogmoed vertoont nu eenmaal de eigenaardigheid monsterachtig aan te zwellen onder invloed van vernederingen, miskenning en onbegrip.

Men behoeft de Hollander Marsman, wiens hart 'extatisch in het heelal' steeg, en die niet bij uitzondering 'sidderend tussen de sterren' hing, slechts te vergelijken met de bevallige hoogvlieger Apollinaire, met wie hij trouwens ook de geöccupeerdheid met water en boten gemeen heeft. Bij beiden kan van 'vitale overmoed' gesproken worden; maar terwijl de Fransman zich objectiverend van vogelsymbolen bedient en speels kan blijven, bespeurt men bij Marsman, behalve de bloedige ernst waarmee hij 'ik' zegt, ook nog de begrijpelijke

wil zich extra-hoog boven zijn droogstoppelige medemensen te verheffen.

Een nog interessanter vergelijking is die tussen Willem Kloos en Paul Verlaine, tijdgenoten, ‘poètes maudits’, beiden sexueel weinig gedetermineerd, even drankzuchtig, en begiftigd met zo ongeveer hetzelfde beperkt lyrische talent. Verder denkend in de zojuist aangeduide trant, zou het op rekening geschoven moeten worden van Droogstoppel, die het vliegvermogen slechts erkent bij mussen, spreeuwen en ander klein vaderlands gevogelte, dat Kloos zich opblies tot een goddelijke luchtballon, voortaan niets dan toornige, rancuneuze bombast voortbrengend, in plaats van liedjes met lichte vleugelslag zoals een Verlaine, die nog steeds genietbaar blijft. In het droogstoppelige Holland moest het op zichzelf normaal te achten geloof met bovenmenselijke potenties bevoorrecht te zijn wel uitgroeien tot iets ongezon, een soort schizofrene toestand, die zeker minder gemakkelijk ontstaat in een land waar een gerespecteerde letterkundige traditie van eeuwen bestaat, met eerbewijzen voor schrijvers, de mogelijkheid van redelijke tot zeer ruime inkomsten, en een reële invloed.

‘Het leven heeft mij, Goddank, bijna niets geleerd,’ zegt één onzer sympathiekste auteurs, de toch echt hollands Nescio, daarmee mogelijkwijs bedoelend dat het geloof van zijn jonge Titaantjes, dat zij ‘de uitverkorenen Gods, ja God zelf’ zouden zijn, vrijwel onaangetast was gebleven. Het Ikarosik zweeft hoog *Boven het dal*, terwijl beneden de gevallen, ouder geworden, schijnbaar aangepaste dichtertjes kantoorwerkzaamheden verrichten, misschien wel bij Last & Co. op de Lauriergracht No. 37.

Na Kloos en Marsman zijn de manifeste vliegdriften bepaald niet uit de nederlandse letterkunde verdwenen; integendeel, ze hebben zich alleen maar directer, primitiever voorgedaan,

terwijl de sexuele component zich duidelijker liet gelden. Het Ikaros-geloof, dat de uiterlijke werkelijkheid negeert terwille van een innerlijke, heeft zich nooit ‘ongetransformeerder’ gemanifesteerd: het komt dat van de jonge Tolstoj nabij; maar dan met dit verschil dat wat bij hem natuurlijk was, kunstmatig moet heten bij de schrijvers van nu, een vlucht uit de steeds benauwender kluisters der natuurkunde terug naar de infantiele aandriften, terug naar een wereld waar het geloof in de eigen almacht ongestoord kan heersen.

Lucebert, geen god, maar bescheidenlijk als ‘Keizer’ betiteld, trad op als ‘luchtmens’. Simon Vinkenoog, wel een god en welhaast voortdurend ‘high’, geniet bovendien van de reële vliegsensaties die men bij het parachutespringen ervaart. Harry Mulisch daarentegen, die al eens marsmanniaans ‘in een sterrenregen’ terecht gekomen was, volvoerde in *Uiteindelijke aankomst* een ‘wondersprong’: ‘Als een kogel schoot ik naar boven: nu zou ik door de zoldering heenbreken en naar de sterren vliegen!’ ‘Toen ik elf jaar was,’ vertelt hij in *Archibald Strohhalm*, ‘kreeg ik voor het eerst een pollutie bij het touwklommen op gymnastiekles. Gekataleptiseerd gleed ik als een blok naar beneden en dacht: er is een hemel en dit is de hemel.’ In *Op weg naar het einde* overweegt G.K. van het Reve in de kerk een ‘dagdromende sprong, van de gaanderij af, een offerdaad met slechts driekwart seconde om in de lucht klaar te komen’.

Een treffend voorbeeld van overgave aan oerimpuls, even weinig getransformeerd als wat hierboven aangehaald werd, is overigens al te vinden in de oudere letterkunde, zij het in een objectiverende benadering, realistisch en met een bewonderenswaardige psychologische intuïtie beschreven. In *Willem Mertens' levensspiegel* demonstreert J. van Oudshoorn hoe een uiterste frustratie van vliegverlangens, vooral sexueel geaard, zijn hoofdpersoon tot aan de waanzin voert, zodat deze op een gegeven moment zelfs denkt ‘dat hem slechts de moed

ontbrak om uit het venster te stappen en naar willekeur door de lucht te zweven'. Hij heeft bovendien de overtuiging dat 'er enkel nog een belachelijke kleinigheid nodig was om hem de beschikking over het bovennatuurlijke te verlenen'.

Om weer naar de moderne tijd terug te keren: het is alsof men W.F. Hermans beluistert in *De god Denkbaar, Denkbaar de god!* De hoofdfiguur uit dit boek is immers almachtig, eveneens op een kleinigheid na, enkele 'geheime papieren'. Opgezweept door zijn razernij over dit tekort, doet hij wat de jonge Tolstoj deed: hij stapte 'op de vensterbank', vertelt Hermans, 'en zonder nog iets te zeggen, zonder zelfs om te kijken, sprong hij naar beneden', om vervolgens, ongekwetst op het plaveisel neerkomend, het bezit van tenminste nog een rudimentje goddelijkheid aan te tonen. Enkele tientallen bladzijden verderop echter wordt het hem gegeven zijn machtsgevoelens uit te leven in een triomfantelijk vliegen: 'Hij zweefde zoals een mens zou zweven als hij tot zweven was geschapen, hij zweefde niet als een wolk, een explosie, een ballon, een dood blad, een flard, een stofje. Hij zweefde. Hij zweefde omdat hij denkbaar was en niets anders, niets dan Denkbaar was hij en hij zweefde hoger en hoger: hij steeg'!

Wat hier wordt uitgedrukt is duidelijk: deze god zweeft en vliegt bij de gratie van de 'denkbaarheid' ervan, als gevolg van magisch denken, van wishful thinking; de stijgkracht van deze god, die een 'denkbare' Hermans is, blijkt een product van wat door Freud de 'almacht der gedachten' wordt genoemd, de waan dus dat niet daden, maar gedachten, wensen en toverkrachtige woorden veranderingen in de werkelijkheid veroorzaken. Deze overschatting van de macht van psychische activiteiten, die de kern vormt van het hier behandelde Ikaros-complex, komt voor, zo leest men in de handboeken, bij lijdens aan groothedswaan; het is een analoge vorm van wat normaal bij primitieve volkeren wordt aangetroffen en, als aspect van het 'primaire narcisme', bij kinderen.

Het jongetje Leo Tolstoj, dat uit een raam van zijn huis sprong om naar zijn gestorven moeder te vliegen, moet een kind geweest zijn bij wie deze speciale vorm van zelfoverschatting zich met groter hevigheid voordeed dan gebruikelijk is, zoals dat wel het geval zal zijn met de meeste slecht aangepaste jongetjes die later dichter, romanschrijver, schilder, profeet of oplichter worden...

III Cornélianen

*Een kleine vogel heeft het mij verteld:
dat het geheim van vliegen simpel is.*

H.A. Gomperts

1**Gomperts, de Rede en het Geluk**

Schrijvend over het Essay heeft H.A. Gomperts gesteld dat het eigenlijke onderwerp ervan de ‘levenskunst’ is; de essayist, zegt hij, onderzoekt hoe zijn onderwerp zich verhoudt tot ‘de mogelijkheid om gelukkig te zijn’: en dat ‘is wel het persoonlijkste wat hij te bieden heeft’. Deze drastische herleiding van wat duizenden essays behelzen tot één enkel onderwerp mag verbluffend zijn, van de juistheid ervan moet men na enig nadenken wel overtuigd raken. Heeft Pascal niet in een van zijn *Pensées* genoteerd dat, zonder uitzondering, alle mensen naar het geluk streven en dat ze slechts verschillen in de middelen die ze ter bereiking van dit doel gebruiken? Welnu, aangezien ook essayisten tot de mensen behoren, is het zeer onaannemelijk dat zij, essays schrijvend, niet zouden gehoorzamen aan deze wet. Zij toetsen dus hun onderwerpen op de mogelijkheden die ze voor hen hebben om het geluk naderbij te brengen, meestal onbewust nemen we aan, en in wat ze daarbij ontdekken weerspiegelen zij hun eigen wezen. Toch, al kan men niet betwijfelen dat hij een objectieve waarheid formuleerde, het door Gomperts gestelde blijft enigszins verbazingwekkend. Het is namelijk hoogst ongewoon dat iemand een relatie wil zien tussen de beoefening van een letterkundig genre en het streven naar geluk. Men heeft dan ook sterk de indruk dat Gomperts hier iets zegt dat tot ‘het persoonlijkste behoort wat hij te bieden heeft’. Of, om het nogmaals met zijn eigen woorden te zeggen: dat dit behoort tot ‘het materiaal, waarmee de essayist zijn zelfportret maakt’.

Wie spreekt er eigenlijk nog over het geluk? Het mag dan waar zijn dat de handelingen van de mensen erop gericht zijn,

die van de meesten onder ons doen dit toch niet onmiddellijk vermoeden, terwijl voor de zielstoestanden waaraan literair uiting wordt gegeven het woord ‘ongeluk’ over het algemeen adequater lijkt. Nee, degenen die er exclusief over spreken, met betrekking tot zichzelf of anderen, zijn uiterst zeldzaam! Zij vertegenwoordigen een heel speciaal soort, waartoe André Gide gerekend moet worden, Bertrand Russell, Alain, Montesquieu en Montaigne, en van de mij het meest vertrouwde schrijvers vooral Stendhal. Ik kan me moeilijk indenken dat er een tweede auteur bestaat die zich zo systematisch in al zijn geschriften heeft bezig gehouden met ‘de mogelijkheid om gelukkig te zijn’ als juist Stendhal, deze melancholicus, die dacht het geluk binnen zijn bereik te kunnen krijgen door zuiver te redeneren, door wat hij noemde ‘une longue habitude de raisonner juste’. Geen andere essayist ook, lijkt mij, beantwoordt zo treffend aan de door Gomperts gegeven formule. En al noemt hij hem ook maar één keer, ik ben geneigd analogieën te zien tussen de filosofie die Gomperts belijdt onder het aan Jammes ontleende motto ‘chasser pour vivre’ en Stendhals befaamde ‘chasse au bonheur’, ook al om de belangrijkheid die beide schrijvers de rede toekennen voor hun jagersactiviteiten. Bij de verovering van het geluk blijkt de rede trouwens altijd het belangrijkste wapen te zijn. Er is een tijdperk geweest waarin de term ‘geluk’ even frequent uit de pennen vloeide als in het onze de woorden ‘wanhoop’, ‘angst’, ‘nihilisme’ en ‘frustratie’: dat is de rationele 18de eeuw, de tijd van de ‘philosophes’, die de leermeesters van Stendhal zijn. Dat Gomperts eens de lof gezongen heeft van wat hij noemde ‘de anti-artistieke ‘philosophes’ in de zin van Diderot’, komt mij in het geheel niet verwonderlijk voor. Het is dan ook op een aan hen verwante manier dat de rationele Gomperts gelooft in de ‘perfectibilité de l’homme’, een optimisme aangaande de ontwikkelingsmogelijkheden van de mens, zijn kansen op geluk, dat in *Jagen om te leven* van een

modern fundament kon worden voorzien, dankzij de kennis die sinds Darwin werd bijgedragen. In een irrationele tijd, beheerst door pessimisme, kwam bij deze Nederlander het 18de-eeuwse geloof in de vooruitgang tot een onverwacht nieuw leven. ‘Want waarom zouden wij de veelverguisde vooruitgang niet weer toelaten als een geloofsartikel en een gewettigde hoop?’ vraagt hij zich af in het titelessay van de genoemde bundel. De mens wordt er gedefiniëerd in termen van de biologie en vanuit een evolutionair standpunt wordt redelijk en fantastisch gespeculeerd over de kansen op volmaaktheid die voor het ‘jonge dier’ dat de mens is, zijn weggelegd. Men zou zeggen: in H.A. Gomperts valt de eigentijdse verschijningsvorm van de ‘philosophe’ te herkennen!

Op dit etiket kon hij trouwens al heel vroeg aanspraak maken, omstreeks 1930 al, toen hij als zeer jeugdig dichter geluksvisioenen opriep in Gorterachtige regels als: ‘En ginds lopen sterke knapen, voor wie de Vrijheid baant de wegen’, en door uit te roepen: ‘In deze staat is Rede koning’. Alleen de 18de-eeuwse redelijkheid die in Betje Wolff steekt kan er de reden van zijn dat Gomperts niet schroomde voor een eerherstel te werken van deze toch zeer middelmatige schrijfster. Het is verder vanzelfsprekend dat hij als rechtgeaard ‘philosophe’ de Romantiek slechts kan zien als een ramp die onze cultuur overviel, een verduistering van de Verlichting, en dat hij, manicheïsch zou men haast zeggen, ten strijde trekt tegen de romantici, deze duisterlingen, die in de letterkunde vrijwel onbetwist overheersen: van Bilderdijk tot Kloos, Van Deyssel, de naturalisten en de experimentelen. Onder zijn essays zijn er slechts weinige die het begrip Romantiek niet, in den brede of en passant, behandelen, analyseren en als morbide uitwas verwerpen; in recensies komt hij er herhaaldelijk op terug. Het begrip Romantiek resumeert alles wat hij hevig verafschuwt: het irrationele, godsdienstigheid, de ‘botte onverdraagzaamheid’, reactionaire gezindheid, welbehagen in

het lijden en zelfverheerlijking, deze monsterlijke obstakels waarop de Rede dreigt stuk te stoten en die ‘de sterke knapen’ de weg naar het Geluk blokkeren.

Helvétius, die vlijtig door Betje Wolff gelezen werd en die Stendhal van dienst was in zijn ‘art de raisonneur juste’, bevocht hetzelfde monster, waaraan hij uiteraard nog niet de naam Romantiek kon hechten. In zijn *Système de la Nature* worden de onwetendheid, de vooroordelen, godsdienstige en andere, gesymboliseerd door de Minotaurus, het monster dat ‘al eeuwenlang wrede offers eist van de angstige stervelingen’, en dat hij met gebruikmaking van de leidraad die de Natuur hem gaf wilde verdelgen. Bij mensen die de rede hoog stellen neemt het kwaad gemakkelijk de gestalte van een monster aan. Van monsters is ook sprake in het werk van E. du Perron, een schrijver die zich sterk identificeerde met Stendhal. In het brilante essay dat Gomperts wijdde aan de nederlandse ‘Beyliste’ wordt aan diens monsters een meer dan gewoon reliëf gegeven: ruim 30 van de 55 bladzijden behandelen de strijd tegen de Minotaurus, hier ‘het spook’ geheten, ‘onbeschrijflijke roofdieren’, of voorgesteld als draak. Alvorens deze gedochten ten tonele te voeren, treedt de anders zo op de achtergrond blijvende Gomperts echter naar voren om zich tot de lezer te richten. ‘Komend uit deze wereld der redelijken,’ zegt hij, ‘ben ik dit opstel begonnen met een lichtelijk ironische toon.’ En hij vervolgt: ‘Maar ik wil de lezer, die mij tot nu gevolgd heeft, bekennen, dat ik de redelijke humanist, die om duels lacht, verloochen’. Hij staat ‘aan de kant van Du Perron’. De toon der ironie, vindt deze essayist, is ongepast, wanneer hij Du Perron te voorschijn laat komen als een ridder van de ‘luciditeit’ in strijd gewikkeld met de ‘angstdraak’. Is het te gewaagd om te veronderstellen dat Gomperts, die hier veel losser schrijft en met meer sympathie dan men van hem gewend is, niet alleen over zijn ‘Musketier van Java’

spreekt, maar via hem ook over zichzelf? In *De schok der herkenning* herhaalt hij dezelfde theorie, nu schrijvend over Du Perrons strijd tegen de ‘Manicheïsche duivel’ en diens levensnoodzaak ‘een plekje helderheid en overzichtelijkheid’ open te houden in ‘het dreigende rijk der duisternis waardoor de mens omringd is’. Dat het hier beslist niet gaat over iets dat kenmerkend is voor Du Perron alleen, moge blijken uit het feit dat de duivel der duisternis ook de ‘Satan van Baudelaire’ blijkt te zijn, dat ook Dostojewski zijn angsten te lijf gaat met ‘een scherp analyserend verstand’ en dat Nietzsche ons ‘verhelderingen van duisterheden’ te bieden heeft. In het hoofdstuk over E.A. Poe wordt bovendien geformuleerd: ‘Het denken is een soort stok waarmee de temmer een wild beest op een afstand houdt’: de angst, het lijden. Geheel voor eigen rekening sprekend, in een interview met Renate Rubinstein, roept Gomperts tenslotte weer een dergelijk beeld op: de rede is een reddingsvlotje, zegt hij, waaraan we ons vastklampen, dobberend op de grote zee van het vreemde, het ongeordende, het irrationele, het leven zelf. Het idee ‘reddingsvlotje’ impliceert, evenals de stok en de lans van de lucide ridder, levensgevaar en dringende noodzaak!

Hoe begrijpelijk wordt aldus de afschuw waarmee hij degenen bekijkt die vreesloos in de grote zee duiken, die gretig luisteren naar ‘het indianengehuil van het onderbewuste’, zich daarbij eigenlijk het lekkerst voelen, en daarvan nog wagen te getuigen ook in een taal even ongeordend als het onderbewuste zelf: de bakkers van ‘woordpasteien’, zoals Bert Schierbeek, de bringers van ‘bezielde stompzinnigheid’, die van de experimentele beweging of ‘andere uitgroeisels van het primitivisme’! Dat zijn degenen, die hij beschuldigt van ‘defaitisme’ tegenover het intellect, degenen die niet geloven in het vlotje, de stok of de lans. Anders gemaakt als zij zijn, moeten ze wel hun toevlucht zoeken in een andere houding ten opzichte van het lijden en de angst en wagen ze zich onge-

wapend in de zee, het oerwoud of het labyrint, waar zij, soms zelfs genotvol huiverend, een *modus vivendi* trachten te vinden met de Minotaurus. Gide getuigt van een scherp inzicht als hij, in *Thésée*, Dedalus laat verkondigen dat het labyrint gebouwd is ‘en sorte, non point tant qu'on ne *pût*... mais qu'on n'en *voulût* pas sortir’. Er zijn er die zwichten voor de geraffineerde verleidingen die ervan uitgaan, maar er zijn anderen die bezielde worden door de wil over de Minotaurus te zegevieren. Voor deze anderen, waaronder Gomperts, moeten de eerst genoemden, die zich overgeven aan wat door hen het meest geschuwd wordt, wel minstens pervers zijn. Deze masochistische collaborateurs met het Monster, deze duistere gelovigen en reactionairen, die verstand, wetenschap en vooruitgang verachten, zijn voor hen de vijanden bij uitstek!

Helvétius wilde de Minotaurus bestrijden uit naam van het Geluk, evenals Stendhal en Gomperts. Indien het echter waar is dat alle mensen ernaar streven gelukkig te worden, zoals we al constateerden, dan kunnen zelfs de collaborateurs van de Minotaurus geen uitzondering maken op deze regel. Hoogstens kan worden opgemerkt dat ze zich dan wel bedienen van een paradoxaal aandoende ‘gelukstechniek’, om het met een typisch Gompertsiaanse term te zeggen! Het lijkt me dat hier een belangrijk criterium ligt, aan de hand waarvan de mensheid in twee categorieën kan worden ingedeeld. Er zijn blijkbaar mensen die er belang bij hebben het lijden op een afstand te houden, als een doodsvijand, terwijl er anderzijds zijn die er een paradoxaal belang bij hebben als een dierbare vijand het lijden te aanvaarden, te ondergaan. Uitgaande van de psychoanalytische theorie dat er in de mens twee krachten werkzaam zijn, de levensdrang en de doodsdrift, zou men kunnen veronderstellen dat in het ene type de levensdrang en in het andere de doodsdrift overheerst. Het komt me logisch

voor dat de tot het eerste type behorende mensen in de werkelijkheid zoeken wat het leven bevestigt, wat ‘tot het leven verleidt’, zoals Gomperts zegt, Nietzsche's woorden vertalend, of wat ‘tonic’ is om de term van de door Gomperts bewonderde Edmund Wilson te gebruiken. ‘Ik houd niet van het genre, omdat ik er niets aan heb,’ zegt de Jager om te Leven naar aanleiding van de naturalistische romans van Frans Coenen: ‘nee heb ik al en ja kan ik krijgen’. Maar de Coenens kunnen zich het leven allen een beetje mogelijk maken door het ‘nee’ te versterken, door de werkelijkheid nog zwarter af te schilderen dan zij al is: dat geeft hun levensdrang nog enige veerkracht, zoals de vitaliteit van de zelfmoordenaar plotseling een felle impuls krijgt als hij de strop om zijn nek sluit en de door destructiedrift beheerste helden van Malraux eerst maximaal leven in voortdurend contact met de dood. Deze twee types vertegenwoordigen de optimistische levensbeschouwing en de pessimistische. Het zijn het opgewekte type en het tragische type, vergelijkbaar respectievelijk met de held van Corneille, die rationeel, helder, wilskrachtig en trots is, en de held van Racine, die irrationeel is, duister, die door angsten wordt beheerst en zich onderworpen weet aan een boosaardige hogere macht. De cornéliaanse mens kan zijn hartstochten temmen, zijn lot in eigen handen nemen, hij is ‘généreux’, d.i. moedig en onbaatzuchtig; de raciniaanse mens is de speelbal van hartstochten die ten verderve voeren, hij is egoïstisch en eenzaam. Men constateert aan de ene kant de verkwikkende zuurstof van de vrijheid, het klimaat waarin Prometheus zich beweegt; en aan de andere kant de verstikkende atmosfeer van determinisme en noodlot, waarin Sisyphus thuishoort. Het vitale belang van de cornéliaanse mens, die slechts gelovend in de overwinning leven kan, brengt met zich mee dat hij de troebele wereld vol destructieve krachten van de raciniaan moet afwijzen. Erkenning van de overmacht van de Minotaurus, die de mensheid met

lijden en angsten slaat, betekent de nederlaag, die voor hem het einde is, voor de raciniaan het uitgangspunt.

Stendhal bijvoorbeeld, die geestdriftig in Corneille een *virtù* herkende verwant aan de zijne, kon in Racine weinig meer zien dan een poëet van het verwijfde hof van Lodewijk XIV, een slaaf, een ondermijner van de gallische energie. Nietzsche's geschimp op de zwakken en de lijdenden is bekend. Vooral in *Politicus zonder partij* deed Menno ter Braak hetzelfde, sneerend op de patiënten van Freud, de mensen die 'lijden aan de geest'. Over het medelijden, volgens Nietzsche behorend tot 'deine grössten Gefahren', getuigt hij in zijn *Journal 1939*: 'men kan zulk een gevoel niet verdragen', het moet gerekend worden tot de 'openbaringen' die 'als pathologische toestanden door ons organisme worden afgeweerd'. Voor Du Perron was Van Oudshoorn een 'kwijlzak', terwijl ook auteurs als Kafka, Faulkner, Rilke, enz. als zijnde niet 'tonic' verworpen moesten worden. Scherp sarcastisch, kleinerend, gaat Gomperts hetzelfde gevaar te lijf, dat de spotnaam 'cafardisme' gekregen heeft en vertegenwoordigd wordt door Jean-Paul Sartre, een merkwaardig, tegen zichzelf gericht man die zich door een filosofische hokuspokus van zijn typisch raciniaanse aard dacht te kunnen ontdoen. Wanneer de raciniaanse Vestdijk, geïrriteerd door deze sterk bagatelliserende benadering van het 'lijden', zich in een polemiek begeeft met de auteur van *Jagen om te leven*, ontstaat er een briefwisseling vol beschuldigingen over en weer van kwade trouw, kortom een compleet misverstand.

De cornélianen hebben hun eigen soort van romantiek: het optimistische geloof in de overwinning, dat hun het leven mogelijk maakt. Zij verwerpen echter de Romantiek, die een raciniaans begrip is, een toespitsing en verheerlijking van de trekken die de artieste pur sang vormen. De raciniaan is de kunstenaar bij uitstek. Terwijl de cornéliaan kuis de wonden

verhult die hij in de strijd met het monster heeft opgelopen, als teken van een beschamende nederlaag, is het juist kenmerkend voor de raciniaan dat hij ze pronkend tentoonstelt, dat hij zijn etterende wonden verergert of in stand houdt als het kostbaarste dat hij bezit: zijn artistieke potentie!

Dit is waar, niet alleen volgens de bekende theorie van Edmund Wilson; tal van psychologen - en niet in de laatste plaats sommige schrijvers zelf - zien een verband tussen verminking, ziekte, lijden en ontbering en het creatieve vermogen. Gide's 'Je ne peux créer que dans la joie' klinkt vreemd in een milieu van kunstenaars, als het teken van een superieur, onromantisch soort creativiteit. In 't algemeen immers schijnt ongeluk de oorsprong te zijn van de kunst; masochisme en exhibitionisme liggen ten grondslag aan de literatuur, zowel de meest pathologische als de hoogst geëvolueerde.

Reeds toen hij *Dingtaal* bijeendichtte, voor de oorlog, maakte dit besef Gomperts tot een poète contre coeur: 'Dichter is in deze tijd / ieder beest dat binnentreedt, / zich ontkleedt / en mede-lijdt', schreef hij. Na aldus niet alleen een bepaald dichterschap van 'deze tijd', maar het schrijverschap an sich tot zijn elementaire gronden herleid te hebben, en zijn afkeer ervan te hebben geuit, vervolgde hij met het luchthartige kwatrijn: 'Neen! Laat ons liever dan: flaneren, / zonder lachen, zonder wenen', enz. De cornéliaan verbergt zijn overigens weinig verontrustende verwondingen achter de frivole façade van de 'flaneur'; lijden vervult hem met schaamte over zichzelf of over de mens, voor hem dus geen 'schaamteloze biechten aan andermans oor'! Maar niet slechts daarom is de 'flaneur' principiëel 'anti-artistiek' zoals de 'philosophes in de zin van Diderot': even belangrijk is dat het echte artistieke bezig zijn strijdig is met het streven naar geluk! Het geluk dat het scheppen geeft (om van de literaire roem nog maar te zwijgen!) is iets dubbelzinnigs: het 'aus Leiden Freude' van Beethoven is hier van toepassing. Kunst is de list waarmee de

nederlaag wordt omgesmeed tot een overwinning; het is altijd een *faute de mieux*, iets plaatsvervangends, een vorm van onanie, vergezeld van de schuldgevoelens die elke verzuimde daad opwekt. Het echte geluk laat zich niet realiseren in de literatuur, door middel van een imaginair Ik, maar in het leven, door het opbouwen van een authentieke persoonlijkheid. In *De geheime tuin*, die ten onrechte voor ‘slechts vakwerk’ wordt gehouden, verklaart Gomperts dat hij ‘het literaire leven altijd een ongezond soort leven’ vindt; het Essay, dat het dichtst bij het gewone praten en denken staat, beschouwt hij dan nog als het minst ongezonde genre.

Begrijpelijkerwijs zijn de meest ziekelijke vormen van ‘literair leven’ die welke van de Romantiek zijn afgeleid: het van de wereld afgewende Symbolisme, het Surréalisme, en vooral die vorm welke zich baseert op het *l'art pour l'art*-principe, waarvan de analyse en de veroordeling een bekend, steeds weerkerend nummer is geworden in Gomperts' essayistiek. ‘De kunstenaar werd zoiets als een verloskundige in een nonnenklooster’, moppert hij geestig en raak in *Tebaldeo's antwoord*. Het is in ditzelfde, niet gebundelde essay dat zijn heimelijke verachting voor de kunst, en dus de letterkunde, zich 't krachtigst baanbreekt. ‘Kunst,’ zo zegt hij, ‘is een surrogaat, waarmee we het moeten doen in de crisistijd, waarin we sinds de zondeva verkeren.’ Maar: ‘Als de mensheid zich uit haar kluisters verlost heeft, als het Geluk en de Vrijheid voor allen werkelijkheid geworden zijn, dan trappen wij dat schunnige scharminkel de wereld uit!’ En: ‘Wie zou de kunst niet verachten, die de absolute zaligheid in de werkelijkheid nastreeft?’ Het antwoord luidt: dat zijn niet de kunstenaars, die ‘aarts-conservatief’ zijn, maar ‘de mensen met denkbeelden’, ‘de opruimers van dode stukken moraal, de vaders van nieuwe deugden’, ‘de vrijheidshelden’, kortom: ‘de anti-artistieke filosofe’! Dezen vormen ongetwijfeld ook de door Gomperts geschetste derde élite.

De wijze waarop deze ‘anti-artistieke filosofe’ zich tot de kunst verhoudt moet echter wel wat ingewikkelder zijn dan blijkt uit deze boutade-achtige citaten daterend uit de Libertinage-periode, toen een zekere baldadigheid hem nog kenmerkte. Zijn onveranderlijke verachting betreft slechts een kunst die, in plaats van er voor uit te komen een ‘schunnig scharminkel’ te zijn, zich wil laten aanbidden als een Godin: de kunst die het leven wil vervangen. Daar tegenover staat dat hij zich eens heeft uitgesproken vóór een andere kunst, een kunst die een middel is ‘om het leven dichterbij te brengen, om het doordringbaar te maken, om het onweerstaanbaar te maken’. En hoe ‘ongezond’ zelfs deze ook mag zijn, zolang de paradijselijke toestand nog niet heerst, zal de tot deze kunst behorende literatuur toch dankbaar door de leden van de derde élite aanvaard moeten worden. Bovendien blijkt uit de praktijk dat Gomperts' houding tegenover de overgrote, niet tot het leven verleidende letterkunde allesbehalve eenzijdig is. Deze is per slot van rekening de uiting van een categorie mensen; en zich van mensen afwenden, al zijn ze ‘aarts-conservatief’, is nooit verantwoord. Een wijsheid variërend, die te vinden is in het Voorbericht van *De geheime tuin*, zou men kunnen zeggen: men wendt zich dan af van iets in zichzelf dat, in plaats van geïgnoreerd te worden, beter kan worden doorzien en overwonnen. De ontkenning van het raciniaanse dat hij als compleet mens natuurlijk ook in zich bergt, zal de ouder geworden Gomperts waarschijnlijk ‘een bedenkelijke trek’ vinden. ‘Broederschapsgedoes’ zijn hem niet vreemd en de Nietzscheaanse ‘afschaffing van het medelijden’ onderschrijft hij niet. Het beeld van de rationele strijder tegen de Minotaurus dat ik opriep is uiteraard te globaal vergeleken met de ingewikkelde werkelijkheid. Voor Gomperts geldt bijvoorbeeld niet wat hij zelf bij Du Perron opmerkte: het gescheiden houden van de cornélianse zekerheid en de raciniaanse twijfel. Men herinnert zich nu ook dat

hij eens interesse en een zekere waardering aan de dag heeft gelegd voor Søren Kierkegaard, de filosoof van de Angst, en dat hij het oneens was met Wilsons veroordeling van Kafka op grond van diens weinig opwekkende werking. Een goed psycholoog - en zo mogen we Gomperts toch wel op zijn minst noemen - is ondenkbaar zonder zelfkennis. Welnu, hij zou niet zo verhelderend over de raciniaanse takken van onze letterkunde kunnen schrijven, over Vestdijk, Hermans, Van het Reve of Marcellus Emants, zonder in zichzelf iets ontleed te hebben dat met de problematiek van deze auteurs overeenstemt. Sterker: zijn bewonderenswaardige inzichten in figuren als Poe, Dostojewski en Baudelaire, men zou bijna zeggen zijn voorkeur voor deze duistere, pathologische mensen als object van zijn interesse, doen veronderstellen dat hij het als zijn persoonlijk belang ziet dat hij zich met hen bezighoudt. Indien men als goed cornéliaan iets in zichzelf dat tot de dood verleidt wil overwinnen, moet men eerst trachten het te begrijpen. Als Gomperts dit inderdaad doet, als hij dus behoort tot de mensen die zichzelf kunnen maken, omdat ze macht over zichzelf hebben, dan ligt daar de reden waarom de indruk die zijn persoonlijkheid maakt zo solide is en waarom zijn 'opgewektheid' zo overtuigend aandoet. Zijn notie van Geluk is er dan ook één die ondenkbaar is zonder de overwinning op weerstanden, zonder kleerscheuren, zonder de 'pijn om verlies en dood', zo goed als die van Stendhal zijn ware betekenis krijgt niet alleen door zijn 'douce mélancolie' op de achtergrond maar ook in contrast met zijn geslachtsziekte en zijn gebrek aan succes bij de vrouwen. Stendhal was geen Fontenelle en H.A. Gomperts is beslist iemand anders dan Garnt Stuiveling.

Romantiek wil zeggen: een zich terugtrekken, uit de maatschappij, op individuele stellingen, een cultivering van alles wat een mens doet verschillen van andere mensen. De 'philosophes', die zowel de letterkunde als de politiek en de we-

tenschap beoefenden, vertegenwoordigen het prototype van de in de maatschappij geïtegreerde schrijver. Kiezen voor de rede impliceert dat men is vóór wat de mensen verbindt en tegen wat ze van elkaar onderscheidt. René Descartes, die de weg bereidde voor de 18de-eeuwse ‘philosophes’ door te breken met de Scholastiek, was van mening dat ‘le bon sens est la chose du monde la mieux partagée’. Hiermee bedoelde hij bepaald niet dat de mensen zoveel gezond verstand bezitten, maar dat de rede hetgeen is dat ze het meest met elkaar gemeen hebben, in tegenstelling, tot de emoties, waardoor ze onderling verschillen.

Gomperts' evidente keuze tegen de ‘allerindividueelste emoties’ en voor de rede, die werkzaam is op een vlak waarop de mensen het eens kunnen worden, betekent dat hij aan de onderlinge verstandhouding van de mensen, de communicatie, een groot belang toekent. Als hij zich afvraagt wat hem boeit in het toneel, dan is het antwoord dat deze kunst de zelfstandig geworden techniek is van de communicatie. De taal van Gomperts is ontstellend eenvoudig, uiterst helder; zijn enige zorg als stylist schijnt eruit te bestaan dat hij zijn zinnen zoveel mogelijk ontdoet van wat hij noemt ‘doeie takken’, van onnodige ‘redundancy’, van belemmeringen voor de communicatie. Het streven naar verstaanbaarheid is altijd al een kenmerkende trek geweest van de Gompertsiaanse essayistiek. De opstellen die hij wijdde aan Menno ter Braak zijn evenzovele pogingen om deze gecompliceerde figuur toegankelijk te maken door de obstakels van het wanbegrip, de vooroordelen uit de weg te ruimen, Professor Geyl, die hierdoor zijn privé-legende van Ter Braak zag afgebroken, beklagde zich: ‘de hoekigheden gladgestreken, de daemonische drift getemperd’, ‘dat is de echte Ter Braak niet’! Het was een Ter Braak die door de redelijke hersenen van Gomperts was gegaan, in een essay waarvan de titel veelzeggend luidt: ‘Het Misverstand’, een begrip dat in zijn denken een bijzondere

betekenis heeft. Het misverstand, dat hem een gruwel is, duikt ook wel op onder de naam 'blinde plek', waaronder verstaan moet worden de helaas onvermijdelijke beperking van onze ontvankelijkheid, een betrekkelijke 'doofheid en blindheid', die we zo veel mogelijk moeten trachten op te heffen, die we moeten leren kenne, opdat we ermee zullen kunnen omgaan zonder ze 'aan te zien voor diepe inzichten'. *De schok der herkenning* is onder meer een nauwgezette bestudering van de 'blinde plekken' waardoor de beelden welke discipelen zich vormden van hun leermeesters vervalst werden. Dit belangrijke boek, waarin de literatuur gedefiniëerd wordt als 'een bepaald soort informatie', eindigt niettemin gematigd optimistisch met de conclusie dat menselijke verstandhouding mogelijk is.

Verstandhouding, begrip, communicatie betekenen vermindering van eenzaamheid en dus vergroting van de mogelijkheden tot geluk.

2 In de schaduwen van Ter Braaks Tweede Gezicht

*Dit zijn dan misschien onze grote mannen:
zij, die zeer lang in de schaduw blijven,
wier tweede gezicht telkens meer te raden geeft.*
Menno ter Braak

*Pascal avait son gouffre, avec lui se mouvant.
- Hélas! tout est abîme, - action, désir, rêve,
Parole!*
Ch. Baudelaire

Er zijn mensen aan wie zich plotseling, op een moment en op een plaats die ze zich exact weten te herinneren, een idee voordoet, een flits van inzicht, als het ware komend van buiten af. Dat idee kan een ommekeer in hun bestaan veroorzaken, het is alsof ze een ander geworden zijn, van Saulus werden ze Paulus, of omgekeerd. Bekend zijn de ‘mille lumières’ die in Rousseau's geest plotseling ontstoken werden, begin oktober 1749, terwijl hij naar Vincennes wandelde; het resultaat was een opzienbarende verhandeling en het besluit om voortaan zichzelf te zijn. Blaise Pascal is een nog zuiverder voorbeeld van mensen van dit slag. Geniaal wiskundige, geliëerd met goddeloze libertijnen, wordt in 1654, ‘lundi 23 novembre’ vanaf ‘environ dix heures et demie du soir jusques environ minuit et demi’, zijn geest bliksemend verlicht; een ervaring die hem omvormt tot de filosoof van de ‘condition humaine’ en de meest verleidelijke apologeet van het Christendom. Een dergelijke radicale ommekeer is ondenkbaar bij iemand als Montaigne, behorend tot een slag dat zich wijdt aan het

uitdiepen en verfijnen van een ‘ik’ dat in de aanvang al globaal gegeven is. Daarom is het ook ondenkbaar bij Du Perron. Maar in het leven van Menno ter Braak, die zich verhoudt tot Du Perron als Pascal tot Montaigne, valt er wèl zo'n verandering, die een bekering is of erop lijkt, aan te wijzen. Van de estheet die verkondigde ‘het meest wezenlijke: de schoonheid’, wordt hij de wraakzuchtige ontmaskeraar van dat ‘wezenlijke’; van Hegeliaans filosoof, onwerkelijke begrippen hanterend als ‘eeuwigheid’ en naïef opkijkend tegen de grootheden Vondel en Goethe, wordt hij een Nietzscheaanse psycholoog, die Stendhal als waarde stelt. Dat dit alles zich voltrok in een betrekkelijk ruime periode, geconcentreerd rondom 1930, en niet in één flits, is niet essentieel. De verblindende illuminaties waarin ineens de gehele waarheid geopenbaard wordt, gevolgd door niet minder dan een wedergeboorte, schijnen het voorrecht te zijn van voorbije eeuwen, toen mensen en cultuur nog eenvoudig en overzichtelijk waren. Het is aannemelijk dat in deze tijd van versplintering de Rousseau's en Pascals hun portie waarheid ontvangen in de vorm van vele splintertjes openbaring, gevolgd door evenzovele minuscule wedergeboortetjes. Deze indruk krijgt men althans wanneer men het verschijnsel bestudeert bij Ter Braak: het blijkt steeds om kleine, hem plotseling overvallende inblazingen te gaan, met min of meer belangrijke gevolgen, waarvan tijd en omstandigheden meestal een scherpe herinnering achterlieten.

Aan het begin van het essay *Het schone masker* bijvoorbeeld beschrijft de jonge Ter Braak de ‘ontdekking van de oorspronkelijkheid’ als een gebeuren dat ‘plotseling, als in een visioen’ zich voltrekt; ‘het is gebonden aan een dag, aan een uur, aan een seconde’, zegt hij. Het ‘nieuwe leven’ van Andreas Laan, de jeugdige, onzekere held uit *Hampton Court*, begint precies op 1 september, de dag ‘der Waarheid’, ‘de openbaring’. De ‘sensatie’ die hij onderging toen hij voor het

eerst ‘niet-chaotisch’ las was zo sterk, verklaart Ter Braak in *Politicus zonder partij*, dat hij ‘de maand en het jaar’ kan noemen alsmede omstandigheden als ‘de stoel, de schemerlamp’. Is het louter toeval dat hij de man die in *Carnaval der burgers* starend op zijn luciferdoosje de schoonheid ontdekt, zijn openbaring deelachtig liet worden op een vrij nauwkeurig omschreven tijd, ‘in de vroege morgen van de 20ste maart’? Ik geloof het niet; de overbodige herhaling, tot twee maal toe, van deze datum, maar vooral de aard der begeleidende omstandigheden doen me vermoeden dat Ter Braak in deze wonderbaarlijke beleving ‘in seconden, die verloren gaan’ één van zijn eigen belevingen beschrijft: de met ‘vervreemde ogen’ kijkende man voelt namelijk zoets als ‘een besluipende slaperigheid, een lichte duizeling’. En is het niet in dergelijke toestanden van ontspanning, van vervagend bewustzijn, van ‘slaperigheid’, dat deze met het misleidende etiket ‘cerebraal’ beplakte auteur ‘plotseling lucide invallen’ krijgt en er - waarom niet? - ‘zelfs bliksems door zijn hersens schieten’? Deze voorstelling geeft hij er tenminste van in de mémoires in *Politicus zonder partij*: in een bioscoop, of luisterend naar muziek, bij het opnemen van een telefoon. Zo maakte hij, nadat hij ‘op het balcon van een tram plotseling een inval had gekregen’, in een rap tempo de comédie *De Pantserkrant*.

Het is in een schemertoestand dat de hoofdfiguren uit zijn romans, na lange tijd onwetend te zijn geweest over hun gevoelens, onverwachts, als in een flits, de waarheid omtrent zichzelf geopenbaard krijgen. Vaak onbeduidende voorvalletjes, die dan de waarde van ‘symbool’ krijgen, kunnen daarbij als katalysator dienst doen. Zo is het breken van een glazen bol voor Dr. Dumay aanleiding tot het inzicht dat hij niet van Karin houdt, dat zijn verhouding met haar belachelijk en onmogelijk is. Als de verbreking van de relatie met zijn verloofde Eline een feit geworden is, op bruske wijze, dringt het eindelijk tot Andreas Laan door dat ‘dit afscheid al veel vroe-

ger had plaats gevonden'. Het is een droom en de daardoor veroorzaakte gedachtenassociaties die Andreas in een half uur doen ontdekken dat de liefde die hij voor Maffie meende te voelen morsdood is.

Voor wie er eenmaal oog voor gekregen heeft blijken beide romans *Hampton Court* en *Dr. Dumay verliest...* en een persoonlijk boek als *Politicus zonder partij* te wemelen van woorden als 'plotseling', 'eensklaps', enz., van 'flitsende' of 'overrompelende' gedachten; woordencombinaties als 'verblindende onthulling' en zinnestelsels als 'tot ik ineens bemerkte' of 'hij ontdekt met één oogopslag alles, wat hem verborgen is gebleven' komen door hun veelvuldigheid als in hoge mate karakteristiek voor.

De Terbrakiaanse openbaringen hebben het karakter van zeer kortstondige explosies, alsof vele ergens in de diepte verwekte en daarna opstijgende emotionele elementjes, als gasbelletjes in een moeras, zich vlak onder de oppervlakte hebben opgehoopt, om bij het ontstaan van een overdruk het bewustzijn binnen te glippen. In de verklaring die hij geeft van de al eerder ter sprake gebrachte 'ontdekking van de oorspronkelijkheid' roept Ter Braak zelf een overeenkomstig beeld op: deze was het resultaat 'van een onophoudelijk ondergronds zielsbewegen, waaraan de bewuste mens nauwelijks enig deel had', schrijft hij plechtig en met een geheimzinnigheid die in zijn esthetische periode niet ongebruikelijk is. Andere beelden als 'doorbraak naar het licht' en 'een onverwacht opspringende fontein' voegt hij eraan toe. De schoksgewijze voltrekking van deze psychische processen bij Ter Braak, die het tegendeel zijn van een vrije, open uitwisseling tussen onbewust en bewust, vindt men als in vergroting weerspiegeld in het 'schokkerige' karakter van zijn ontwikkeling, die een zich met sprongen voortbewegen is in plaats van een gelijkmatige wandelgang.

Als men de typologie welke door William James gebruikt wordt in *The varieties of religious experience* toepast op Menno ter Braak, dan kan er niet veel twijfel bestaan omtrent de vraag of hij ‘once born’ is dan wel ‘twice born’. De Terbrakiaanse ‘openbaringen’ bijvoorbeeld komen vrij nauwkeurig overeen met wat de Amerikaanse pragmatische psycholoog beschrijft als eigen aan de ‘tweemaal-geborenen’: ‘De meest belangrijke consequentie van het bezit van een sterk ontwikkeld buiten de grens van het bewustzijnsveld zich bevindend leven is, dat de gewone bewustzijnsvelen bloot staan aan ‘invallen’ daaruit, waarvan de betrokkene de oorsprong niet kent’, betoogt hij, verder interessant uitwendend over bijvoorbeeld de verbanden tussen ‘onbewuste cerebratie’ (hersenenwerking) en plotselinge bekeringen. Ter Braak kende de karakterindeling van James. In het nagelaten romanfragment *Het plagiaat* wordt het personage Xaverius, in wie men Anton van Duinkerken herkent, een ‘once born man’ genoemd.

‘Ben ik zelf overigens een ‘twice born man’, zoals ik vroeger dacht?’ vraagt de ik-persoon zich daarop af. Maar die vraag doet aan als een retorische. Naar aanleiding van Julien Benda's bewering ‘le modèle des once born’ te zijn, d.w.z. niet in staat zichzelf ontrouw te worden, schrijft Ter Braak, duidelijk gecharmeerd door de ontragische rationalist: ‘Men zou grote lust gevoelen om zich onder de ‘once born’ te scharen, ook al heeft men tot dusverre gemeend tot de ‘twice born’ te behoren’. Men meent Ter Braak hier te kunnen betrappen op een vleugje heimwee-achtige jaloezie ten aanzien van de ‘once born’, onder welke groep iemand als Du Perron met even grote zekerheid valt als hijzelf onder de andere: die van de door metafysische verlangens en gespleten zielen gekenmerkten. ‘De psychologische grondslag van het tweemaal-geboren karakter’, stelt James, in de nederlandse vertaling die ik las, ‘schijnt te zijn een zekere disharmonie of heterogeni-

teit in het aangeboren temperament, een psychisch en intellectueel niet geïntegreerde constitutie’.

Men kan Ter Braaks neiging om in tegenstellingen te denken natuurlijk toeschrijven aan de invloed van Hegel, en het een ‘gewoonte’ noemen, zoals H.A. Gomperts deed; men kan er ook voor alles de werkzaamheid in herkennen van twee antagonistische krachten die gegeven waren in zijn constitutie. Men kan zijn neiging om geest en lichaam, verstand en gevoel als antithesen te zien en het intellect als vernietiger van het leven, natuurlijk beschouwen als een dwaling uit zijn theologisch geïnfecteerde jeugdperiode, die, zoals hij het zelf graag zag, in *Politicus zonder partij* werd overwonnen; men kan ook van mening zijn dat deze overwinning een brilant onder woorden gebrachte illusie was; een ongekend staaltje van geestdriftige, vrolijke zelfbestrijding; een tijdelijk manisch-vitaal aanvaarden van zijn gespletenheid eerder dan de definitieve opheffing ervan. Du Perron, aan wie het boek is opgedragen, geloofde er al niet in! Op het hoofdstuk *Een zonde tegen de heilige geest* reageert hij in zijn brief van 15 mei 1934, vechtlustig en een beetje geërgerd: ‘Wat in IV zoo geweldig humoristisch werd, was de volslagen humorloze zelfverliefdheid van den hyper-intellectueel Ter Braak op zijn *dierlijke* kantjes’. En de opdracht van het hoofdstuk ‘Aan mijn hond Laelaps’, door Du Perron omgedoopt in *L oelaps*, inspireert hem tot rake spot: ‘het arme beest heeft door een drukfout een latijnsche en intellectueele, althans bitter weinig dierlijke naam gekregen, heb je dat gezien?’ Onbewust van enig onraad, antwoordt de vergeestelijkte classicus in Ter Braak, voorlichtend, dat Laelaps grieks is, ontleend aan Homerus; en hij spelt het woord in griekse lettertekens, die zijn vriend hoogstwaarschijnlijk niet kon lezen...

Als één van de wijzen waarop de werkelijke eenwording kan worden bereikt zag William James de mystieke beleving, een wijze waarvan bijvoorbeeld het werk van de nederlandse

dichter en denker Johan Andreas Dèr Mouw een uitstekend getuigenis is. Verreweg het beste, het helderst geschreven stuk uit *Afscheid van Domineesland*, een bundel die nog veel a-psychologisch, onvatbaar woordgeronk behelst, is het lange essay *Dat ben jij*: een van insidersbegrip getuigende bestudering van het conflict tussen de ‘zelfvernietigingsdrift van het verterend denken’ en de ‘leefdrijf in de roes der poëzie’ bij Dèr Mouw-Adwaita, diens ‘ingeboren verlangen naar de ongespletenheid der mystiek’ en de vervulling daarvan in Brahman; een studie waarvan de voortreffelijkheid ongetwijfeld haar verklaring vindt in de verwantschap die de 23-jarige auteur had met zijn onderwerp. Er scholen in de jonge Ter Braak stellig Adwaita-mogelijkheden. Maar iets in hem verzette zich daar tegen. Wat was dat ‘iets’? Voor het moment zij vastgesteld dat hij de weg der weerloze mystici moest versmaden en in plaats daarvan die van de agressieve anti-heilige Friedrich Nietzsche koos. Ter Braak werd aldus een ‘twice born man’ die de bij zijn type behorende oplossingen verwierp, een ‘twice born’ die zijn tweede geboorte uitstelde, ondertussen, tijdens die toestand van heroïsch uitstel, tal van kleine plaatsvervangende wedergeboortes ondergaand in wat hij noemde zijn ‘tijdelijke schijn gestalten’.

‘Wie de ervaring een naam geeft,’ zegt een figuur in *Het plagiaat*, ‘is al bezig terug te keren tot de taalwereld, die geen persoonlijke ervaringen kent, alleen de schijn ervan...’ Het weergeven in woorden van emoties, zegt een ander in hetzelfde fragment, ‘lijkt mij vaak het platste, wat een mens kan doen; men houde de sensaties voor zichzelf, want zij waren privébezit, anders zouden zij geen sensaties geweest zijn’. Een poging zoiets te doen heet bij Ter Braak al gauw ‘vulgarisatie’. Het betreft hier kennelijk belevingen die het mededelende vermogen der woorden te boven gaan. De ‘intellectualist’ Ter Braak is hier niet ongelijk aan - bien étonnés de se ren-

contrer...! - de mysticus Gerard Kornelis van het Reve, wiens intellectueel niet kenbare openbaringen in de Ploegstraat of op de Dam, onder zeer bepaalde weersomstandigheden, ik in dit verband niet onvermeld wil laten. Het enorme verschil zit hierin dat Van het Reve van het uitspreken van het onuitspreekbare zijn brilante specialiteit gemaakt heeft, terwijl Ter Braak er juist van afzag! Eigenaardig is echter dat hij op zijn onvermogen of weigering het 'wezenlijke' uit te drukken zo dikwijls terugkomt. Herhaaldelijk en met nadruk herinnert Ter Braak eraan dat woorden ontoereikend zijn omdat ze máár woorden zijn, hoogstens 'dubbelgangers van de realiteit', die men vooral niet met de realiteit zelf moet verwarren. De lezer moet vooral ook niet denken dat hijzelf in zijn boeken zit: ze ontmoeten slechts zijn 'schrijvers-ik', zijn 'schijngestalte', ze kijken tegen zijn 'masker' aan. Dit insisteren op het onderscheid tussen schijn en wezen, dit gewaarschuw hemzelf, zijn innerlijk, niet te verwarren met zijn uitdrukking, maakt nieuwsgierig naar het 'ware zelf' van de schrijver, dat achter zijn 'eerste gezicht' in een ongetwijfeld zeer beweeglijk schaduwspel gelegen moet zijn. Wat is dat 'tweede gezicht' of dat 'ware zelf' waarnaar hij verwijst? Waarom gebruikt hij ter aanduiding ervan het woord 'schaduw'? Zegt dat al niet iets over de aard ervan? Maar hoe men ook zoekt, het enige kenmerk dat men kan ontdekken is en blijft een negatief: de onmogelijkheid het adequaat in woorden uit te drukken of het in psychologische formules te vatten. Van het 'ware wezen' van Ter Braak, zoals van de mystieke ervaring, is het meest kenmerkende dat het onuitsprekelijk is; het is iets ongrijpbaars, als een spel van licht en schaduw, als muziek.

Het kan in verband hiermee niet toevallig zijn dat Ter Braak zeer muzikaal was, volgens het oordeel van onder meer de overcritische componist Willem Pijper. Misschien kwam zijn 'ware wezen' wel tot uiting wanneer hij piano speelde en zijn bewegingen, die geremd en hoekig waren, onverwacht

uiterst soepel werden, iets lenigs en golvends kregen, volgens Vestdijk. Aan de bijna-mystieke beleving, die het opgaan in muziek is, kon hij zich blijkbaar zonder verzet overgeven. *Het plagiaat* had trouwens een *muziek*-roman moeten worden. Dat zijn gevoel voor 'sfeer' goed ontwikkeld was, blijkt uit de artikelen die hij voor 'Het Vaderland' schreef als hij zijn vacantiereizen maakte. Uit kleine essays over Rembrandt, Pieter Saenredam en Jeroen Bosch spreekt een verrassend invoelingsvermogen voor een andere niet-verbale kunst.

Men kan ervan overtuigd zijn dat Ter Braak een wezenstrek van zichzelf beschrijft als hij in *In gesprek met de vorigen* Gorter, en even later ook Leopold, interpreteert als 'muziekmens', daarbij de gedeeltelijke equivalentie van muziek en wiskunde vaststellend en het muzikale en wiskundige denken als 'buiten-psychologisch' kwalificerend. Het is volstrekt niet onzinnig *Politicus zonder partij* te bezien onder het aspect van 'denkmuziek', al is hierin geen sprake van de dialectische, 'wiskundige' geslotenheid van een compositie à la Bach, zoals nog wèl voor *Carnaval der burgers* opgaat. In haast al zijn geschriften komen aan de muziekwereld ontleende termen voor, waarvan 'tegenmelodie' wel de bekendste is; maar in *Politicus zonder partij* spreekt hij al op de eerste bladzijde over de toon en de toonaard en over de mogelijke noodzaak om later 'kruisen in mollen te transponeren'! Eén van de fraaiste voorbeelden is stellig zijn definitie van 'de geest als melodie van het lichaam'. *Politicus zonder partij* is de realisatie van een van zijn schrijversidealen, een zeer geslaagd samenspel van 'muziek' en 'begrip'; maar zeker niet, zoals hij zelf graag wilde, als bij Nietzsche, wiens tot het uiterste geconcentreerd 'begrip' de term 'denkmuziek' absurd zou maken! Om zijn voor Leopold gereserveerde term 'sierpoëzie' eens opzettelijk te misbruiken: *Politicus zonder partij* is tot op zekere hoogte een subliem staaltje van 'sieressayisme'! Men probeer eens enkele pagina's uit dat boek tot hun kern te herleiden, om daarna

hetzelfde te doen met een willekeurige pagina van Du Perron, de on-muzikale (al kon hij, volgens Constant van Wessem, uit het hoofd stukken uit operettes voorzingen...), en het verschil springt in het oog: terwijl Ter Braaks gedachteninhoud, ontdaan van alle versiersels en herhalingen in diverse toonzettingen, een klein handjevol blijkt te zijn, staat men bij Du Perron voor de moeilijkheid bijna elke zin afzonderlijk te moeten samenvatten, en daarin dient men dan niet uitsluitend zijn gebrek aan oog voor samenhang te zien, de totale afwezigheid bij hem van enig mathematisch-dialectisch denken. De kans bestaat bovendien dat degeen die het resumeerwerkje verricht hele passages in de Terbraakse bladzijden onbegrijpelijk vindt, omdat ze pas in functie van een groter geheel begrepen kunnen worden, omdat slechts meevibrerend in zo'n geheel woorden als 'domheid', 'dierlijkheid' of 'humor' hem zinvol in de oren klinken. Het is in dit verband veelzeggend dat, in het begin van de Briefwisseling, Ter Braak, deze zelfbestrijder van een uniek soort, 'het *onmuzikale* van onze houding' als programmapunt stelt; Du Perron was zijn tegenpool en als zodanig had hij hem nodig.

Het 'ik' van Du Perron doet stevig, substantieel aan; tussen innerlijk en uitdrukking schijnt bij hem geen verschil te bestaan; zijn vormen sluiten nauw om zijn gevoelens en gedachten heen, volgen soepel en getrouw de bewegingen ervan; hij is erin thuis als in zijn lichaam. Hij schijnt dan ook één van die zeldzame auteurs geweest te zijn, volgens de mensen die hem gekend hebben, bij wie de conversatie van hetzelfde uitstekende gehalte was als het geschreven woord; pratend gaf hij zich even royaal als in zijn boeken. Ter Braak daarentegen moest, als slecht spreker, wel ver beneden het brillante, speelse, gemakkelijke blijven dat hem als schrijver kenmerkte. Hij viel in de persoonlijke omgang niet mee; hij was vormelijk, ietwat stroef, en er konden in het samenzijn

met hem soms ijzige stilten vallen, volgens sommige getuigen. Hij was gereserveerd, verborg zich achter een diplomatiek of ironisch masker. Ter Braaks 'ik', zoals we gezien hebben, doet aan als iets van 'sferische' aard, als iets vloeiends, als het 'vloeiende', 'stromende' dat - gesteld tegenover de gevreesde 'verstarring' of 'verstening' - vooral in de vroege essays een opvallend thema is. Het moet iets kwetsbaars zijn ook en mede om die reden zal er bij hem wel zo'n manifest verschil bestaan tussen innerlijk en uitdrukking, die zich tot elkaar verhouden als het principe van het vloeiende tot dat van de verstarring, als het leven tot de dood. Wie zichzelf ervaart als iets vormeloos, als 'de chaotische, tegenstrijdige veelheid, die ik 'ben'', kan zich weerloos uitleveren óf een 'geharnast ik' vertonen, zoals de 'politicus' prefereert te doen, die met boosaardig plezier de illusie doorprijkt van 'hen, die menen in mijn schrijvers-ik *mij* gevangen te hebben'. Men stelle daar Du Perrons eis dat een mens 'vat' op zich moet durven geven eens tegenover! Nu wordt ook duidelijk waarom bij de één de problematiek van het vloeiende en de verstarring geen moment hoefde te bestaan, terwijl deze bij de ander een obsederend thema vormde. Bij de geïntegreerde Du Perron evolueerde het 'eerste gezicht' natuurlijkerwijs met het 'tweede' mee; bij de schizoïde Ter Braak echter dreigde altijd het gevaar dat de levende relatie tussen beide verdorde en zelfs verbroken werd, zodat het 'eerste gezicht' tot een werkelijk 'masker' verstarde. Als het zo ver gekomen was, trad één van die crises in waarvan in de Briefwisseling dikwijls sprake is: een nieuw masker, een nieuwe schijngestalte, die beter in staat is tussen 'hemzelf' en de werkelijkheid te bemiddelen, wordt geboren; de oude chaos wordt een nieuwe orde; de gelovige gymnasiast verandert in Hegeliaan, in estheet, in Nietzscheaan, enz. In de roman *Dr. Dumay verliest...* zijn het geringe kortsluitingen met de banale werkelijkheid die de ondeugdelijkheid van leraar Dumay's masker

aantonen: een tikje dat een jongen in zijn klas tegen zijn achterste geeft, een botsing op straat met een slagersjongen, bewerkstelligen de ineenstorting van zijn schijngestalte als verheven intellectueel en, via een crisis, zijn wedergeboorte als ‘gewoon’ mens, net als de jongere Andreas Laan uit *Hampton Court* overigens, die daarop bij de volkse Maffie zoekt wat Dumay zoekt bij de volkse Karin. Een ‘nieuw leven’ begint met allerlei uiterlijke veranderingen: de snor wordt afgeschoren, Marie wordt Margot, enz.

Een afgrond van verschil doemt op als men bekijkt hoe beide schrijvers die men als mannen van Forum zo graag in één adem noemt, zich verhielden tot de eigen persoonlijkheid. Eén aanhaling uit *Het land van herkomst* volstaat om Du Perron wat dat betreft te tekenen: ‘Ik wist niet van toegeven, als het erop aankwam trouw te blijven aan het personage dat ik mij had voorgenomen in het leven te zijn’. Menno ter Braak daarentegen beseft tijdens ‘ogenblikken dat de intelligentie slaapt’ dat hij gemakkelijk ‘nog andere wegen had kunnen kiezen’: die ‘van de Don Juan, de trouwe echtgenoot, de paedagoog, de dichter, de wauwelaar, de dandy, de maandaghouder, de schizophreen, de intellectueel, de aansteller en de oprechte’. Zoals de ‘politicus’ speelt ook Dr. Dumay met identiteiten, als hij met het afscheren van zijn snor een ander geworden is: hij zou diplomaat kunnen zijn, koopman, luitenant... In beide gevallen is Ter Braak vrolijk, triomfantelijk aan het fantaseren. Dit mag echter niet doen vergeten dat het voorrecht vrijelijk de eigen identiteit te kunnen bepalen ook een tegenkant heeft, waarvan al weer vooral in de romans de sporen te vinden zijn: een problematische onzekerheid over de eigen identiteit.

Gevallen van zelfvervreemding, gepaard gaande met angst, zijn in de romans van Ter Braak niet zeldzaam. Trouwens zelfs in de filosofische verhandeling *Carnaval der burgers* ko-

men er voor. ‘Waarom weet ik met dit alles geen raad?’ vraagt een kind zich af, dat in de stikdonkere nacht wakker wordt. ‘Waarom hang ik los tussen al het bekende? Is doodgaan zo iets?’ Maar in *Hampton Court* gaat zelfvervreemding zo ver dat persoonsverdubbeling plaats vindt. ‘Hij voelde zich weer leeg worden, volkomen leeg. Weg, weg! Maar hij kon niet weg’. Angstig in de confrontatie met Eline, die hem verwijtend om rekenschap vraagt, vlucht Andreas, d.w.z. zijn ‘geest’ maakt zich los van zijn lichaam, dat aanwezig moet blijven. In deze toestand van gespletenheid zijn de gewaarwordingen droomachtig en onwerkelijk, maar de afzijdige ‘geest’ begint met kille helderheid te denken en te observeren. ‘Een derde was doodstil binnengekomen, om alles, wat hier voorviel, te kunnen volgen’. ‘Kijk’, wees de derde hem, ‘let nu eens goed op die lippen’. ‘Let op! Zie je haar ogen wel?’, enz. ‘Een ander wezen dan hij had gehandeld’, wordt als verklaring gegeven als leraar Dumay in dolle woede een leerling tegen het bord gekwakt heeft, ‘waar hij groenbleek bleefliggen’ (dit ‘theologisch misproduct’ kon wel eens een caricatuur zijn van de auteur als gymnasiast!); hierna wordt de leraar ‘eensklaps ijzig nuchter’. Een andere scène van zelfvervreemding uit *Dr. Dumay verliest...*: ‘Zijn handen lagen dood op Karins lichaam; zijn blik rustte dood op haar hals; alles aan hem was dood, behalve de zwarte angst, die regelmatig heen en weer golfde’.

Men zal opgemerkt hebben dat er in beide gevallen van verdubbeling ook sprake is van agressie. In de tweede roman, die bovendien een opmerkelijk tafereel behelst waarin een dronken boer mishandeld wordt, treedt de agressie geprononceerder naar voren dan in de eerste, waarin deze, niet openlijk omgezet in daden, slechts tot uiting komt in een denkbeeldige wurging van Eline, niet ongelijk aan het dwangmatig gefantaseerde spoorwegongeluk, waaruit een tegenover de hoofdpersoon gezeten heer verminkt tevoorschijn komt. Tussen

beide boeken liggen slechts 2 à 3 jaar, maar het ene werd gemaakt voordat de schrijver zich sterkte aan Du Perron en Nietzsche en het andere daarna. Mag hieruit geconcludeerd worden dat de zelfvervreemding geringer is naarmate de agressie wordt geuit en toeneemt in de mate waarin ze wordt verdrongen?

In elk geval zijn de vervreemdingsverschijnselen bij Dumay, die niet zonder besluitvaardigheid is en enigermate tot handelen in staat, een zwakke echo van die van de jeugdige, ietwat weke en uiterst onzekere Andreas Laan, die in paniek is en zelfs krankzinnigheid vreest. Wat Andreas overvalt in de tuin van Hampton Court, starend op de twee voor hem liggende sandwiches, zoals de man in *Carnaval der burgers* met ‘vervreemde ogen’ staarde op zijn lucifersdoosje, door ‘slaperigheid’ beslopen en met ‘een lichte duizeling’, en zoals Roquentin in *La nausée* staarde op een strandkiezel of op eenbierglas, - wat Andreas overrompelt is zonder twijfel van pathologische aard. ‘Langzaam was de natuur leeggestroomd, dor en onbelangrijk geworden’; het is alsof hij ‘in een willekeurige wereld ruw was neergekwakt’. In hem is ‘dat onnoembare en lege’ gekomen; zijn gedachten, waarover hij alle macht heeft verloren, zijn één ‘zuigende kolk, dat vervloekte centrum, dat alle beelden opslopte in zijn vormeloze leegte’; duizelend, angstig, wil hij vluchten; en later gelukt het hem niet meer hierover ‘na te denken zonder misselijk te worden’. Als Andreas logerend bij zijn ouders, onmiddellijk na de Hampton Court-crisis, de naweeën ervan te verwerken heeft, moet hij aan de dood denken, die, zo redeneert hij, niet zozeer angstwekkend is als biologische gebeurtenis, als wat de dode appelboom was overkomen, het varken dat geslacht werd en zijn overleden broertje; want dat was ‘eigenlijk precies hetzelfde als leven’: ‘Er moest een heel andere dood zijn, iets geweldigers, iets afdoends, dat milimeter voor milimeter, bij volledig bewustzijn, bezit van de mens kon nemen’, een dood die aan-

kondigt: ‘Jij bent niet meer jij, want nu ben Ik er...’ Hetgeen hetzelfde moet zijn als wat in *Carnaval der burgers* omschreven staat als de ‘individualiteitsontbinding door de dood’, het verloren gaan van het besef Ik ben Ik. En is hiermede niet verklaard waarom Ter Braak zich moest verzetten tegen de Adwaita-mogelijkheden in zichzelf? De ‘ongespletenheid der mystiek’ wordt bereikt middels de oplossing van het Ik, die angstverwekkend is, als de dood in het leven. Het verlangen der mystici valt ongetwijfeld onder wat Freud als ‘Nirwanaprinzip’ aanduidt, de tendens tot opheffing van spanningen, het streven naar ‘het niets’, wat alles te maken heeft met de ‘doodsdrift’, die in Ter Braak sterk, al te sterk werkzaam was! In het belangwekkende romanfragment *Het plagiaat* worden ervaringen die kennelijk van dezelfde aard zijn als die van *Hampton Court* minstens even beklemmend opgeroepen, aangeduid door de sleutelwoorden: ‘het niets’, ‘vacuum’, ‘afgrond’, ‘angst’, ‘braakneiging’ en ‘het klamme zweet’. En als Ter Braak in *Journaal 1939*, eveneens aan de vooravond van zijn vrijwillige dood geschreven, spreekt over ‘de toestanden, die ik als ‘leegte’ heb leren kennen’ en zegt dat hij gestuit is op ‘de absolute ‘silence des espaces infinis’’, ‘waarvoor iedere doelstelling vervluchtigt’, dan doelt hij zeker op dezelfde ervaringen. Het is waarschijnlijk dat deze confrontaties met het Niets zich met deze hevigheid alleen maar in zijn jeugdperiode en tegen het einde van zijn leven, in mei 1940, hebben voorgedaan; even aannemelijk is het echter dat zij zich ook in de belangrijke periode daartussen voordeden, regelmatig en met wisselende intensiteit, in de schaduwen verborgen achter het Forumse ventmasker.

Men kan zich afvragen in hoeverre de panische angsten die Voltaire regelmatig overvielen en diens ‘crises d’anéantissement’, zoals beschreven door zijn lijfarts Tronchin, te vergelijken zijn met de ‘afgrondelijke’ sensaties van Ter Braak: twee bijtende geesten, stoutmoedig polemiserend tegen de

wereldlijke machten, tegen de theologen en de inquisiteurs, maar beiden ook behept met een traumatische angst voor geweld. Treffender is echter de verwantschap met Sartre's 'nous sommes angoisse' en met de angst en bevingen van een Kierkegaard en een Pascal, wat door het noemen van de pascaliaanse 'silence des espaces infinis' trouwens al ruimschoots wordt gesuggereerd. Maar beiden, de 'horizontale' Voltaire en de 'vertikale' Pascal, huizen ongetwijfeld in Menno ter Braak.

Hoe de werkelijkheid eruit zag die aan de passages geciteerd uit de romans en uit het *Journal* ten grondslag gelegen moet hebben, kan men met een schok gewaar worden uit een brief aan Du Perron, gedateerd 16 april 1938. Ter Braak spreekt daarin over 'een soort sterk geprolongeerde Hampton Courtsensatie', waarmee hij, onder de indruk van de annexatie van Oostenrijk door de Nazi-legers, heeft te kampen. Verder schrijft hij: 'Het is mij nu definitief gebleken, dat ik een zenuwstelsel heb, dat zich aan mijn intellectuele beheersching kan onttrekken en zich door zweeten, angsten, etc. kenbaar kan maken als iets rebelsch zelfstandigs. Volgens Wim en mijn dokter heb ik gelaboreerd aan z.g. depersonalisatieverschijnselen, d.w.z. door het zenuwstelsel beïnvloede gevoelens van volkomen leegheid, zinloosheid en 'solipsisme', die gepaard gaan met angst en apathie'.

Ofschoon de neurologische achtergronden van 'depersonalisatieverschijnselen' zeker belangrijk zullen zijn, valt het toch op dat Ter Braak àl deze verontrustende verschijnselen reduceert tot een kwestie van de zenuwen, dat hij zenuwstelsel opposeert aan intellect en wil, dus eigenlijk het lichaam aan de geest, daarbij de *ziel* weggoochelend. Dat zijn 'intellectuele beheersching' voor een deel op verdringing moet neerkomen en dat driften, agressieve of erotische, zich op den duur niet straffeloos laten verdringen, komt niet in hem op.

Onder 'depersonalisatie', waaraan in dit geval zeker ook 'de-

realisatie' kan worden toegevoegd, wordt in de psychiatrie verstaan: een bewustzijnsstoornis waardoor het ik-besef verloren gaat, waarbij het is alsof denken, willen en handelen automatisch gebeuren of van buitenaf bestuurd worden; een totale ontlediging, waardoor de waargenomen werkelijkheid een deel van haar bekendheidskarakter verliest, en die doodsangsten kan veroorzaken.

Men moet zich Menno ter Braak voorstellen als iemand, die vitaal en virtuoos schermend op de fronten van het leven, toch elk ogenblik in een achter hem gapende afgrond gezogen kon worden. De verbazingwekkende strijdersactiviteiten die hij ontplooid zijn, om het met Malraux te zeggen, een wijze van 'exister contre la mort', om niet te leven *dans* la mort (zoals bijvoorbeeld Van Oudshoorn - niet voor niets de auteur van *Het onuitsprekelijke*-, wie hij verweet te blijven steken in 'verrottingsprocessen'). Op 24 januari 1934 schreef hij aan Du Perron: 'Er is voor mij maar één werkelijk heroïsche consequentie van het *on*maatschappelijk standpunt: de zelfmoord'. En verder: 'Al het andere is *hangen* tegen de maatschappij *aan*'. Ik geloof niet dat er een aan Ter Braaks geest strijdige betekenis ontstaat, integendeel, indien men voor 'onmaatschappelijk' de term 'onvitalistisch' substitueert (à la Van Oudshoorn, die de zelfmoord als het ware eindeloos uitstelt) en voor 'de maatschappij' 'het leven'. Van de twee wegen die er in het leven zijn, volgens het citaat uit Thomas Mann dat in *Carnaval der burgers* staat afgedrukt, heeft hij - zijn bekeringen tot 'het gewone' ten spijt! - de 'gewöhnliche, direkte und brave' geweigerd, zodat er voor hem lag 'der geniale Weg', welke 'führt über den Tod'. Eenmaal op deze gevaarlijke weg, blijven er slechts twee mogelijkheden: de dodelijke afgrond of het vitale vechten op de levensfronten. In andere termen gesteld, luidt hetzelfde alternatief: óf de Hampton Court-sensatie, óf de 'onsterfelijkheidssensatie',

die in *Het plagiaat* wordt genoemd. Dit romanfragment is hierom van zoveel waarde voor de kennis van Ter Braak omdat het de twee mogelijke houdingen op de spits gedreven weergeeft, belichaamd respectievelijk in een jong alter-ego dat ‘onsterfelijkheidssensaties’ heeft, waardoor hij kan triomferen over de afgrond, zoals de schrijver in de tijd van *Politicus zonder partij*, en een ander, veel ouder alter-ego, dat, voor de zuiging van de afgrond gezwicht, gedwongen is verder te leven in een als het ware over jaren uitgestrekte Hampton Court-sensatie. Het jongere alter-ego, een volwassen geworden Andreas Laan, van wie gezegd wordt dat hij geen tragiek, geen revolver erkende, krijgt de beschikking over troeven welke verpletterend zijn voor Xaverius-Van Duinkerken, de ‘goedmoedige plebejer’, die juist daarom zo verachtelijk is omdat hij erin slaagt ‘de angst voor de afgrond’ te verjagen met ‘goedkope narcotica’. Maar, walgend in ‘het stinkhol met het crucifix’, verlamd door Xaverius' priestergebaren ‘over de afgrond heen’, verandert zijn overwinnaarsroes in onverschilligheid. Met het probleem waarvoor Xaverius hem stelde: ‘bewondering of verachting’, gaat Laan naar de oude Dubois, de vereerde meester, die, na een grandiose overwinning waardoor zelfs de burgerij het zwijgen werd opgelegd, plotseling met schrijven ophield, om ‘het tijdvak van het levende lijk’ in te gaan, een raadsel dat hij thans verklaart: een verlamdende Hampton Court-beleving, een ‘mystieke ervaring’, welke hij als ‘angst voor de heilstaat’ betitelt.

Het lijkt me dat *Het plagiaat* een motief bevat dat met betrekking tot Ter Braaks besluit om zelfmoord te plegen wel eens van even groot gewicht zou kunnen zijn als de reële kans die hij liep om door de Duitsers gearresteerd, gemarteld en vermoord te worden, een gevaar waaraan men perslot door te vluchten of desnoods onder te duiken kan ontsnappen. Het gaat om een psychologisch probleem waarin het begrip ‘afgrond’ centraal staat.

Steeds meer immers neigde Ter Braak ertoe om aan de moed tot luciditeit tegenover de ‘afgrond’ de waarde van literatuur en mensen af te meten.

Anton van Duinkerken is een verachtelijk individu omdat hij ‘zich door de barok van de twijfel redt’, omdat hij in woordenzwengel een goedkoop narcoticum vindt tegen de confrontatie met de “espaces infinis”, die Pascal verschrikten; iets waarvan bijvoorbeeld Kafka niet beschuldigd kan worden, noch de nog meer gewaardeerde Leo Sjestow, aan wie om deze reden zelfs zijn geloof gegund wordt. De erotiek oordeelt hij als narcoticum wel dermate goedkoop dat hij een D.H. Lawrence beneden Aldous Huxley stelt (die, niet zonder betekenis, na de oorlog zijn heil in de yoga-mystiek zou zoeken!). Au fond ligt hier Ter Braaks meest *eigen* norm, zo eigen dat hij voor Du Perron onbegrijpelijk is en de steeds consequentere toepassing ervan hem irriteert. Als illustratie moge gelden hun debat over ‘luciditeit’ en ‘bedwelming’ naar aanleiding van E.A. Poe, weergegeven in *De Kalender en de Notaris*. Het meningsverschil is tot het volgende herleidbaar. Voor Du Perron is de luciditeit een instrument onontbeerlijk voor de zelfhandhaving; evenals Poe houdt hij er de angst mee op een afstand, zoals H.A. Gomperts heeft laten zien. Bij Ter Braak echter draagt de luciditeit bij tot de zelfvernietiging; zij brengt de angst juist naderbij. Daarom is Poe voor Du Perron ‘de grote angst-schrijver’, voor wie hij de grootste bewondering koestert, terwijl hij voor Ter Braak een brenger is van ‘niets dan emotionele dingen’, goedkope ‘bedwelming’, die zich ‘tegenover ‘de waarheid’ verstopt’. Het fundamentele verschil tussen beide Forum-mannen komt ook hier weer aan het licht! Du Perron bezat de kostbaarste, de natuurlijkste ‘bedwelming’ die iemand tegen de ‘afgrond’ kan beschermen: een substantieel Ik, waarin de intelligentie geïntegreerd is, hecht genoeg om de ‘individualiteitsontbinding’ *tijdens het leven* niet te hoeven vrezen: zijn angsten, even-

als zijn hoofdpijnen en de ‘neurasthenische inzinkingen’ die in de Briefwisseling nogal eens opduiken, waren dan ook van een andere orde. Ter Braaks Ik daarentegen heb ik, zoals men zich zal herinneren, voorgesteld als een ‘tweede gezicht’ van ongrijpbare schaduwen beschermd door een masker van misleidende grimmigheid; als een chaos van tegenstrijdigheden die gecompenseerd moest worden door een strakke, maar tijdelijke, vervangbare superstructuur. Dat hij de ‘emotionele dingen’ - nota bene precies dát waarop onze motor een leven lang moet draaien! - diskwalificeert als ‘bedwelming’, toont hoe weinig het hem gegeven was, ondanks alles wat hij stelt in *Politicus zonder partij*, te ‘luisteren naar de influisteringen van zijn lichaam’; het onderstreept hoe onherroepelijk ‘denken gevoelsactiviteit’ in hem ‘elkaar niet konden vinden’. In *Journal 1939* schrijft hij: ‘De zekerheid en gemakkelijkerheid, waarmee ik nu kan formuleren en denken, geeft mij nu hoogstens nog het aangename gevoel van goed gekleed te gaan’, wat het beeld oproept van gedachten als kledingstukken van een fraaie snit, die men als alle andere kledingstukken kan uittrekken: waarna de bezitter nagenoeg naakt in de kou achterblijft. Ter Braaks ‘narcotica’ waren voorlopige, opportunistische, niet in de ‘emotionele dingen’ gewortelde waarden, intellectuele constructies die, eenmaal opgebruikt, ‘stuk gedacht’, zoals hij het zelf noemde, hem onbeschermd achterlieten tegenover de ‘afgrond’. En welke waarde was tegen het einde van zijn carrière niet stuk gedacht, welk ‘narcoticum’ was niet tot damp vervluchtigd?

In de zelfvernietigende luciditeit van zijn denken ligt ongetwijfeld Ter Braaks meest eigen grootheid; maar, terwijl hij het normatief stelde, moet hij het tegelijkertijd ervaren hebben als zijn meest verachtelijke zwakte, zijn ondergang. Met het steeds verder oprukken van zijn luciditeit werd zijn positie als mens immers onmogelijker en daarmee, gezien de

Forumse opvattingen, zijn schrijverschap. In ‘het tijdvak van het levende lijk’, waarin hij zichzelf al beland zag, geprojecteerd in de oude Dubois, bestaat slechts het type van schrijverschap dat het leven vervangt, d.w.z. het ‘onanistische’, bij uitstek verwerpelijke type, volgens Forum: vandaar Dubois' zwijgen. In dit oudere alter-ego voorzag Ter Braak zijn eigen opheffing.

‘Moet ik Xaverius bewonderen of verachten?’ Zo was het probleem gesteld waarmee de bijna 40-jarige Andreas Laan bij de meer dan 60-jarige Dubois kwam. En het antwoord van de oude meester, die al zo ver is dat hij een bepaald Nietzscheaans begrip ‘een uitvlucht, een dooddoener’ noemt, luidt: hij is bewonderenswaardig, ‘want gaver, beter ingericht op de handhaving van zijn persoonlijkheid’! De slechte kwaliteit van zijn narcotica? Maar naar mate ze een verachtelijker gebruik maken van het denken zijn de Xaverii bewonderenswaardiger, d.w.z. ‘beter toegerust voor de levensstrijd’!

Bewondering en verachting zijn ‘twee thema's van een fuga’. Dus, naarmate hij een bewonderenswaardiger gebruik maakt van het denken is Ter Braak zelf verachtelijker, d.w.z. slechter ‘toegerust voor de levensstrijd’. Ter Braak voltrekt hiermee zijn eigen vonnis. In feite is hij, op een hoger niveau, ontdaan van provincialismen, teruggekeerd naar zijn situatie van vóór 1930, die hij toen al verwierp: machtig in het domein van de geest, ervaart hij tragisch zijn machteloosheid in de brute werkelijkheid. Zijn superioriteit blijkt slechts te gelden in de geestelijke hiërarchie die hij zelf in *Politicus zonder partij* in vrolijke vlammen had doen opgaan, terwijl hij zijn minderwaardigheid moet vaststellen volgens de hiërarchie van de wereld. Een volstrekt onmogelijke situatie!

Dit bankroet moet natuurlijk bezien worden tegen de achtergrond van de politieke ontwikkelingen in Europa. De hiërarchie van de wereld waarin Ter Braak, uitgaande van Nietzscheaanse beginselen, dacht te kunnen slagen, was met de op-

komst van het fascisme steeds meer die van het geweld geworden, van de fysieke kracht, waartegen hij, als vergeestelijkt bourgeoiszontje tegenover de boerepummels van Eibergen, en als student tegenover de botte ontgroeners van een Amsterdams studentencorps, al zo beschamend het onderspit had moeten delven. Tegenover de Nietzscheaanse eenling Ter Braak, die juichend had geschreven over de nationalistische terrorist Ernst von Salomon, waren horden van monsterlijke, barbaarse caricaturen van Nietzsche verrezen, horden van plebejische Von Salomons, en zij verwezen hem terug naar de oude hiërarchie van de geest, die onlosmakelijk met het Christendom, waarin hij was opgegroeid, is verbonden.

Natuurlijk bevond Du Perron, met zijn onmiskenbare Arthur Hille-ambivalentie, zich in een soortgelijke situatie. Want welke schrijvers blijken in het gedrang der massa's nog houdbaar voor de 'smalle mens'? Daaronder is bijvoorbeeld degen die hem het begrip 'smalle mens' zelf aan de hand doet, de misanthropische individualist Drieu la Rochelle, die in de oorlog collaborateur zou worden, en Gobineau, wellicht de eerste racist, vlijtig door Nietzsche bestudeerd, aan wie hij zijn notie van de 'calender' ontleent, een waarde waarvan hij zo anti-democratisch als maar kan beweert dat zij preferabel is, want aangeboren, niet verwerfbaar. Maar, voor dit soort inconsequenties een gelukkige ongevoeligheid bezittend, brak Du Perron zich daar het hoofd niet over. Het was dan ook zonder cultuur-filosofische problematiek dat hij, bij het dreigender worden van het Nazisme, zijn *Uren met Dirk Coster* introk.

Ter Braak echter moet het wel als een dilemma gevoeld hebben dat hij bijvoorbeeld Henri Bruning, die hem om zijn aristocratie en zijn 'vertikale' gelovigheid sympathiek was, moest verwerpen op het politieke vlak, wegens zijn nationaalsocialisme; terwijl hij de plebejische 'horizontale' katholiek

Anton van Duinkerken, immers een even militant brochureschrijver voor het Comité van Waakzaamheid als hij zelf, ‘politiek’ zou moeten omhelzen!

Hoe was het dan nog mogelijk Xaverius-Van Duinkerken te verachten? ‘Hij bestrijdt de verschijnselen die ons het meest bedreigen, jou en mij, fascisme, nationaal-socialisme, totalitarisme...’, aldus Dubois tegenover zijn oud-leerling Andreas Laan. De verzoening is daar, het gelukzalig zwelgen in broederschapsgevoelens! ‘De gelijkheid, die over Europa komt’, de Grote Gelijkheid, waarnaar de Christelijke discipline in haar gesecculariseerde vormen streeft, volgens Ter Braak, wordt door Dubois reeds doorleefd als een actuele toestand. Originaliteit is een leeg begrip voor hem sinds ook de middelmatigen weten ‘dat zij proberen moeten zo oorspronkelijk mogelijk te zijn’. De ‘middelmatigheidsherders’ bewonderend, noemt hij ‘strijden tegen de middelmatigheid’ een ergerlijke ‘krachtsverspilling’.

Stamelend, vergeefs adequate beelden zoekend, tracht de oude Dubois zijn Hampton Court-sensatie, zijn ‘mystieke ervaring’, over te brengen: ‘En voortdurend moest ik worstelen met woorden en beelden, die ergens heen wezen... naar het niets, naar een afgrond, heb ik het later genoemd, maar soms was er alleen die *angst voor de heilstaat*, die braakneiging en het klamme zweet’... ‘de afschuwelijkheid van een hemels Jeruzalem’... ‘die vervloekte harmonie’... ‘een harmonie, waarin niets meer te denken zou zijn, niets meer te veranderen of aan te vullen of *anders* te denken...’ Dit laatste, dat ‘anders te denken’ - wat gelijk gesteld wordt aan ‘denken’ tout court! - betreft één kant van Ter Braaks hoogst persoonlijke obsessie, waarvan in zijn werk buitengewoon frequent voorkomende woorden als ‘onderscheiding’, ‘onderscheiden’ de tekens zijn, evenals bijvoorbeeld de termen ‘begrenzen’, ‘beperken’, ‘beperking’, enz., die in *Carnaval der burgers* domineren. Zij maken deel uit van de positieve kant van zijn ob-

sessie; de andere, de negatieve is het vervagen van onderscheidingen, het opheffen van beperkingen, de ontgrenzing, het Niets. Het is waar, wat H. Drion zegt in *Het conservatieve hart*: Ter Braak werd gedreven door een ‘anders willen zijn’, hij vluchtte inderdaad ‘voor de grootste gemene delers van de taal’, hij had een ‘afkeer van de massa’ en een ‘angst zich te encanaileren’; maar het is onjuist hem dit te verwijten, alsof het slechts de kwalijke eigenaardigheden waren van iemand met een ‘sterk romantische inslag’, wat Drion doet, alsof het om een luxe ging, en niet om een levensnoodzaak. Het ‘Differentseinwollen’, dat hij hem aanwrijft, kan men inderdaad volledig op Ter Braak van toepassing achten, mits men die term opvat in de betekenis welke de context in *Jenseits von Gut und Böse* eraan verleent: ‘Ist Leben nicht Abschätzen, Vorziehn, Ungerecht-sein, Begrenzt-sein, Different-sein-wollen?’ Anders-willen-zijn moet bij Ter Braak worden begrepen in een wel heel bescheiden betekenis: een streven zich te onderscheiden van de dood. Zijn ‘fanatisme de la différence’, om nog een ander etiket te gebruiken, nu van Malraux, was de bittere noodzaak zich met voldoende intensiteit af te tekenen tegen het Niets, tegen de ‘afgrond’ in zichzelf, erg abstracte begrippen, die hier echter beklemmend reëel worden als men zich er de klinische werkelijkheid van de Hampton Court-sensatie bij voorstelt.

Hoe zou Ter Braak, als hij de oorlog overleefd had, zich gevoeld hebben in de Heilstaat waarin we thans in 1968 zijn ingebed, en die de namen ontvangen heeft van Welvaartstaat en Consumptiemaatschappij? Hoe zou hij het gevonden hebben in deze heilstaat, waarin de ‘Anstosz’, die hij met Ernst von Salomon zag als taak van de élite, een bezigheid geworden is van de studerende jeugd en eenhandjevol kunstjongens, een vorm van amusement waarmee soms ook nog geld te verdienen valt? Ik zal de profetische oude Dubois laten antwoor-

den:... 'Wie dat gezien heeft, ervaren, die weet alleen nog, dat hij zich redden moet, hoe dan ook'... 'Laat mij in vrede sterven, in een coma bij voorkeur'.

3 Hillenius de Onsplitsbare

Oefeningen voor een derde oog (1965) van D. Hillenius is een boek dat een allegaartje bevat van autobiografische fragmenten, dagboekachtige notities, beschouwingen over schrijvers, moderne componisten en beeldende kunst, veel biologische vakkennis, een enkel gedicht en stukjes essay. Bij nader inzien blijkt dit onderscheid echter vrij fictief, omdat de herinneringen en notities essayistisch zijn, de beschouwingen en essays autobiografische elementen bevatten, de biologische vakkennis alom tegenwoordig is en achter het geheel een dichterlijke instelling op te merken valt. Het wonderlijke van Hillenius' persoonlijkheid, hoe veelkantig deze ook mag zijn, is namelijk de onsplitsbaarheid ervan. *Oefeningen voor een derde oog* is een boek waarin gedacht wordt. Maar het denken dat beoefend wordt door Hillenius, die bioloog is, dichter en essayist, verschilt van het biologische, het dichterlijke en het essayistische denken. Het verschilt van elk soort denken dat men gewend is, omdat het op unieke wijze biologisch, dichterlijk en essayistisch tegelijk is. Jean Rostand en Julian Huxley zijn biologen die essayistisch schrijven, zij zijn bepaald geen dichters. Leo Vroman toont zich bioloog in zijn gedichten, maar hij is geen essayist. Aan Hillenius is het voorbehouden een gelukkige fusie te zijn van delen Rostand-Huxley en brokstukjes Vroman. Hij is de voortbrenger van een geheel apart soort zoölogisch-dichterlijke essayistiek, de ontwerper van een eigen gedachtenwereldje met een eigen taaltje, waarvan even pittoreske als wetenschappelijke termen een kenmerkend bestanddeel uitmaken. Voor de gevallen waarin wij spreken van 'geest' of 'intelligentie' behelst Hillenius' speciale

vocabulaire de woorden ‘hersensmechaniek’, ‘hersens’, die onze ‘werktuigen’ zijn, ‘hersencelletjes’, waarin trillingen veroorzaakt worden, of ‘zintuigen’, die bespeeld worden. Met ‘voorwaardelijke reflex’ bedoelt hij gewenning, opvoeding of cultuur. De mensen worden als ‘hersendragers’ aangeduid of middels andere termen in een zoölogisch perspectief geplaatst. ‘Pleuter’ is de naam voor kleinburger, versteende volwassenen heten naar een zeediertje ‘zakpijpen’, enzovoort.

Toen ik, peinzend over Hillenius' onplitsbaarheid, nog eens zijn eerste bundel *Tegen het vegetarisme* (1961) ter hand nam, frappeerde me de volgende formulering: ‘Essays en grapjes zijn stellingen die men niet bewijst’. Merkwaardigerwijs treft men vrijwel dezelfde formule aan in *Oefeningen voor een derde oog*, alleen nu toegepast op de ‘poëzie’, die dan zou zijn ‘het totaal van stellingen die men niet hoeft te bewijzen’. De conclusie moet dan ook wel luiden dat de dichtkunst en de essayistiek voor Hillenius praktisch identieke werkterreinen zijn, dat in hem dichter en denker samenvallen. En, hoe boud het ook mag klinken, ik meen dat er iets waars in zit. Met dichters (die hij elders verklaart als mensen ‘met slecht geïsoleerde hersenafdelingen’!), zegt hij op blz. 36, heeft hij misschien dit gemeen: ‘het vermogen om van tijd tot tijd een samenhang te ontdekken in gebieden die tevoren onverbonden waren’. Op zijn minst kan worden vastgesteld dat D. Hillenius het vermogen heeft om samenhangen te ontdekken tussen zijn biologische kennis en wat er in en rondom hem gebeurt, of dat nu van artistieke, literaire, filosofische of psychologische orde is. De biologie is voor hem een onuitputtelijke leverancier van metaphoren. Ook aan deze wetenschap ontleende theorieën verrichten in anderssoortige kaders metaphorische diensten. Zinnen als ‘kunstenaars lijken me neotenische mensen, nog met kieuwen en larveoogjes, maar ook

met alle middelen van voortplanting' zijn typerend in dat opzicht. Dit denken dat zich dichterlijk bedient van wetenschappelijke middelen is soms verhelderend, maar altijd boeiend. Even opmerkelijk als het gelijk schakelen van poëzie en essay is het feit dat Hillenius deze vormen van letterkundige bedrijvigheid op één lijn stelt met 'grapjes': alle drie zijn ze stellingen zonder bewijzen. De verklaring is dat deze auteur weinig illusies koestert omtrent de objectieve bewijsbaarheid van welke stelling dan ook. Aan de stellingen zelf, zijn invallen, ideetjes en theorieën, hecht hij natuurlijk wèl waarde. Voor de overvloedige voortbrenging daarvan ontwikkelde hij zich zelfs een speciaal orgaan, een ietwat mystiek aandoend 'derde oog'. Maar het is alsof hij, in plaats van ze echt te bewijzen, er de voorkeur aan geeft ze door zijn natuurwetenschappelijke aankledingen aantrekkelijk te maken, verleidelijk, zodat de lezer erin gaat geloven. Vergeleken met een naar objectief weten strevend denker, zet Hillenius de zaak zo ongeveer op zijn kop: eerst 'ontvangt' hij zijn invallen, ideetjes en theorieën, om ze daarna met verrassende vindingrijkheid te voorzien van 'bewijzen', die louter gezien moeten worden als 'een speciaal soort sleutels tot onze overtuiging'. Zo is het essay over de ideeën van Garstang, een opvallend verwant bioloogdichter, weinig meer dan een achteraf gevonden 'sleutel' om ons nogmaals te openen voor de reeds in het eerste boek gelanceerde stelling: 'Nieuwe ontwikkelingen zetten niet in op de hoogste trap van de vorige ontwikkeling, maar ergens onder aan de ladder'. Van dergelijke nieuwe sleutels voor oudestellingen zijn er in *Oefeningen voor een derde oog* heel wat. De uiterste consequenties van Hillenius' frivole verhouding tot de waarheid zijn sommige al te fantastische redeneringen en in het bijzonder de vermakelijke pseudo-logica in de etymologieën op blz. 26 en 27, waar ons bijvoorbeeld het verband geopenbaard wordt tussen 'smijten' en 'metselen' en tussen 'handtas' en 'handtastelijkheid'. 'Weten bestaat niet',

zegt Hillenius, en ‘elke wetenschappelijke theorie, filosofie, de gehele logica’, zei hij al in zijn vorige boek, is ‘niets anders dan een phantastisch smoesjesgeheel’. Hij is iemand die, zonder te geloven in de resultaten ervan, het denken toch niet kan nalaten. Het is een levensverrichting voor hem even noodzakelijk als eten, lopen, huppelen, liefhebben en luisteren naar de muziek van Satie. Hillenius, die de hersenen ‘ons grootste speeltuig’ noemt, beoefent het denken, meent men soms, om de ‘Funktionslust’, om de ‘lustwaarde’ ervan, zoals hij het in zijn eigen idioom zou kunnen zeggen.

Hillenius' onsplitsbaarheid is niet iets dat hem eenvoudigweg gegeven is. Er is in hem ook een streven naar die toestand, een weigering zich te splitsen, een heimwee naar de tijden waarin poëzie, filosofie en wetenschap nog geen streng gescheiden categorieën waren; een terugverlangen ook naar de kindertijd, waarin de versplintering van de werkelijkheid zich nog niet had voltrokken, een bijna-verheerlijking van de infantiele gesteldheid, waarvan zovele kostbare eigenschappen aan de volwassenwording moeten worden opgeofferd. Hieruit volgen niet alleen zijn enthousiasme voor de 18de-eeuwer Tieben Vaalegeer, die de lenzen van Van Leeuwenhoek afwees omdat deze hem verbrokkeling toonden waar hij natuurlijkerwijs een eenheid waarnam, en de sympathie die hij voor de zuivere, eigenzinnige, elke aanpassing weigerende Léautaud heeft, maar aan de andere kant ook zijn afkeer van gespecialiseerde hersenen als die welke ‘atoomkereltjes’ dragen en zijn heftige afkeer van de ‘pleuters’ en de ‘zakpijpen’, die met hun bureaucratie, hun machinerieën, hun beton en plastic de mens van zijn natuur vervreemden. De preoccupatie met de eigen jeugd, blijkend uit vele herinneringsflarden, houdt er natuurlijk evenzeer verband mee, evenals zijn belangstelling voor het primitieve bewustzijn van de Quarochiindianen en de moderne schilderkunst.

Ik heb D. Hillenius gekarakteriseerd als iemand die denkt om de ‘lust’ welke hem dit verschaft, als een eigenzinnig man die een rijkdom aan inzichten aanbiedt alsof het ‘grapjes’ waren. Ik zou er nog aan kunnen toevoegen dat ze nooit zonder een bijzonder prikkelende uitwerking op 's lezers ‘hersencellen’ zijn en dat hij bovendien als stylist virtuoos genoeg is om de door hem ondervonden ‘Funktionslust’ zonder mankeren op de lezer over te brengen. Maar, hoezeer dit ook waar is, ik zou hem tekort doen als ik het hierbij liet. Zijn ‘grapjes’ blijken namelijk al te vaak zeer steekhoudende stellingen in te houden, behartenswaardiger dan die van menig schrijver die zwaarwichtiger aanspraken op de waarheid laat gelden. En zelfs wanneer dat niet zo is, als hij bijvoorbeeld weer eens aan het etymologiseren is geslagen, dan blijkt zijn denkwerk toch duidelijk door méér dan ‘lustwaarde’ alleen gemotiveerd te zijn. De hardnekkigheid waarmee hij de etymologie op zijn eigen manier blijft beoefenen zou daar al op kunnen wijzen.

Zo schrikt hij er zelfs niet voor terug om in *Oefeningen voor een derde oog* een reprise te geven van zijn hypothese dat ‘stuur’ ‘bestuur’ en ‘bestiering’ van ‘stier’ afgeleid zouden zijn, wat een diepere betekenis zou kunnen geven aan de door Picasso gecreëerde stierkop waarvan de hoorns gevormd worden door een fietsstuur. Iemand, zegt hij, ‘heeft dit pijnlijke lektuur genoemd’. Hoewel ik deze mening allerminst deel, kan ik niet nalaten te wijzen op een verwantschap met de roemruchte etymologieën van Lou de Palingboer, die, onbekend met het griekse *biblia*, het woord ‘bijbel’ interpreteerde als *bijbel*, wel te onderscheiden van de *hoofdbel*, die hij zelf is!

In zijn *Inleiding tot de ontwikkelingspsychologie* maakt dr Westerman Holstijn gewag van een patiënte die ‘pastoor’ interpreteert als ‘past-er-op’ en die ter verklaring van haar tekort aan erotische bevrediging aanvoert: ‘Mijn man heet De Vries, hij is de vorst van het vriespunt, hij zit op het vriespunt’. Een

andere patiënt durft niet naar Warmond te gaan, omdat men hem daar stellig *wartaal* in de *mond* zal leggen.

Deze verhouding tot de woorden is kenmerkend, volgens Westerman Holstijn, evenzeer voor kinderen, die ‘concreetsubstantieel’ denken, als voor schizofrenen, die tot een kinderlijk stadium zijn teruggekeerd. Ik wil geenszins beweren dat Hillenius infantiel is, noch dat hij schizofreen zou zijn, voor de drommel niet, maar wel dat hij infantiel of schizofreen kan denken, dat hij het cultiveert, gebruik makend van een vermogen waarover, volgens Ernst Kris, kunstenaars beschikken: de mogelijkheid om tijdelijk in archaïsche toestanden terug te vallen, een gedeeltelijke ego-regressie, welke zich van die van de psychoticus onderscheidt, nog steeds volgens Kris interpretatie van het creatieve proces, doordat de kunstenaar er genoeg macht over heeft om een soepele terugkeer naar de realiteit te waarborgen.

Ik weet dat mijn gedachtengang gewaagd is, maar veel speculatiever dan de meeste van Hillenius' eigen gedachtensprongen is zij toch niet, en ik kan, zoals hij dat zelf pleegt te doen, genoeg materiaal aanvoeren om er waarschijnlijkheid aan te verlenen. Zo is er in *Oefeningen voor een derde oog* bijvoorbeeld de beschrijving van de Quarochi, die dragers blijken te zijn van zó veel typisch hilleniaanse trekjes, compleet met padden en moedergodin, dat het is alsof hij in dit anti-vegetarische, muziekminnende indianenvolkje heeft uitgebeeld wat er in hemzelf op archaïsch diepteniveau actief gebleven is. Over regressie gesproken: zijn dode Quarochi gunt hij zelfs een ‘regressus ad uterum’ (‘Wie via de vliegen door padden werd gegeten, ging de Moeder zelf binnen’). En zijn volgens hem dichters geen priesters van de Moedergodin, de White Goddess? Zijn ze geen magiërs die ‘het voor de hand liggende’ hanteren om ‘de behoefte naar het onvatbare (dat ook het verlorengaande kan zijn) te stillen’? Dat voor ‘de hand liggende’ moeten bepaald de ‘concreet-substantieel’ beleefde woor-

den zijn, die de dichter hanteert als magische middelen. Dit alles ligt volop in de sfeer van het infantiele, het primitieve, het archaïsche. En kunstenaars noemt hij immers ‘neotenische mensen, nog met kieuwen en larveoogjes’ en met ‘neotenische hersens’, d.w.z. mensen die, hoewel tot voortplanting in staat, volharden in een infantiele levensvorm.

Als ik de definities die Kris in *Psychoanalytic explorations in art* geeft van de creatieve werkzaamheid en van de kunstenaar, vergelijk met het vele wat Hillenius over deze onderwerpen formuleert, dan stel ik de ‘logische wetenschap’ van een nuchtere pleuter tegenover het ‘mytisch-poëtisch weten’ van een magische dienaar van de White Goddess. Het merkwaardige is echter dat de uitkomsten ervan niet met elkaar strijdig zijn. Het begrip ‘neotenische hersens’ is, met als steunpunt zijn stelling dat ‘kinderen meer dan één bewustzijn’ hebben, vertaalbaar in ‘primitieve lagen van de ziel’, die waarmee Hillenius, die als professioneel bioloog verre van primitief denkt, per regressie contact onderhoudt. En als hij stelt dat gedichten ontstaan door ‘kortsluiting’ tussen ‘slecht-geïsoleerde hersengebieden’, dan behoeft men voor ‘hersengebieden’ slechts ‘psychische niveaus’ te substitueren en ‘slecht-geïsoleerd’ te vervangen door ‘vrij toegankelijk’, om te erkennen dat zijn voorstelling niet onverenigbaar is met de ‘rapid shifts in levels of psychic function’, die Kris in het creatieve proces ziet plaats vinden. Van magie is sprake, legt Hillenius uit, wanneer van het ene ‘hersengebied’, dat vergeefs gericht is op iets onvatbaars, god, geliefde of vijand, de ‘actiestroom’ overspringt op een ‘naastliggend gebiedje’, dat een ‘analoog of op andere manier geassocieerd beeld bevat’, iets wat de god, de geliefde of de vijand ‘vatbaar’ vertegenwoordigt, vervangt, zodat de ‘actiestroom’ bevredigd kan afvloeien. Ook hier heeft men voor ‘actiestroom’ maar ‘drift’ of ‘psychische energie’ in te vullen en men kan zich voorstellen dat deze zich verplaatst van het ene ‘gebied van de ziel’ naar een ander, primi-

tiever, of dat van de ene psychische functie wordt overgeschakeld op een andere, dat er een snelle verschuiving van functies plaats vindt.

In plaats van ‘kortsluiting’ of het overspringen van ‘actiestroom’ spreekt Hillenius overigens veel vaker van ‘verbinden’: ‘de dichter poogt krampachtig iets te verbinden van wat tevoren onverbonden was’. Het leggen van ‘verbindingen’ of ‘verbanden’, het ontdekken van ‘samenhangen’, het maken van een ‘netwerk’, het scheppen van eenheid zelfs door rijm en ritme, vertegenwoordigen een typisch hilleniaans thema, dat tegenover dat van de ‘verbrokkenheid’ of ‘versplintering’ staat. De verbindingen en netwerken die hij maakt zijn iets anders dan ‘wetten’, zeker die welke heersen in de objectieve werkelijkheid van professoren, kantoorbedienden, regeltellers en zakpijpen. Aan dit soort wetten, die het leven dood drukken, moet hij zien te ontkomen, evenals trouwens aan wat daar tegenover staat, de ‘anarchie’, waarnaar hij in een gedicht weliswaar verlangt (‘t ondraaglijk samenkleven der atomen / zal eindelijk in vreugd ontbonden worden’), maar die toch ook dient te worden vermeden als de dood. ‘Zowel de wetten en formalismen als tegenwoordig het grotendeels opgeheven zijn daarvan (in kunst, in sexueel leven) zijn de pest.’ Tot Jan Wolkers spreekt Hillenius de wens uit ‘dat de wet iets meer ontwricht moge worden’. Maar, terwijl hij ‘ingewikkeldheid’ misschien wel als het enige kenmerk van kunst ziet, wijst hij op een grens, waarna ‘ingewikkeldheid’ in ‘verbrokkenheid’ verkeert.

Het tweekantige thema coherentie-contra-verbrokkenheid duikt, in verschillende vormen, ongelooflijk vaak in het werk van Hillenius op. Als hij niet zo de indruk maakte een bijzonder speels schrijver te zijn, zou ik er het woord ‘obsessie’ voor gebruiken. Niet bij uitzondering spreekt hij trouwens over verbindingsleggende bezigheden als over iets noodzake-

lijks, iets dringends. De film *David & Lisa*, waarin vooral het schizofrene meisje dat alles op rijm moet zeggen hem heeft beziggehouden, inspireert hem tot de uitspraak: ‘rijm verbeeldt voor mij de krampachtige poging om de samenhang tussen twee vreemde delen te bewaren, of te veroveren’. Een tiental bladzijden daarvoor vergelijkt hij het denken met ‘het bezetten van een vijandig, onbekend gebied’, alleen te handhaven ‘als de bezetters een streng verband onderhouden, een netwerk gebaseerd op discipline, strikte navolging van regels’, omdat anders het gevaar groot is dat men ‘door de inheemse bevolking wordt vermoord of ingelijfd’. Soms, zegt hij, heeft hij het gevoel ‘alsof de werkelijkheid een dun vlies is dat elk ogenblik, als we ons onvoorzichtig bewegen, kan openscheuren, en ons overlaten aan een andere werkelijkheid’, een wereld ‘waarin we vervallen als krankzinnigen van angst’. Het lijkt me, waar het een dienaar van de Moedergodin betreft, niet te gezocht om het ‘vlies’, dat hij in zijn beide essaybundels vermeldt in nagenoeg dezelfde context, te zien als het baarmoederlijk vlies waarin we, prenataal, veilig gewikkeld zitten en dat wreed wordt opengescheurd als we de ‘andere werkelijkheid’ binnenkomen. Het geboortetrauma is onontkoombaar, maar de herhaling ervan, bij het intreden der volwassenheid, kan desnoods wel vermeden worden: door ‘neotenisch’ te zijn, het infantiele, de kinderlijke trots en hoop, het primaire functioneren der organen, intact houdend door middel van het kunstenaarschap. Als Hillenius ‘ontwenningsmechanismen’ zoekt of de ‘shok van het niet-herkennen’, als hij alsmat op zoek is naar ‘witte gebieden’, d.w.z. ongerepte, ongebruikte regionen van de ziel, dan is hij uit op een herbeleving van de verse, intense emoties van de kindheid: een onmogelijkheid, als het middel van de creativiteit er niet was, door Kris omschreven als een tijdelijke, gecontrôleerde regressie en door Baudelaire, niet eens zoveel anders, als ‘l'enfance retrouvée à volonté’.

Het kunstwerk kan beschouwd worden als een bemiddelaar tussen de kunstenaar en de wereld, een soort bemiddelende constructie die handhaving of herstel van innerlijk evenwicht beoogt. De tweespalt tussen zichzelf en de ‘andere werkelijkheid’, de koude, versplinterde pleuterwereld, overbrugt Hillenius met zijn literatuur, die een geheel is van geïmproviseerde verbindingen tussen versplinterde onderdelen, een zinvolle, levensvatbare eenheid, een ‘eigen territorium’ zoals hij in een interview zei, een territorium dat weliswaar zonder ‘hek’ is, zodat de andere mensen er ongemerkt doorheen kunnen wandelen, maar dat het toch ook niet kan stellen buiten ‘een netwerk gebaseerd op discipline’, met ‘concreet-substantiële’, magisch werkende woorden als markatiepunten, door een mythisch-dichterlijke logica onderling hecht geassocieerd, om het eigene, het onverwisselbare, het unieke dat bij de kindheid behoort te beveiligen tegen de altijd dreigende inlijving of doodslag ‘door de inheemse bevolking’.

De verbindingleggende bezigheden zijn voor Hillenius dus van levensbelang. Er ‘is geen groter hartstocht in de mens’, zegt hij in *Tegen het vegetarisme*, ‘dan te komen tot een verband’. Zoals de Quarochi met ‘kafuri’, hun naam voor de toestand van inspiratie, ook ‘erotische extase’ aanduiden, zo ziet Hillenius het komen tot een verband als een ‘symbolische paring’! Creatieve en procreatieve activiteiten hebben trouwens, ook volgens Ernst Kris, het een en ander gemeen: ‘sexual functions presuppose similar regressive patterns’.

Van hieruit moet een interessante aansluiting te vinden zijn met de conclusie die A. Nuis trok uit de ontleding van Hillenius' gedichten, te weten dat het uitgangspunt ervan is de ‘nieuwsgierigheid van de dichter naar de eigen creativiteit’, een raadselachtig proces waardoor ‘plotselinge onzekerheden’, steeds veroorzaakt door een *vrouw*, worden omgezet in ‘voorlopige nieuwe zekerheden’. Wat hebben bij Hillenius

sexuele potentie en artistieke potentie met elkaar en met onzekerheid van doen? Dit uit te vinden lokt uitnodigend, ofschoon reeds Nuis' conclusie niet door bewijzen wordt gestaafd. Zou de nieuwsgierigheid naar de eigen creativiteit hieruit verklaard kunnen worden dat bij een 'neotenisch mens', die immers de volwassenheid weigert, uitgerekend de voortplantingsorganen een wonderbaarlijke aanwezigheid vormen, eigenlijk een inconsequentie? En vloeit daaruit niet logisch voort dat dit paradoxale bezit als bijzonder hachelijk ervaren wordt juist in confrontatie met de vrouw, de sexuele, werkelijke vrouw, d.w.z. het tegenbeeld van de onsexuele, slechts aan het neotenische appelerende witte Moedergodin? Graves, ontwerper van *The White Goddess*, kende een homoërotische vriendschap, ging als 'maagd' het huwelijk in, wat moeilijkheden gaf, meldt Hillenius, van wie men zich speculaties herinnert over Fellini's partiële impotentie in verband met het probleem om de 'irdische' en 'himmlische' liefde te verenigen, en aan wiens verbeelding bovendien de bloedige castratie-riten van de Quarocho-priesters ontsproten moeten zijn. Wat voor de sexuele potentie geldt, is ook van toepassing op de artistieke potentie: niet bereid kostbare infantiele eigenschappen te offeren aan de opbouw van een volwassen persoonlijkheid, kan de neotenicus zijn gevoel van onveiligheid in de realiteit, vertegenwoordigd door de rijpe, volwaardige vrouw, slechts te boven komen dankzij de 'middelen van voortplanting' van zijn kunstenaarschap, dat de White Goddess gewijd is. Door zijn creativiteit, die als het ware compenserende persoonlijkheden opbouwt, kunstmatige coherenties, bezweert de neotenicus de verbrokkelende werking die van de aanraking met de werkelijkheid uitgaat.

Of men de werkelijkheid ziet als een verbrokkeling, als een ingewikkeld netwerk of als enkele eenvoudige lijnen, hangt af van iets dat in het hilleniaanse begrippenarsenaal eveneens

belangrijk is, de ‘zintuigen’, gedefiniëerd als ‘de enige verbindingen met de werkelijkheid’. Tegenover een ‘beeld van de werkelijkheid, dat in mooie heldere lijnen gecomponeerd lijkt’ toont Hillenius een interessante ambivalentie. Want, terwijl het de verheerlijkte kindheid natuurlijkerwijs beschoren is, geldt het ook voor de mystici, ‘mensen’, zo zegt hij, ‘die met hun zintuigen hebben geknoeid’, en eveneens voor een slag mensen met ‘een mankement aan de zintuigen’, de idealisten, ‘jeugdviervers’, ‘reinblijvers’, ‘dieetheiligen’ en ‘bologige antroposofen’, kortom de ‘vegetariërs’, zijn boezemvijanden! Het interessante zit hierin dat hun werkelijkheidsbeeld, ‘onwaar’, gevolg van geknoei of mankement, Hillenius zelf niet onbekend is, want prompt te realiseren, zo getuigt hij meer dan één maal, door enkele dagen te vasten: het behoort tot de vegetarische mogelijkheden van deze principiële carnivoor. ‘De man die een heel boek schrijft tegen het vegetarisme en niet in staat is om zelfs een insect te doden’, Hillenius dus, deze carnivoor op vegetarische grondslag, deze neotenicus, kind maar voorzien van creatieve potentie, streeft ernaar om met de driftige snelheid van de vleeseter telkens nieuwe, hoogst eigen netwerken op te bouwen, levende contactorganismen waarin hij met de werkelijkheid tot een compromis komt. Maar als de objectieve werkelijkheid zijn bouwsels te ernstig bedreigt, als zijn altijd onzekere potentie faalt, lokken hem de eenvoudige, harmonieuze lijnen van de planteneter als toevluchtsoord: ‘Poging van het derde oog / om als avondster / los te raken van de platvloerse aarde / van zintuigen, waarden, kwetsing’.

Ik stel me voor dat de speelse, vrolijke, vitale Hillenius één angstdroom kent, een droom waarin het tere, baarmoederlijke vlies wordt opengescheurd en de gruwelijke ‘andere werkelijkheid’ zijn territorium komt binnenrukken, horden van pleuters, zakpijpen en atoomkereltjes, zeldzame vogels neerschietend, magische padden in dienst van de Witte Godin

vertrappend onder hun in verfoeilijk rubber of zelfs onvergaanbaar plastic geschoeide voeten, chaos stichtend waar een tijdelijke, preciaire, leefbare orde heerste: een nachtmerrie waaruit de Onsplitsbare, om niet tot dodelijke versplintering te vervallen, wegvlucht, opstijgend tot avondsterrenhoogte, om, tot een laatst mogelijke integratie gekomen, vanuit zijn mystiek derde oog neer te zien op een eenvoudig, helder, harmonieus lijnenspel.

4 Een buiteland satiricus

Raoul Chapkis, van wie de boeken *De reizen van pater Key* en *Ik sta op m'n hoofd* zijn verschenen, is een satirisch schrijver; hij is ook de heer H. Brandt Corstius, wiskundige, specialist op het gebied van computers. De combinatie van beide hoedanigheden is minder ongewoon dan men zou denken. Om te beginnen is er natuurlijk Chapkis' favoriet Lewis Carroll, de wiskundige die, behalve *Alice in Wonderland*, ook talrijke satirische pamfletten schreef. Dat er geen sprake van toeval is, werd me echter pas duidelijk toen ik, na het bewonderen van Chapkis' intelligent gebuitel, verdiept raakte in *Ecrivains Satiriques, caractère et tempérament*, een studie van dr. W.A. Pannenburg. Chapkis blijkt weinig affiniteit te vertonen met de groep van introverte karakters die deze psycholoog onder het hoofd 'schizothymes' behandelt: Butler, Gogol, Grabbe, Ibsen, Strindberg, Pope, enz., die in de tabellen hoge percentages bereiken wat betreft egocentrisme, mensenhaat, ziekelijke argwaan en rancune. Ze zijn te zeer met zichzelf en hun persoonlijke vijanden bezig om het vermogen tot buitenmenselijk denken dat de wiskunde is tot ontwikkeling te brengen.

Chapkis vertoont echter wel treffende overeenkomsten met de 'satiriques sanguins', die optimistischer zijn, progressiever, meer op de buitenwereld ingesteld en die over het algemeen aanleg voor wiskunde hebben. Twee van hen, Beaumarchais en Rabelais, hebben zelfs technische uitvindingen op hun naam staan. Ook andere eigenschappen blijken op hem van toepassing: interesse voor de praktische politiek (Defoe, Kot-

zebue, Macchiavelli, Voltaire), utilitarisme, een ruim maar oppervlakkig bewustzijn en neiging tot een snel, springerig, speculatief, maar weinig coherent soort van denken. Ze hekelen eerder groepen van mensen, toestanden en stelsels dan personen.

Minder mooi is dat hun een gebrek aan gevoel wordt toegeschreven en dat hun enorme activiteit schijnt te dienen om aan de confrontatie met een ‘vide intérieur’ te ontkomen.

De reizen van pater Key, een bundeling van 15 hoofdstukjes die de wonderlijke avonturen van een missionaris verhalen, behoort tot een satirisch genre dat in de engelse en franse letterkunde bekend is maar in de onze ontbreekt. De beoefenaars ervan zijn extreme sceptici, nagenoeg allen ongelovigen, die sterk gekant zijn tegen het bezien van de wereld vanuit één enkele, enge gezichtshoek. Ze bestrijden de daarmee samenhangende onverdraagzaamheid door te goochelen met de vele andere gezichtspunten die ook mogelijk zijn, door de dogmatische optiek te relativieren, door te suggereren dat eigenlijk alle zekerheden op optische illusies berusten. Met dit doel laat Montesquieu de christelijke samenleving door mohammedaanse ogen bezien. Voltaire's *Micromégas* is een acht mijlen metende, vele eeuwen oude jongeman van de planeet Sirius, die verbaasd constateert dat de opgewonden insecten aan zijn voeten aan het oorlog voeren zijn. Dit relativiserende spelen met proporties, een typisch wiskundige bezigheid, vindt men ook bij Carroll, Rabelais en Swift. Bij deze laatste komt waarneming door het verkeerde eind van een verrekijker voor. In Voltaire's *Candide* worden oorzaak en gevolg omgekeerd.

De vele verschillende gezichtspunten die Raoul Chapkis bedenkt in *De reizen van Pater Key* kunnen herleid worden tot één enkel: het omgekeerde, wat ook al blijkt uit de titel van zijn andere boek: *Ik sta op m'n hoofd*.

Zo komt missionaris Key bijvoorbeeld in het drinkwater van de Worstelbormen terecht, wezens die hun tanden glanzend zwart poetsen. Zij verbazen zich over het vieze kereltje in zijn zwarte jas: ‘Dat klontje bovenop met die lange slierten, waar is dat eigenlijk voor?’ ‘Daar denk ik mee’, zei Key verlegen, zijn natte haar weer in orde brengend. Chapkis laat zedelijk verontwaardigde teenagers protesteren tegen de wellust van bejaarde echtparen, met spandoeken waarop staat: ‘Nahuwelijks verkeer is zondig’. Hij laat Key landen op het Eiland Skreta, waar de mensen zich voorzichtig uitdrukken, omdat wat ze zeggen onmiddellijk waarheid wordt, en op een ander eiland, waar men geen abstracties kent en bijvoorbeeld een geëmotioneerd iemand een spoor nalaat van ‘grote druppels radeloosheid, afgewisseld met korreltjes woede’. Key komt ergens waar planten regeren, die hem dadelijk in een mensenkas stoppen; hij spoelt aan bij driekantige wezens die het getal 2 niet kennen, die gedrieën in een kringetje staand geslachtsverkeer hebben, en voor wie de uitspraak van Montesquieu ‘si les triangles faisaient un dieu, ils lui donneraient trois côtés’ ongetwijfeld opgaat. In Hahaland, waar iemands prestige wordt bepaald door zijn belachelijkheid, trouwt een prinses Slapla, die van haar toekomstige positie van Allerbelachelijkste af wil, met een ambtenaar K., die de Hahaers beslist niet zouden slikken; maar Key, die dit alles helpt organiseren, onderschat bepaald hun gevoel voor humor.

In overeenstemming met het satirische genre dat hij beoefent hekelt Chapkis actuele gebeurtenissen en toestanden waarin hij onredelijkheid weerspiegeld ziet, domheid en onverdraagzaamheid. Uiteraard vindt hij deze te over in het politieke leven, in de bekrompen moraal die te onzent beleden wordt en in de dingen die het koningschap betreffen. Als goed Voltairiaan richt hij zich echter vóór alles tegen het onredelijkste dat bestaat: de godsdienst. Als apotheose laat hij zijn goedmoedige, maar slimme pater tenslotte in de hemel belanden,

waar hij God weet te bewegen zijn laatste wonder te doen: verdwijnen. Sindsdien leeft Hij nog slechts mondeling voort als ‘tussenwerpsel’, aldus de atheïstische satiricus Raoul Chapkis.

Ik sta op m'n hoofd, het andere boek, verschilt in wezen niet veel van *De reizen van pater Key*. Er is dezelfde sfeer van satire, science-fiction en geniaal puzzelen. Het ‘mannetje’ Key is hier alleen vervangen door een ander ‘mannetje’, dat zich Raoul noemt en dat ons meeslept en vermaakt met zijn pose van briljant conferencier, van alles opnieuw uitdenkend ‘genie’, onder de motto's ‘Raoul en de mensheid’, ‘Raoul en de cultuur’, ‘Raoul vertelt’, enz. Het blijkt dat Raoul even fantastisch gemakkelijk klaar komt met de talloze problemen en probleempjes die hij zich stelt als zijn gecastreerde pater Key met het bijgeloof, waarop hij stuit in weliswaar vreemde, maar niet bijzonder gevaarlijke werelden.

Ik sta op m'n hoofd is een bundel artikelen, door Chapkis ‘essays’ genoemd. Waarschijnlijk niet ten onrechte, want dit inventieve, hypothetische, incoherente denken benadert dicht wat het essay oorspronkelijk is: een ‘probeersel’. Het is alsof Chapkis steeds uitgaat van een ‘Gesteld dat...’. Bijvoorbeeld: gesteld dat er een ziekte genaamd ‘indifferitus’ uitbrak. Wat zou er dan gebeuren? Of: gesteld dat je geen geld hebt en toch de theaters wilt bezoeken, gesteld dat de atoombom valt, dat wezens van een andere planeet over de aardbol zouden nadenken, enz. Zijn zelf bedachte hypothesen uitwerkend, ze doordenkend tot in de absurdeste consequenties, blijkt Raoul altijd verrassend te zijn en dikwijls geestig.

Toch las ik deze essays met minder onverdeeld genoegen dan zijn verhalen over Key (waaraan bovendien een visuele dimensie werd toegevoegd door de speelse en intelligente tekenaar Peter Vos). Bij het volgen van Raouls briljante goocheltoeren moest ik namelijk wel eens denken: kom nu zelf eens

tevoorschijn! Raoul Chapkis interesseert zich voor de meest uiteenlopende dingen: evolutie, moraal, God, longkanker, geld verdienen, systemen bij roulette en zijn plan voor een nationale computer; nog tal van andere onderwerpen laat deze rationele socialist door zijn hersenen buitelen, maar er is er één dat hij angstvallig schijnt te weren: dat is hijzelf... In *Ik sta op m'n hoofd* (wat óók betekent 'ik sta erop mijn hersens te gebruiken'; niet mijn hart) zit onmiskenbaar een element van 'escape'. Natuurlijk, als hij beweert 'karakter is niet anders dan wat anderen van ons denken' en 'ziel' is een 'klankcombinatie', dan zijn dat boutaden. Toch heb ik moeten denken aan de karakteristiek die Pannenburg gaf van de 'satiriques sanguins' en aan hun tekort: het 'vide intérieur'.

IV Racinianen

*Want wie als vogel werd geboren
Die sterft, gevangen, van verdriet.*
W.F. Hermans

1 Van Oudshoorn, de zelfmoord en het vrouwelijk geslacht

*And why are we interested in the soul
of the writer? Not because we are so interested
in writers as such. But because of the
insatiable modern preoccupation with psychology,
the latest and most powerful legacy of the
Christian tradition of introspection.*

Susan Sontag

Geen andere nederlandse schrijver dan J. van Oudshoorn heeft zich zo geobsedeerd beziggehouden met dat ene ‘problème philosophique vraiment sérieux’ dat Camus stelt in de aanvang van zijn *Mythe de Sisyphe*: de zelfmoord. ‘Juger que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d’être vécue’, vervolgt Camus, ‘c’est répondre à la question fondamentale de la philosophie’. Een personage als Willem Mertens is, wenend of met ‘dorre ogen’, vrijwel uitsluitend bezig met deze ‘question fondamentale’. Het is niet overdreven te beweren dat de romans van J. van Oudshoorn de gevoelswereld uitbeelden van de zelfmoordenaar, indien men daaronder wil verstaan: iemand in wie een verwoede, altijd onbeslist blijvende strijd plaats vindt tussen krachten die ten dode voeren en andere die tot het leven verleiden; iemand die, terugdeinzend voor een definitief antwoord, niet ophoudt zich te martelen met de vraag of het leven de moeite waard is geleefd te worden: een chronische kwaal. Want waarom zou men onder ‘zelfmoordenaar’ uitsluitend begrijpen degeen in wie de balans al ten gunste van de dood is doorgeslagen, een lijder aan een acute

kwaal die, metterdaad de consequentie trekkend, vergif slikt, in het water springt, zich ophangt of zich een kogel door het hoofd jaagt? Dat is een beperkte visie. Het schommelen van de balans is essentieel en de moordende handeling even bijzakelijk als het gewichtje dat de doorslag geeft. Zelfmoordenaars die hun lot in eigen handen nemen als gevolg van een wilsbesluit zijn even zeldzaam als er cornélianse zielen zijn, trotse Romeinen en Stoïci, die leven in vernedering geen seconde dulden. De zelfmoordenaars die de regel vormen zijn wilszwakke weifelaars, mensen die, aan leven in de nederlaag gewend, niet kunnen kiezen, voor zich laten kiezen, wachtend tot het lot hier een gewichtje bij zal leggen of er daar één af zal nemen, zelfs als ze reeds tot de daad gekomen zijn. Marilyn Monroe placht zich te vermoorden door een overgrote dosis slaapmiddelen in te nemen, maar met de telefoon naast zich, opdat zij, nog vóór de bedwelming dodelijk werd, haar dokter zou kunnen bellen, als het leven ondertussen in bekoring mocht toenemen. En natuurlijk doet het dat nooit zo sterk als juist met de dood voor ogen!

‘Ik neem trouw de dosis, waarom niet de drank / Die mij in één teug hielp over alles heen...?’ vraagt Slauerhoff zich af, even later, onder invloed van reeds de gedachte aan zelfmoord, weer hoop vattend: en dan ‘staat men op uit den dood voor de zoveelste maal’. Deze gedoemde dichter behoorde tot de weifelaars, de indirecte zelfvernietigers, zichzelf zo verwaarlozend dat hij al op 38-jarige leeftijd stierf, gesloopt door tropische malaria en wie weet tuberculose, deze typische vorm van langzame zelfdoding. ‘Ondervinden ook jelui dat alleen de gedachte aan de dood het leven nieuwe glans vermag te verlenen?’ vraagt Eduard Verkoren in *Loutringen*, na een wandeling aan zee. Om dezelfde reden vermeit de hoofdpersoon in *Achter groene horren* zich regelmatig ‘in decoratieve voorstellingen over de eigen begrafenis’. En Willem Mertens ziet wel bijzonder duidelijk dat ‘het besef zijn leven

vrijwillig een einde te kunnen bereiden, als vroeger de ellende tijdelijk uitdreef'.¹ J. van Oudshoorn bezat een verbluffend heldere, uit introspectie voortkomende kennis van de psychische mechanismen welke in de zelfmoordenaar werkzaam zijn; een kennis die door de wetenschap alleen maar bevestigd kan worden. Schrijvend over de Freudiaanse theorie aangaande de doodsdrijf en de levensdrijf, stelt dr. Westerman Holstijn dat 'de ene gronddrijf wanneer die sterk geactiveerd is, de andere kan opwekken', na al eerder 'het eigenaardige feit' vermeld te hebben 'dat wij soms na een ernstige doch mislukte zelfmoordpoging een aanmerkelijke verbetering in de psychische situatie zien optreden'.

Opmerkelijk is in dit verband dat Willem Mertens' depressieve stemmingsschommelingen eerst door een nu en dan wild opflakkerende vitaliteit worden doorbroken in de laatste hoofdstukken, wanneer de zelfmoord al als onontkoombaar wordt aangevoeld. De duffe burgerkost van zijn hospita versmadend, eet en drinkt hij overvloedig, en voor het eerst is er sprake van vrolijkheid, zelfs van een 'dierlijke vrolijkheid'. Er is een 'zacht tintelende vreugde' in hem, en de dag vóór zijn einde, geconfronteerd met de 'ruisend-brekende zee', voelt hij zich 'in een lichte verrukking bijna gelukkig'; terwijl de schrijver zelfs later nog melding maakt van zijn 'goede stemming'. Enkele seconden voordat zijn symbolische dood wordt voltrokken, in de laatste indrukwekkende regels van het boek, leest men de raadselachtige, maar in het licht van de interactie der twee gronddriften heel begrijpelijk wor-

1 Vgl. Drieu la Rochelle: 'A partir du moment où je me crus sûr de ma résolution, la souffrance commença à diminuer, minute par minute. L'idée du suicide était entrée, je l'avais introduite, pour me soigner, me guérir de cela même qui l'engendrait'. (*Récit secret*).
En Nietzsche: 'Der Gedanke an den Selbstmord ist ein starkes Trostmittel: mit ihm kommt man gut über manche böse Nacht hinweg'. (*Jenseits von Gut und Böse*).

dende zin: ‘Toen begreep hij plots de kostbare staat’. Hier tegenover staat echter dat Mertens' vrolijkheid smadelijk verstoord wordt door ‘het hoongejoel van een horde jongens’ en dat zijn sensaties van geluk worden afgewisseld door ‘bevende doodsangst’. Want het wankelen tussen twee stemmingen is niet opgehouden; alleen de uitslagen zijn groter geworden. Op overeenkomstige wijze wordt ook de balans van Mertens' zelfgevoel in steeds extremere standen gebracht, variërend van een walging van zichzelf die ‘met een hevige aanval van loos braken gepaard’ gaat tot een grootheidswaan die krankzinnigheid doet vermoeden. Wanneer hij in het eerste hoofdstuk zich in een spiegel bekijkt, ziet hij een bleek ‘ingevallen gelaat, onaanzienlijk’, een ‘weifelend beeld’ dat schuw omgluurt ‘als een dier in gevaar’; hij heeft een ‘diepe minachting voor zich zelf’, wordt verteerd door ‘schaamte’ en waant zich door ‘stekerig-lachende blikken vervolgd’. Maar als hij, na zelfmoord overwogen te hebben, in het begin van het hoofdstuk ‘Ethische Verkwijning’, ‘zich onderzoekend in de spiegel’ opneemt, is het ‘niet zonder welbehagen’ en ontdekt hij in zich iets van de ‘adel’ van ‘een diep kunstenaar of gewetenloze koning’. Willem Mertens is een Narcissus die zichzelf is gaan haten; als de waanzin bezit van hem neemt, regrediëert hij tijdelijk naar het infantiele stadium waarin hij zichzelf nog kon aanbidden; zijn miserabele nederigheid is de tegenkant van een onmetelijke hoogmoed. Wat op Mertens van toepassing is, geldt ook bijvoorbeeld voor Eduard Verkoren, wiens ‘ziekelijke verbeelding’ vaak is ‘verzonken tot het laagste slopingswerk’ om dan ‘plotseling vrijgelaten’ zich ‘ijdeltoerenhoog in leegste zelfoverschatting’ te verheffen.

De Van Oudshoorn-personages zijn altijd mensen die als kind het leven begonnen met bijzonder hooggespannen verwachtingen omtrent zichzelf, een feit dat't duidelijkst tot uiting komt in *Achter groene horren*, waarvan de hoofdpersoon als ‘die hoogstbegaafde en veel belovende knaap’ wordt geken-

schetst, die door anderen vanwege zijn trots ‘meneer de baron’ en de ‘ongenaakbare’ wordt genoemd. Onder invloed van liefdesontbering in een door armoede en echtelijke onmin gekenmerkt gezin, mede als gevolg hiervan masturberend, zijn deze personen echter al vroeg prooi van hevige schuldgevoelens; ze vereenzamen steeds meer, raken steeds machtelozer overgeleverd aan een verachting en een haat jegens zichzelf, die de op het leven gerichte instincten lamleggen en het verlangen naar de dood doen overheersen. Hun zelfkwellersgesteldheid maakt dat ze van kwaad tot erger vervallen, dat ze diefstal en kasvervalsingen plegen, dat ze bij prostituées een geslachtsziekte oplopen, dat ze ‘opzettelijk’ alle geboden kansen op verbetering verknoeien, zelf steeds weer de omstandigheden creërend waarin ze ongelukkig kunnen zijn, boete kunnen doen. Het bijna ongelooflijke doet zich voor dat Willem Mertens voor het eerst overweegt zelfmoord te plegen wanneer, door een overplaatsing welke een salarisverhoging met zich meebrengt, zijn voornaamste argumenten tegen het leven komen te vervallen. In plaats van met het door hem geleende geld zijn kastekort te vullen, zorgt hij ervoor het te verliezen in een ‘speelhol’ en bij een ‘deerne’. En als daarna blijkt dat hem onverhoopt nog een ‘vergoeding voor uitrusting’ zal worden uitgekeerd, kan hij ‘van woede stampvoeten’: ‘...het geluk wilde niet wijken’!

Het monomaan geargumenteer tegen of voor het leven, waaraan de Van Oudshoorn-personages zich zonder ophouden overgeven, hun besluiten en het weer ongedaan maken ervan, blijken slechts voorgrondmanoeuvres te zijn, rationalisering, weerspiegelingen in de geest van een strijd die ondergronds, geheel buiten hun zeggenschap om, gaande is. Deze mensen staan volslagen machteloos tegenover wat er in hen omgaat en ze voelen zich er niet in 't minst verantwoordelijk voor dat ze niet geworden zijn wat ze volgens de hoge verwachtingen in hun jeugd behoorden te worden. ‘Zoals

vroeger alles buiten zijn toedoen ten goede was geloopt, zoo was tenslotte alles buiten zijn schuld mislukt', leest men in *Loutringen*: 'hem trof geen schuld'. Mertens, Verkoren, de 'hij'-personen uit *Achter groene horren en Bezwaarlijk Verblijf*, zijn machteloos; zij staan, zo komt het hun zelf voor, onder het grillige bewind van een 'vreemde macht', het lot, of een God, die kan verdoemen of liefhebben. Deze macht, ten opzichte waarvan ze zich in een afhankelijkheidspositie bevinden als die van een kind tegenover de ouders, moet onophoudelijk beproefd worden. Zoals kinderen wel door stout gedrag de liefde van hun ouders op de proef stellen, zo heeft men de indruk dat de personen van Van Oudshoorn met hun zelfdestructie het liefdeloze lot uitdagen om de 'hoogstbegaafde en veel belovende knaap' eindelijk te geven wat hem in het vooruitzicht is gesteld. Ze doen wat Baudelaire zich voorstelt in zijn *Mauvais Vitrier*: een sigaar aansteken naast een kruikvat, 'pour voir, pour savoir, pour tenter la destinée'.

Hoe ondoordringelijk ook, het lot en zijn luimen maken zich toch kenbaar, en wel in 'voortekens' of 'vingerwijzingen', die ze moeten weten te herkennen. In een boek als *Tobias en de dood* zijn termen als 'toeval', 'toevallig', 'geluk', 'slecht voorteken', enz. van een ongelooflijke frequentie; Tobias verdient zijn geld dan ook door speculaties en, zoals alle Van Oudshoorn-figuren, komt hij regelmatig in speelholen, niet om het geld, maar om na te gaan of het lot hem gunstig of ongunstig gezind is. Vlak voor zijn dood doet Willem Mertens in een kroeg mee aan een spel, voor hem blijkbaar een soort ultimatum gericht tot het lot, want als hij verliest luidt de gevolgtrekking: 'Het leven was tegen hem, het leven zelf, en het gunde hem zelfs deze kleine genoegdoening niet meer'. En er is sprake van 'zijn volslagen onmacht tegen deze hoogste kwaadwilligheid'. Daarna voelt hij zich 'plotseling rustig als iemand die na pijnigend onderzoek eindelijk zijn vonnis verneemt'. De vingerwijzing van het lot is ondubbelzinnig

geweest: hij moet zelfmoord plegen. In werkelijkheid, psychologisch gezien, moet Mertens de balans getest hebben van de op het leven gerichte krachten en de destructieve krachten in hem, waarbij bleek dat deze tijdelijk ten gunste van de zelfvernietiging was doorgeslagen.

Bij de bestudering van de Van Oudshoorn-figuren wordt duidelijk dat tussen moord en zelfmoord geen essentieel verschil bestaat, dat de zelfmoordenaar eigenlijk een gemankeerde moordenaar is die het gehate object buiten hem, degenen die maken dat hij zich schuldig voelt, degenen die de ‘stekerig-lachende blikken’ op hem vestigen, als het ware heeft ‘ingeslikt’, zodat hij het, als deel van zichzelf, alleen maar in zichzelf kan vernietigen. De Van Oudshoorn-figuren stikken bijkans letterlijk in hun voor anderen bestemde agressie; termen die ademnood aanduiden komen in alle boeken zeer veelvuldig voor en kunnen beschouwd worden als sleutelwoorden (stikken, naar adem snakken, een ‘looden druk’ voelen, ‘benauwdheid’, ‘ademstokkend’, enz.).

Van Oudshoorn is zich ervan bewust dat het in wezen om een tegen zichzelf gerichte destructiedrift gaat, een hevige agressie, waarvan slechts verlossing mogelijk is als een uitweg naar buiten geforceerd kan worden, als het, met andere woorden, lukt om masochisme om te zetten in sadisme, zelfverachting in haat jegens anderen. Een merkwaardig duidelijk geval van overgang van de ene toestand naar de andere komt voor in *Willem Mertens' levensspiegel*: door een ‘vervaarlijke woede’ gedreven, draait Mertens eerst ‘met de handen wurgend aan zijn keel’, als wilde hij zichzelf vermoorden, om even later met dezelfde moordende agressie Helene vast te grijpen, de enige tegen wie hij zich nog kan of durft uiten. Op een ander moment, het plan overwegend Helene uit de weg te ruimen, wordt Mertens plots opgeschrikt, en ziet hij zijn ‘moorddadig gemijmer’ als ‘vreemd’, ‘als een griezelig gedierte, dat van uit

een hoek der kamer *hem* bespringen wou'. Hetzelfde doet zich voor als hij, wachtend in een huiskamer 'in de spiegelomlijsting' zichzelf ziet, 'buiten zich getreden': 'de ongure vreemdeling', d.w.z. de tegen het einde vaker verschijnende 'dubbelganger', hier de projectie van zijn lagere 'ik', barstensvol agressie.¹ Zijn reactie is: 'een vernietigende angst daaraan overgeleverd te zijn'. Als daarop 'de dochter', op wie hij wacht, binnenkomt, lijkt het 'of hij haar zou aanvallen'. Maar hij beheerst zich. Nauwelijks twee bladzijden verder gaat hij zich echter tegenover haar te buiten in 'verschietende visioenen', 'als sleurde hij de dochter met het bleke hoofd omlaag, het bonkend tegen de ruw-houten werkbank'. Op een andere plaats jaagt 'zijn gemartelde verbeelding hem met de krimpene nagelvingers blauw wurgend in haar volle blanke halsvlees'. Ofschoon dadelijk gevolgd door zelfverwijt, in de vorm van 'het wreedheldere besef van reddeloos verdoold te wezen', moeten deze sadistische gedachten, die alle vrouwen betreffen, toch bevrijdend hebben gewerkt. Daar, afgezien van het benepen getreiter dat hij Helene laat ondergaan, handelend optreden hem onmogelijk is, resteert hem slechts een afreageren van zijn agressie op anderen in bloedige fantasieën, als enige mogelijkheid om te ontkomen aan zelfkwellung of erger.

Als hij zijn haat 'tegen de mensen, die zijn ondergang bewerkt hadden' niet meer zou hebben, zegt Van Oudshoorn over Eduard Verkoren, dan zou 'zijn zelfverachting' geen andere uitkomst meer hebben dan een 'gewelddadig einde', want die haat is een heilzaam 'tegenwicht', herhaalt hij, 'in dat on-

1 De 'dubbelganger' verschijnt behalve als verwijtende, moordende duivel ook als beschermende engel der verzoening: 'En hij wist, dat de ander naast hem stond, maar *geheel veranderd van wezen*, in oneindige goedheid alles begrijpend'. W.M. blz. 103. Hij kan ook de gedaante van de Dood aannemen. Dit verschijnsel komt voor bij Dostojevski, Maupassant, Hoffmann en Poe.

stuimig verlangen zichzelf om te brengen'. Het is een 'tot de sprong bereid gedierte' dat zich daadwerkelijk op de mensen zou willen wreken: 'Een hellevaart over lijken. Waarom het nog in toom te houden? Moord, vlammen en vrijheid. Heerlijke klanken!' Deze gevoelens, welke Menno ter Braak stellig als ressentiment of rancune zou bestempelen, richten zich in *Achter groene horren* tegen de gemeenschap, die een mens tot 'ziekte of misdaad' laat vervallen en hem dan nog uitstoot bovendien: 'dan werd die gemeenschap een desperado rijker, op sprong met bommen door groene horren zijn wraakzucht te luchten. Oog om oog, tand om tand...'

Maar Jan Koos Feijlbrief verrichtte achter de bedoelde groene horren, als klerk van het ministerie van Buitenlandse Zaken, jarenlang trouw zijn administratieve werk, met hoeveel gemopper dan ook; terwijl hij later als tweede kanselier van de nederlandse ambassade te Berlijn vol respect de op straat voorbijtrekkende duitse keizer, 'die zelfbewuste heersersfiguur' gadeslaat, en, zich identificerend met hem, zich weldra verlustigt in visioenen van steden in laaiende gloed, in brand gezet door de laatste vluchtende 'horden van een smadelijk verslagen vijand...' Als lid van 'Nederland en Oranje', schiep Feijlbrief er behagen in om in de sociëteit van deze vereniging een spelletje domino te doen.

Daadwerkelijke uitingen van agressie komen slechts in de jeugd van de Van Oudshoorn-figuren voor. Zo gaat de 9-jarige Willem Mertens, na een periode van 'vreemde inkeer', over tot 'moedwillige vernieling', 'mishandeling' van 'weerloos gedierte', 'diefstal, brandstichting'. De jonge Eduard Verkoren laat, na zich te hebben bloot gegeven in intieme erotische gevoelens, 'manke Henk' struikelen, om hem vervolgens met stokslagen te verjagen.

Maar ook in die tijd al is Eduard, bij de 'nietigste aanleidingen', prooi van 'dierlijke driftbuien', van 'woedeaanvallen', als gevolg van 'gekrenkte trots', die hij blijkbaar in zo hevige

mate op zichzelf ontladde dat hij ‘krampachtig snikkend het bewustzijn verloor’, als gold het een epileptische aanval.

Bij Van Oudshoorn heeft de tegen zichzelf gerichte agressie duidelijk een erotische lading. Het verlangen naar de dood is bij Willem Mertens een ‘bevende lust die enige gebeurtenis aan het vuige lijf te ontrukken *als blinde jeugdaandrang naar zinlijke bevrediging*. Het was de warm naakte, die zo heimelijk dolgraag door de staal-wrede omgebracht wilde zijn’. De zelfmoord, de actie van het ‘staal-wrede’ op het ‘warm naakte’, is bij deze schrijver kennelijk een jegens zichzelf begane daad van erotische agressie, die met de onanie, welke zijn hele werk doorspookt, dan ook herhaaldelijk vergeleken wordt. Eduard Verkoren bijvoorbeeld meent dat de ‘zich zelf vernietigende werking van zijn denken geestelijk dezelfde tegennatuurlijke handeling was, waarmee hij het beste deel zijner jeugd had zoek gemaakt’. Als men bedenkt dat, Freudiaans bezien, zweven en vliegen symbolen zijn voor de coïtusbeleving, dan moet men Mertens' sterven, deze ‘doelbewuste zweving naar het Andere’, wel zien als een erotisch gebeuren.¹ Tegenover erotische verleidingen staan de figuren van Van Oudshoorn op dezelfde manier weifelend als tegenover de zelfmoord. ‘Blijven toezien, naar welke kant de weegschaal zou doorslaan’, denkt de hoofdfiguur van *Achter groene horren*. Die uit *Loutringen* toont zich even besluiteloos nadat hij

1 Zweven, vliegen of glijden vertegenwoordigen een vaker bij Van Oudshoorn voorkomend motief. Een gedachte van de jonge Eduard: ‘Ja, misschien, wanneer hij vliegen of tooveren kon’. De tot waanzin geraakte Willem Mertens meent dat hem nog slechts de moed ontbreekt om ‘naar willekeur door de lucht te zweven’. In *Achter Groene Horren* staat een droom waarin de ‘hij’-persoon via een zwaar luik, waartussen hij even bekneld zit (vagina), een gebouw (vrouw) binnendringt, waarna een eindeloze ‘glijpartij’ aanvangt. Evenals Tobias (met Kitty), viert hij grootse triomfen op de schaats (‘op schaatsen te zweven’ etc.).

een hoer gevolgd heeft, die onverwacht door een andere mogelijke klant wordt aangesproken: ‘Verscholen achter een boom bespiedde Eduard de tergende beslissing van zijn lot’! Erotisch verlangen en doodsverlangen vallen bij hem samen. Van ‘de vrouwelijke bezoekers’ van een salon ziet de hoofdpersoon van de novelle *Bezwaarlijk Verblijf* ‘de verlokkenende vleeschbedekking tegelijk met de skeletten’. Een passage uit *Loutringen* onthult meer: ‘Alleen wist hij bij ingeving’, zo mijmert de adolescent Verkoren, ‘dat waar de heete *zonde*, in brutaalste hoon van doelmatigheid der geslachten, pas haar afgrijselijk leven hels wordt angeblazen, dat daar zijn ziekelijk verlangen voor de praktijk terugdeinsde. Dit verlangen was de *drempel der oneindigheid*, die hij tijdens het leven niet durfde te overschrijden. Dit was naar buiten als naar binnen dezelfde grens. *Van beide zijden stuitte hij eindelijk op den dood*’. Het bedrijven van erotiek en de omgang met de dood betekenen één en dezelfde grensoverschrijding, die hem tegelijk magisch aantrekt en panische angst inboezemt: een vreemde ambivalentie die niet alleen Verkoren karakteriseert maar alle personages van Van Oudshoorn. Dat men van de erotiek de aantrekkingskracht ervaart en het orgasme vergelijkt met de dood, omdat in beide gevallen immers bewustzijnsverlies optreedt, is even normaal als dat men angst heeft voor de dood; terug te deinzen voor het geslachtelijk verkeer, er bang voor te zijn als voor het sterven, is daarentegen even ongewoon als door de dood aangetrokken te worden.

Ik ken maar één schrijver voor wie dit in even hoge mate karakteristiek is: Michel Leiris, een ‘*maniaque de la confession*’, een eveneens door zelfvernietiging en schuldgevoelens geobsedeerde, die blijkens zijn *L'âge d'homme* de liefde ook slechts kan zien in het teken van tranen en marteling, als iets zondigs, dreigends en noodlottigs, als iets, zegt hij, ‘où l'on risque de laisser sa vie’. Leiris, die Freudiaans geschoold is, voert als verklaring aan: castratie-angst. Verminking van de phallus, het

magisch symbool van mannelijke macht, van onsterfelijkheid, staat gelijk aan de dood. Doordat hij het overschrijden van de ‘drempel der oneindigheid’ bewust beoefent als een cultus, die hem een mengsel van angst en genot oplevert, een sensatie die hij ‘le sacré’ noemt, onderscheidt Leiris zich echter van onze Van Oudshoorn. Ik zou hem dan ook niet ter verheldering van diens duisterheden naar voren gehaald hebben, indien er niet een ander, zeer frappant punt van overeenkomst bestond. Leiris vat de vrouwen die voor hem het meest angstwekkend zijn samen in één figuur, de oudtestamentische Judith, die Holofernes verleidde, met hem naar bed ging, om hem daarna met zijn eigen zwaard het hoofd af te houwen, als drastische daad van castratie. Welnu, bij Van Oudshoorn, in *Tobias en de dood*, komt een overeenkomstige vrouwenfiguur voor, ‘een Jodinetje’, een ‘wilde furie’, met zwart kroeshaar en amandelvormige ogen, die zich Judith laat noemen. Zij neemt zelf het initiatief tot de kennismaking en verlost hem tot een ‘noodlottig tête à tête’, dat daarna een wraakzucht gewekt blijkt te hebben, die reeds in haar woorden dat ‘hij zich eigenlijk een halve Holofernes’ diende te voelen, doorschemert. Nog één keer doemt de ‘femme fatale’ in het leven van Tobias op, in de gestalte van een eveneens amandelvormige ogen bezittende Creoolse, wier vreeswekkende, ‘castrerende’ vrouwelijkheid veruiterlijkt wordt in ‘roofdierachtige grote blanke tanden’; ‘een groot beest in mensenkleren’, aan wier slaapkamer Tobias, deze wensvervullende Van Oudshoorn-figuur, de enige die de dood overwint, nog te juister tijd weet te ontsnappen.

Treffend is verder dat de anti-Judith, de deugdzame, lijdende vrouw, bij Leiris vertegenwoordigd door Lucretia, de Romeinse die na haar verkrachting zelfmoord pleegde, bij Van Oudshoorn ook aanwezig is. De Judiths doden en de Lucretia's vragen erom gedood te worden, zodat bij de één het masochisme van de ambivalente man en bij de ander het sa-

disme aan zijn trekken komt, beide, volgens Freud, ‘verzinnelijke’ uitingen van de doodsdrijf. Bij Van Oudshoorn komen de Lucretia's veelvuldiger voor, nauwelijks gevarieerd en onveranderlijk blond. In *Willem Mertens' levensspiegel* is het de zich noodgedwongen prostituerende, al Mertens' sadismen duldende Helene. In *Bezwaarlijk Verblijf* heet zij Sophie, violiste in een ‘dameskapel’ maar ook een ‘deerne’, die hij kwelt, maar die bereid zou zijn ‘samen ook die laatste reis te aanvaarden’. In *Tobias en de dood* verschijnt zij tenslotte als Irma, een teringachtige prostituée, die, ook al onder invloed van die ‘vreemde macht’, Tobias vraagt haar ‘te helpen er een eind aan te maken’. Als ‘een hulpbehoevend klein diertje’, soms huilend, vindt zij troost aan Tobias' machtige borst, alsof de auteur haar heeft willen laten toekomen wat Willem Mertens het meest verlangd moet hebben...

Dat er tussen Michel Leiris en J. van Oudshoorn een analogie bestaat, wat betreft de verhouding tot vrouwen en de eigenaardigheid om met de erotiek de dood te beleven, valt hierna niet te ontkennen; de waarschijnlijkheid van een castratiecomplex bij Van Oudshoorn is hiermee geïmpliceerd.¹

1 Men kan de Holofernes-gevoelens die Judith en de Creoolse Tobias inboezemen interpreteren als tekenen van een castratiecomplex. Men kan zelfs stellen dat dergelijke mooie maar levensgevaarlijke vrouwen, zulke ‘femmes fatales’, alleen maar kunnen worden uitgedacht door een man met genitale angsten. Er zijn overigens geen andere passages waaruit deze blijken. Tenzij het in *Achter groene horren* beschreven duel per katapult tussen twee jongens, bedoeld om ‘een oog of erger te verminken’, daarvoor kan doorgaan. Of dat men in ‘de stomme grijnslach uit het kroes-behaarde tweede gelaat’, die de scholier Eduard ontwaart boven het ‘lijkbleek van de dijen’ ener hoer, persé een vagina dentata wil zien. In elk geval denkt Eduard, bij zijn eerste bezoek, heel karakteristiek: ‘De dood en het leven’; en hij heeft een voortijdige ejaculatie.

Tobias en de dood is, gezien in het geheel van J. van Oudshoorns oeuvre, stellig een uitzonderlijk boek; temidden van zoveel verstikkende somberheid een ‘opademing’, om een karakteristiek woord van de auteur zelf te gebruiken. Kennelijk ontworpen als tegenbeeld van de huilerige frustraten uit de andere romans, moet Tobias Termaete een wensdroom van Van Oudshoorn geweest zijn: deze amorele, schelmachtige figuur overwint op de punten waarop de anderen juist zo jammerlijk falen, namelijk de erotiek en de dood. Hij heeft alles van de Don Juan, omringd als hij is door vele jonge mooie vrouwen, die hij even gemakkelijk opdoet als verlaat.

Er is echter iets eigenaardigs met hem aan de hand. Terwijl voor de ware Don Juan, die er immers zijn homosexualiteit mee wil weerleggen, de geslachtsgemeenschap essentieel is, gaat de donjuaneske Tobias er prat op met zijn buitgemaakte vrouwen ‘niets dan het betamelijke’ voor te hebben en ‘het grove werk gaarne aan anderen’ over te laten. De gedachte alleen al aan de ‘pijnlijke ervaring’ met Judith jaagt deze met ‘lange, zwarte snorren’ opgesierde held, die volgens de schrijver geen last van een geweten zou hebben, ‘het schaamrood naar de kaken’! Als mengsel van brokken zelfkennis en gefantaseerde compenserende eigenschappen, is Tobias een heterogeen geheel, om niet te zeggen een psychologische onmogelijkheid. Maar juist daardoor onthult hij des te beter Van Oudshoorns werkelijke verhouding tot de seksualiteit en de vrouwen: deze moet wel zo ‘onmogelijk’ zijn dat totale onthouding hem als een verheven wenselijkheid voorkomt. Tobias, deze wensvervulling, deze ‘krachtige natuur’, triomfeert over de dood omdat hij zijn lusten eronder weet te houden. Het is bijna humoristisch hem voor zich te zien, zoals de schrijver hem ‘t liefst afbeeldt: een vrouwtje geleund tegen ‘zijn reuzenlichaam’, of met ‘haar soepele blanke armen om zijn stierennek’ - kuis en vaderlijk, zonder één gedachte aan het ‘ongeoorloofde’!

Een interessante bijzonderheid is dat de vrouwtjes welke de 40 à 50 jarige Tobias tot zich trekt, zonder uitzondering niet of nauwelijks de puberteit ontgroeid zijn: Irma, is ‘nog geen zeventien’ en heeft een ‘onschuldig blozend kindergezigtje’; Fransje, die later Judith heet, is misschien 16 maar, waarschijnlijk met het oog op haar speciale rol, wordt hieraan toegevoegd: ‘ze kon evengoed twintig wezen’; en het dochtertje van de calligraaf, die hem later zal chanteren, is waarschijnlijk nog jeugdiger. Helene is tien jaar jonger dan Willem Mertens en zij scheldt, letterlijk als Irma, haar minnaar plagerig uit voor ‘afgeleefde kerel’. De voorkeur van Eduard Verkoren gaat uit naar nog jongere meisjes: de ‘kleine Paula’ is 15 jaar en de ‘kleine Greta’ die aan het einde van de roman op hem wacht ‘bij de afzanderij’ is slechts 9 jaar. Er wordt gewaarschuwd tegen ‘den kindervriend Verkoren’, die een ‘gevaarlijke voorliefde’ heeft, zodanig blijkbaar dat de referendaris zich gedwongen ziet zijn ambtenaar met verlof te sturen.

Wat heeft deze voorliefde voor onrijpe vrouwen, pubers, zelfs meisjes van een leeftijd waarop dezen zich nauwelijks van jongens onderscheiden, te betekenen? Evenals de ‘hij’ uit *Achter groene horren*, die daartoe geld steelt uit zijn moeders huishoudportemonnaie, en zoals Tobias, heeft Verkoren reeds als scholier en later als student omgang met prostituées; in de daarop volgende periode voelt hij het echter als een overwinning, een bereikte ‘loutering’, als hij, op de kamer van een jonge hoer verzeild geraakt, deze niet lichamelijk wenst te bezitten maar, om zo te zeggen, voyeuristisch, door haar te tekenen; hierop volgt zijn belangstelling voor kinderen.

Keert Verkoren hiermede misschien terug naar de gelukkige tijd die hij als jongen doorbracht in het dorp, in het bakkersgezin, met de drie dochters voor wie hij hevige puberaalerotische gevoelens koestert? Deze tijd moet wel uiterst belangrijk zijn. Feijlbrief zelf bracht eens als kind een verkwik-

kende vakantie door in een bakkersgezin te Oegstgeest. En Willem Mertens doet hij ook al zo'n gelukkige tijd deelachtig worden, bij 'een hoefsmid op het platteland'. Heeft Verkoren, of Feijlbrief, daar een fixatie op puberale meisjes opgedaan, die hij nooit geheel ontgroeid is? Er is veel voor te zeggen. Want aan het einde van die periode, wanneer de puberteit geheel doorbreekt, valt, zoals in elk boek herhaald wordt, de 'eenheid van zijn denken' uiteen; de splitsing, de verdubbeling, waarover zo dikwijls wordt gesproken, vindt dan plaats; zijn 'eigenlijke ik', achtergebleven in het 'verloren paradijs', ziet, zoals het Eduard overkomt, aan de overzijde van de rivier een 'leelijke stakerige jongen, bleek en met doorgezakte knieën', die hij niet als werkelijk kan erkennen. Die 'leelijke stakerige jongen' masturbeert hevig, althans met hevige schuldgevoelens, en zoekt, verder uitgegroeid, zijn toevlucht bij de hoeren; maar het 'eigenlijke ik' blijft bij de ongerepte puberale meisjes vertoeven, die zich eens in het dorp aan hem voordeden.

Daar is, volgens *Loutringen*, ten eerste nicht Cornelia, die de jonge Eduard 'de vreemdste' is, voor wie hij 'half bang' is, omdat hij haar in staat acht zelf te beginnen 'en dan ook het ergste'. Er is de lieflijke Cato, die hij met tedere gevoelens vereert. En er is de vier jaar jongere Betty. Cornelia en Cato bespiedt hij voyeuristisch, of hij laat zich moederlijk door hen koesteren. Samen in bed, heeft hij met Betty een kinderlijk erotisch contact: 'Geen jongen en toch dat wondergemakkelijke eigene als met andere jongens'. Voor de Cornelia's is hij bang gebleven; de Cato's is hij blijven vereren. En de jongensachtige Betty's? Is er bij Van Oudshoorn sprake van homoseksuele neigingen? Ontkomt ook hij niet aan de wet die schijnt te gelden voor schrijvers van bekentenisliteratuur, namelijk dat ze evenveel verhullen als onthullen, iets ergs bloot geven ten einde het ergste des te veiliger te kunnen verbergen?

De oedipale situatie is in het bakkersgezin duidelijk herkenbaar aanwezig.

Ofschoon Freud waarschijnlijk een volslagen onbekende was voor Van Oudshoorn, die zich het liefst verdiepte in het denken van Hegel, demonstreert hij in Eduard gevoelens die aandoen als eenvoudige illustraties bij de bekendste Freudiaanse theorie. Want Eduard begeert de meisjes, met wie ‘het enkel lachen en zachtheid’ is, maar voelt zich hierbij gedwarsboemd door zijn oom, ‘den dikken rossigen heerscher’, die hem en Cato ‘gewelddadig van elkander’ scheidt! Als in een kermistent, in een idyllisch decor een ‘naakte’ vrouw getoond wordt, vreest de betoverde jongen dat ‘de heerschersstem zijns ooms’ bevelen zal het scherm neer te laten. Wanneer de oom ziek naar het ‘stadsgasthuis’ wordt vervoerd, is een ‘lichtvaardig verlangen’ in vervulling gegaan: ‘Het leek bijna als had hij heimelijk schuld aan het ongeluk’... Maar te beweren dat de jonge Oedipus de vader dood wenst, om met de dochters naar bed te kunnen gaan, gaat toch te ver, want dit Oedipusje, met zijn evident teveel aan schuldgevoelens, waagt het niet actief te begeren, durft de concurrentiestrijd niet aan, en onderwerpt zich al bij voorbaat aan de ‘heerser’, die hij gunstig voor zich wil stemmen: ‘Hoe kon hij ook maar in gedachten zich vermeten naast hem als tweede op te treden. Belachelijk’.

In de afgesloten ruimte van het ‘ik’ kan wel de ‘venijnigste opstand’ uitbreken, en de agressieve driften kunnen er in machteloze woede tieren, maar naar buiten heeft hij een passiefvrouwelijke, masochistische instelling ontwikkeld.

Als Eduard voor dit geval verwisseld mag worden met de hoofdpersoon uit *Achter groene horren*, van wie de vroegste jeugd het meest gedetailleerd behandeld wordt, dan kan men opmerken dat hij thuis dan ook al ongunstig gepreconditioneerd was. In dit boek, dat volgens de auteur zelf het dichtst de autobiografische werkelijkheid benadert, ziet de ‘hij’-per-

soon zich als kleuter in een spiegel: ‘Maar wat nu? Zou dat een jongen moeten zijn? Het kind begon van drift te stampvoeten’. Hij draagt namelijk een ‘schots rokje’ en heeft een ‘meisjeshaardracht’. Deze af te knippen baat niet: ‘de kleine ronde mond bleef die van een meisje.’ Als jongetje wordt hij door verhitte werkmeiden misbruikt in een sexueel spel, wat grote angsten in hem teweegbrengt. Later speelt hij graag in zijn fantasie met de figuren uit een meisjesprentenboek.

Het feit dat Feijlbrief blijkens zijn brieven zeer gehecht bleef aan zijn moeder, behoeft niet in tegenspraak te zijn met de voorstelling die hij van haar geeft in zijn boeken: een rechtschapen, stugge, ook wel bijbelvaste vrouw, één en al verbod. Hartverscheurend is de passage in *Achter groene horren* waarin de ‘hij’-figuur haar wil vermurwen tot het geven van een beetje genegenheid en tenslotte in wanhoop contact wil forceren door uit een commode geld van haar te stelen. 's Nachts droomt hij symbolisch hierover: ‘Van mening dat het om de commode ging, hield zij die een ogenblik achter zich beschut. Begon hem dan - een porceleinen lamp, gebarsten, brandend, ten afweer opgeheven - terug te drijven in de nacht...’ Het libido van de jongen wordt onbarmhartig naar het eigen lichaam teruggewezen; nadat het zich eerst heeft pogen te vestigen op de enige zuster, voor wie hij duidelijk incestueuze verlangens gekoesterd heeft, waarop de auteur verscheidene malen terugkomt. Hij draalt aan de kamerdeur van de zuster, die als één jaar ouder en vroegrijp wordt voorgesteld, en die hem ‘reeds een vreemde aan vlees en bloed’ is.

‘Waarom niet?’ stond er enkel nog met reuzenletters in het midden der heining. Dat betrof de zuster. ‘Of zondigen en doodgaan eenzelfde waren?’ vraagt hij zich af. Hij sterft dan symbolisch, zoals de zuster, en de vader (‘want die werd bedrogen’). Met de vader, die soms als streng, soms als gevoelig wordt voorgesteld, en die al vroeg sterft, wedijvert de zoon evenmin als Eduard met zijn oom, de ‘heerser’. In *Achter groe-*

ne horren staat een ontroerende droom, waarin de vader, ‘de ogen van beschuttende liefde vol’, hem ‘even aan de bovenwang zoende’. Zijn tekort aan mannelijke strijd lust blijkt ook als hij Asta, het meisje uit de bloemenwinkel, ontvlucht is, al te grif ‘bereid het veld te ruimen voor die andere kandidaat’; hij volgt zonder jaloezie het nieuw gevormde paartje en bespiedt het.

De hoofdpersoon uit *Achter groene horren* vlucht niet alleen voor vrouwen; minstens even intrigerend is dat hij eveneens mannen ontvlucht, met wie hij een beginnende vriendschap heeft. Met een ‘nieuwe vriend’ is hij ‘ver van ieder toezicht, in een leeg huis op een kamer, waar de atmosfeer als van de in dat gruwbare boek beschreven kostschoolnachten de zinnen te verontrusten begon’. ‘Des te gebiedender dan, ook deze tastende omgang te staken...’ (blz. 149). Voordat dit besluit valt, wordt er verwezen naar een voorafgaande ervaring met een zekere Jules, met wie hij ‘in een duinpan luierend’ (maar er zijn ook ontmoetingen bij de al eerder genoemde ‘afgraverij’) ‘op een dier wakke plekken’ verdoold raakt, waardoor het heldere ‘vriendschapsgevoel’ voor goed heet te zijn vertroebeld (blz. 62, 63). Er is een tweede, nog interessantere verwijzing, naar ‘een jonge sater’ wiens ‘bij het sluisje uitgestrooide zaad, in gisting raakte’. Deze sater kan alleen maar de als Verwaayen (of Verwaaien) aangeduide figuur zijn, wiens ‘schrane haaktronie’ in die duinpan op geheimzinnige wijze op de romp van Jules (of Leon) verschijnt, diens gelaat vervangend, om ‘een sinds lang vergeten proefles nieuw leven’ in te blazen. Want met deze heeft de ‘hij-’persoon een ontmoeting gehad, jaren geleden, bij ‘het sluisje’, in de ‘zandige afgraverij’ (deze met hevige emoties geladen, want veel terugkerende plek: daar trof Verkoren ‘de kleine Greta’!). Wat gebeurde daar? In de betreffende passage is Van Oudshoorn uiterst cryptisch: hij neemt de broer in vertrouwen in plaats

van de zuster, staat er slechts, en hij begon ‘van onder zijn haakneus een soort fanfare af te blazen en heette, op zijn manier dan, het kind te knielen’ (blz. 27).

Wie is Verwaayen? Behalve een ‘haakneus’, blijkt hij ook een ‘piepstem’ te bezitten (blz. 23), zoals de ‘Don Juan der expeditie’ (blz. 114), en zoals in *Bezwaarlijk Verblijf* een persoon die onmiskenbaar als homosexueel getypeerd wordt: ‘een jongmensch, geblanket en met een piepstem’ (blz. 53). En waaruit bestaat toch die geheimzinnige *proefles* welke de haakneuzige, piepstemmige sater Verwaayen geeft? Combinatie van de legpuzzelfragmentjes toont deze mogelijkheid: het is een inwijding in de homophiele erotiek.

Van hier naar de ‘gore lange’ die, vermomd als de Dood, Willem Mertens tenslotte een laatste *les* komt geven, is een voor de hand liggende stap. Deze ‘lange jongen’ is degeen die hem ‘als kind in het schemere park de geheime zonde had geopenbaard’; en deze ‘overweldigende vijand’, deze ‘gluipling’ moet ook degeen zijn die hem in hetzelfde park ‘de *aanschouwelijke les*’ gaf. In de passage waarin dit laatste meegedeeld wordt, uit Mertens zijn vrees om, onder invloed van deze les, ook tot ‘het laagste kwaad’ te zullen vervallen, zodat hij op het punt staat ‘bij een dokter hulp te zoeken’. Als onanie een reeds toegegeven kwaad is, wat kan dan ‘het laagste kwaad’ nog zijn? Dat moet dan, temeer daar de gegeven les *aanschouwelijk* was, wel mutuele onanie geweest zijn; en als reden dringend genoeg om doktershulp in te roepen kan ik slechts bedenken: homophiele begeerten.¹

1 In *Het onuitsprekelijke*, brieven van Feijlbrief aan zijn vriend Schmitt, verschenen kort na de publicatie van dit essay, vond ik op blz. 135, in een door de tekstverzorger weergegeven dagboekfragment, een onverwachte bevestiging van mijn hypothese aangaande homoseksuele begeerten: ‘...gedroomd, dat Schmitt, uit de duisternis komend, door hem omhelsd wil wezen en hem daarbij zijn tong in den mond steekt. Met afschuw en verontwaardiging zich daartegen verzet.’ ‘Hem’ en ‘zich’ duiden de schrijver aan, die de - in verband met het gesignaleerde verschijnsel van de ‘dubbelganger’ - veelzeggende gewoonte had over zichzelf te spreken in de derde persoon.

In het één jaar voor zijn dood geschreven, postume verhaal *Bezwaarlijk Verblijf*, waarvan sommige passages als nauwelijks vermomde bekentenissen aandoen, keert Van Oudshoorn voor de laatste maal terug naar de traumatische plek in zijn geheugen; en hij is dan duidelijker dan ooit tevoren, sprekend over een ‘drang’ die ‘schier onweerstaanbaar om vervulling vroeg’, namelijk zijn drang ‘om voor het eenzaam begeeren eindelijk een medeplichtige te vinden’, om ‘het eenzaam narcisme van den aanvang met een mede- en tegenspeler te deelen’. De kracht om ‘met *den* deugniet te breken’ zou daarbij verspild geweest zijn. Na het voorafgaande is de veronderstelling niet al te gewaagd dat met ‘den deugniet’, die zo duidelijk mannelijk is, een figuur bedoeld wordt van het slag van de sater Verwaayen of de ‘goor-slappe, lange jongen’ uit het park.

In zijn *Vorlesungen über die Psychoanalyse* noemt Freud de ziekteform ‘waarin de patiënt zich verweert tegen een overmachtig geworden homoseksuele prikkel’: *paranoia persecutoria*, daarbij vaststellend ‘dat de vervolger in verreweg de meeste gevallen van hetzelfde geslacht is als de vervolgte’. Willem Mertens vertoont tekenen van een paranoïde verwerking van zijn jeugdopvoeding: hij leeft in de obsederende waan dat voor anderen, waaronder zijn ouders, de jongens, een leraar, zijn ‘zondige gewoonte’ zichtbaar is. Tegen het einde begeeft Mertens zich in een vorm van krankzinnigheid die, gezien symptomen als grootheidswaan, waandenkbeelden, het horen van stemmen, onmiskenbaar een paranoïde karakter draagt. En ook de vervolger, de homoseksuele verleider, ontbreekt niet. Eerst zit hij, de ‘gore lange’, als een hoer in een ‘wit hemd’ achter een raam, waar Mertens naar toe gezogen wordt tot hij bewusteloos neervalt; tenslotte verschijnt hij als heer in rokcostuum in Mertens' kamer, als ‘de geweldige’,

die hem met zijn ‘grote witte handen aan de staalgespiede polsen’ de dood indrijft in een beleving die, aangeduid immers met het woord ‘zweving’, van erotische aard is.

Na de passage uit *Bezwaarlijk Verblijf* die ik citeerde, denkt de hoofdpersoon na over zijn huwelijk, dat hij sloot, niet uit liefde, maar ‘als noodzakelijk kwaad’, ‘om zich tegen erger nog van buiten af te kunnen beveiligen’, een huwelijk waarin de volwaardig vrouwelijke echtgenote zich echter niet ‘in het ondergrondsche liefdesspel een miskenning van haar kunne’ liet welgevallen, door een man die zich vervolgens een ‘anti-minnaar’ noemt. Wat wordt bedoeld met dat ‘erger nog van buiten af’? En waarom gaat hij niet met zijn vrouw naar bed? Met de suggestie een verklaring te geven, last Van Oudshoorn hier twee franse zinnen in: ‘Pourquoi, femme, as-tu abandonné ton mari? Pour les abus, qu’il exigeait de mon corps’, waarvan de laatste, die ook in *Achter groene horren* voorkomt, in elk geval ontleend moet zijn aan *La tentation de Saint Antoine*, een barok jeugdwerk van Flaubert dat in de sfeer van ‘the romantic agony’ thuishoort en dat door Mario Praz dan ook gekwalificeerd wordt als een ‘orgie à la Sade’.

Willem Mertens verlustigde zich, zoals ik heb laten zien, in sadistische handelingen die hij in ‘bloedige visioenen’ vrouwen liet ondergaan. Hierbij sluit aan een droom die verhaald wordt in het hoofdstuk ‘Droomland’ uit *Achter groene horren*, waarin de ‘hij’-figuur, in een geur ‘van uit gapende wonden lauw wellend bloed’, wordt aangezet tot ‘bronstige daden van geweld’, die hierop neerkomen dat hij ‘een eenzame gestalte’ aanvalt, zodat weldra ‘met verstorven trekken er een meisje lag, gebroken teruggezonden’. De voorstelling van de coïtus als ‘een verschrikkelijk misdrijf’, als een uitleving van sadistische hartstochten waarop de dood volgt, een voorstelling kenmerkend voor de anaal-sadistische fase, komt ook voor in *Willem Mertens’ levensspiegel*, niet als droom, maar ge-

presenteerd als een werkelijke ervaring, waaruit het stereotiep-schone meisje met ‘bleek-verwoest gelaat’, ‘droef-brekende’ en gehavend door ‘onherstelbaar leed’ tevoorschijn komt. Als de ‘hij’-persoon uit *Achter groene horren*, later in werkelijkheid, op een bank gezeten naast een meisje genaamd Asta, de gevoelens van zijn droom weer in zich voelt opkomen, staat hij op en verwijdert zich beschaamd. Dat de jonge Eduard, in een dergelijke situatie, het meisje stamelend om vergeving vraagt, moet dezelfde oorzaak hebben.

Hier wordt duidelijk wat de Van Oudshoorn-mannen voor gewone vrouwen op de vlucht doet slaan. Ze kennen slechts dit eenvoudige alternatief: de vrouw is óf een object van uitsluitend geestelijke liefde, van aanbidding, óf een slachtoffer van beestachtigheid en sadistisch misdrijf! De verhouding die de jongeman uit *Achter groene horren* aanknoopt met het vlasblonde meisje uit de bloemenzaak, dat alweer Asta geheten is, duurt voort zolang deze geheel platonisch blijft; zodra er echter sexuele elementen komen binnensluipen, als hij bijvoorbeeld ‘deernis’ voor haar gaat voelen, dan staat dit ‘reeds met een *ontluistering* harer nabijheid gelijk’, en moet de verbintenis haastig verbroken worden. Kentekenend voor zijn schizosexuele instelling is dat hij er geen kwaad in ziet haar op het vermoeden te brengen ‘dat hij nog altijd gaarne donkere paden zocht’; in tegendeel! Het volgende trekje is even kenmerkend: nadat hij Asta en haar nieuwe vriend gevolgd heeft tot ze een huis binnengaan, waar de mededinger zal doen wat hem met een ‘fris-donzige hinde’ verboden is, loopt de autobiografische jongeman de ‘donkere wijken’ in op zoek naar een hoer.

Het is volkomen duidelijk: de Van Oudshoorn-mannen zijn niet in staat om, wat Freud noemt, de ‘hemelse’ en de ‘aardse, dierlijke’ liefde te integreren; ze tonen zich een ‘kille natuur in hartsaangelegenheden, ondanks ziedende zinnehitte’; naast ‘een eigenaardig teveel aan geestelijkheid’ bestaat in hen

een ‘overdaad der zinnen’. Enerzijds blijkt er de ‘hogere’ vrouw te zijn, de reflectie van het moeder-imago, met wie zij niet naar bed kunnen gaan, omdat het incesttaboe erop rust; en anderzijds is er de hoer, bij wie zij hun ‘zinnekrampen’ ontladen, met als straf een geslachtsziekte, de ‘gesel der natuur voor geilheid’, die in alle boeken terugkomt. De Helene's en de Sophie's, die zich incidenteel, noodgedwongen prostitueren en tegenover wie de Van Oudshoorn-man zich al gauw een ‘maquereau’ voelt, vertegenwoordigen een tussensoort, met eigen problemen; Helene moet gekweld en vernederd worden en in Sophie dient ‘wat zich aan persoonlijkheid gered had’ te worden vertrapt. Daar ligt ook de oplossing van het raadsel waarom de man in *Bezwaarlijk Verblijf* niet met zijn echtgenote naar bed gaat: pour les *abus* qu'il exigerait de son corps, als hij het wèl deed. Hij zou, als de beestachtige Tobias van vóór zijn bekering tot de kuisheid, zijn vrouw ‘van stand’ dan moeten behandelen ‘als een deerne’; en aangezien het onmogelijk is de moeder-madonna zich te laten gedragen ‘comme les courtisanes des carrefours’, gelijk in het zondige visioen dat Flaubert oorspronkelijk zijn heilige Antoine had toegedacht, moest hij wel ‘anti-minnaar’ worden! En dat is dan de phase, de weinig aantrekkelijke slotphase, waarin de Van Oudshoorn-mannen, als ze wat ouder worden, terecht komen: het anti-minnaarschap, de totale onthouding. De homoseksuele mogelijkheden, die ze wel degelijk in zich hebben, hadden ze al angstig en agressief afgeweerd; de prostitutie, waarin ze tenminste hun sexuele agressie konden ontladen, zijn ze steeds meer, als de homosexualiteit, gaan zien als een kwaad, waarvan ze verlost wilden worden, zodat het huwelijk tenslotte werd tot iets ‘minder ergs’, een beschutting tegen al dat andere, de Verwaayens, de Helene's en de naamloze hoeren, dat ‘erger nog van buiten af’. De 40 à 50 jarige Tobias Termaete, die deze evolutie heeft doorlopen, komt in dit licht des te schitterender en fantastischer uit als belichaming van

een wensdroom, tot en met in zijn huwelijk met Kitty: een ‘werkelijke dame’ die met haar forse gestalte, haar ‘bruinleren manteljas’, haar ‘hoge bruine rijglaarzen’ echter ook ‘manhaftig’ is, terwijl ze hem royaal de vrijheid laat om reeds tijdens de plechtigheid in de kerk heimelijke blikken van kuise verstandhouding te wisselen met de tere, puberale Irma.

2 Gerard Kornelis van het Reve: tussen nederigheid en hoogmoed

*'Depuis trente-cinq ans, je crève d'orgueil,
c'est ma façon de mourir de honte.'*

Jean-Paul Sartre, *Le diable et le bon dien*.

Hoe komt het dat passages waarin Gerard Kornelis van het Reve zijn antipathieën uit jegens bepaalde mensen niet de indruk maken unfair te zijn, terwijl dat bepaald wèl het geval is met de caricaturen die Hermans geeft in zijn *Mandarijnen op zwavelzuur*? Toch zijn deze goed vergelijkbaar: de ene misanthroop zowel als de andere maakt ter karakterisering van zijn sujetten gebruik van fysieke eigenaardigheden, een procédé dat algemeen als minderwaardig wordt beschouwd. Het verschil ligt niet alleen hierin dat Van het Reve, meer nog dan anderen, zichzelf als slachtoffer ten tonele voert, wat hem in onze ogen zekere rechten verschaft, terwijl iemand als Hermans zich heilig en veilig buiten schot tracht te houden. Dit is, om op een andere vergelijking over te stappen, precies ook de reden waarom de feestelijke Bomans ons irriteert en de bescheiden Carmiggelt ons daarentegen weldadig aandoet. Opmerkenswaardig is verder dat de schrijver van *Op weg naar het einde* kennelijk niet de opzet heeft de ander in zijn reputatie te schaden. Waarom anders reduceert hij de namen tot een enkele initiaal? Maar nog belangrijker is de lezerservaring dat het in de desbetreffende beschrijvingen minder het wezen van de gedupeerde is dat ons bezighoudt dan wel de psychologie van degeen die zo woedend en haatdragend de pen voert. Om een voorbeeld te geven: als op pagina 25 een zekere N. geïntroduceerd wordt, al dadelijk beplakt met het etiket 'ziek

aapje', dan lijkt ons de mogelijkheid van een objectieve overeenkomst tussen N. en een in dergelijke toestand verkerende kleine aap minder belangrijk dan de vraag hoe het komt dat hij op de auteur die indruk maakt en waarom deze zoveel afkeer jegens hem koestert. Van het Reve laat het zelden bij vage beweringen, en het element 'ziek' in zijn kwalificatie wordt dan ook nader verklaard, als hij verwonderd uitroept dat N. dertig jaar ouder lijkt dan hij in werkelijkheid is. Gemakkelijk herkennen we dan zijn reeds in *De avonden* zo opvallende aandacht voor aftakelingsverschijnselen, zoals kaalhoofdigheid, die een projectie is van de angst voor verval, ziekte en dood in het eigen lichaam. Het woord 'aapje' vindt een nadere verklaring in de bevinding: 'nauwelijks meer een mens, maar veeleer een mannetje'. Vanwaar deze vernietigende minachting? De schrijver velt zijn oordeel over N., als hij met nog enkele andere literatoren aan het dineren is in een 'nogal bekakt restaurant'. Met betrekking tot het eten in dergelijke omstandigheden uit hij zich in termen als 'ontuchtig' en zelfs 'volstrekt zondig', die onvermomd een sterke zedelijke verontwaardiging uitdrukken! De eis die hij aan de mens zou willen stellen, namelijk dat hij 'in het geheim, alleen, bij voorkeur achter een juten gordijn gezeten, zijn voedsel tot zich neemt', blijkt echter door N. volkomen genegeerd te worden. Hij wordt 'een mannetje' genoemd 'wiens enige contacten met de schepping spijs en drank schijnen te zijn'; en dan volgt er een beschrijving van 's mans inderdaad van gastronomisch snobisme niet ontbloot gedrag. Hij veroorlooft zich een kennerskritiek op schildpadsoep en forel, en men hoort zijn disgenoot sneeren: Hij is een rauwe wortel nauwelijks waard! Het is nu wel duidelijk: N. heeft op flagrante wijze gezondigd tegen een soberheidsmoraal, een soort nederigheidsmoraal die - betrekking hebbend op meer dan het eten alleen - van fundamentele betekenis lijkt in Van het Reve's levensopvatting. 'Wat verbeeldt hij zich wel niet?'

moet hij tegenover N. gedacht hebben. Want voor Van het Reve is de mens een erg miserabel schepsel, wiens bestaan niet a priori gegrond is, maar dat zich desnoods rechten daarop verwèrvén kan door te leven, dat wil zeggen hard werken, vechten, lijden.

Van het Reve heeft behoefte N. te kleineren, omdat deze het zelf kennelijk verzuimd heeft.

De afschuw uitgedrukt in de portretten van enkele op de International Writers Conference optredende buitenlanders, blijkt in hoofdzaak opgewekt door de ongerechtvaardigde zwelling van het zelfgevoel waarvan deze schrijvende schepselen blijk geven. Henry Miller is in de eerste plaats een ‘zwetsende zelfverheerlijker’. Macdiarmid wordt gerekend tot degenen ‘die in hun hoogmoed de natuur en God zelf de wet denken te kunnen stellen’. Nicka Tucci, die hij zegt met ongemene kracht te haten, wordt een ‘artistieke halfgod’ genoemd, zoals je die op de kunstenaarssociëteit ‘De Kring’ te Amsterdam bij het dozijn kunt aantreffen. Nu is het wel waar dat Miller een befaamd beoefenaar is van de hetero-erotiek, dat de Schot tegen de homosexualiteit predikt, en dat Tucci door aanbiddende vrouwen is omgeven, zodat argwaan jegens Van het Reve's motieven gewettigd zou zijn. Men zou zelfs kunnen veronderstellen dat in zijn ogen het beminnen van vrouwen op zichzelf al een van hoogmoed getuigende bezigheid is. Het blijkt echter dat niet het beminnen laakbaar wordt geacht, maar het zich overmatig wáárd voelen bemind te worden; het gaat om de ‘op zichzelf verliefde haan’ die hij herkent in deze lieden, die - gezien hun kul en valse aanmatiging in eroticis - misschien niet zonder verwantschap zijn met de ‘putdieren’ en de ‘superkelner’ van Du Perron.

De Engelsman P., de ietwat snobistische bezitter van *The gunner's hut*, die zich te nadrukkelijk van het dier wil onderschei-

den, maakt woede in hem los en is aanleiding tot een bespiegeling over ‘slechtheid jegens dieren’, een ‘zeer zware zonde’, die - zo vermoedt hij - moet berusten op ‘een bepaalde hoogmoed’.

In het verhaal *Lof der scheepvaart* voelt hij zich, zwetend onder de blikken van een eng-godsdienstige kapitein en diens vrouw, gedwongen tot de correctie dat hij geen student maar schrijver is. ‘Bij deze mededeling begon, als gewoonlijk, om redenen die ik nooit goed heb kunnen begrijpen, mijn hoofd te gloeien van schaamte’, leest men dadelijk daarop. Hij valt dan ten prooi aan depersonalisatie en innerlijke ellende: ‘Je bent helemaal geen schrijver, hoorde ik een stem in mij zeggen. Opschepper. Zak. Kale kakschopper’.

Het is weer de nederigheidsmoraal die zich uit in een interview met het sensatieblaadje *Ratio*, dat de uitspraak optekent: ‘Ik ben niet beter dan dat stomme tuig’. Deze verklaring van loyaliteit met de ‘gewone mensen’ wordt aangevuld door wat hij even later met betrekking tot een bepaalde ‘mentaliteit in artiestenkringen’ zegt: ‘Daar heb ik zo'n hekel aan, die zelfvergoddelijking van al die mensen’.

In zijn bestrijding van de grootheidswaan, voor zover deze een typisch aspect van de nederlandse letterkunde vertegenwoordigt, van Bilderdijk, Kloos, Van Deyssel tot Hermans en Armando, doet hij even aan H.A. Gomperts denken, wiens *Geheime tuin* men kan lezen als een pleidooi voor de bescheidenheid. Het enorme verschil tussen beiden springt echter dadelijk in het oog: terwijl men Gomperts gedreven acht door een behoefte aan eerlijkheid en redelijkheid, en ‘nederigheid’ voor hem niet bepaald een juiste kwalificatie lijkt, is men, wat de excessieve Van het Reve betreft, geneigd een verband te zoeken tussen wat we als zijn nederigheidsmoraal hebben aangeduid en iets dat wel in het irrationele halfduister gehuld zal moeten blijven, dat alles met zijn eigenaardige re-

ligiositeit te maken heeft, en waarnaar soms verwezen wordt, bijvoorbeeld als hij zegt dat 'leed en schuld' hem 'obsederen' meer dan wat ook. Dat het probleem van de schuld hem bezighoudt is merkbaar op menige bladzijde. Als het vage besef van schuldig te zijn zich toespitst - wat gebeurt wanneer hij in een ellendige situatie terechtgekomen is - doet zich meestal ook het gevoel voor dat hij gestraft wordt, dat hij lijden moet als boete voor fouten die hij heeft gemaakt. In moeilijkheden geraakt, doordat hij een koffer op een perron heeft laten staan, zucht hij: 'Het komt allemaal omdat ik me zo vaak 'geestig' heb aangesteld, vooral ten koste van anderen', en het komt ook omdat hij 'zogenaamd bescheiden' is, maar vooral omdat hij zich maar 'aan zonde en beestachtigheid' overgeeft. Door Notting Hill Gate rijdend, in een ijskoude bus, denkt hij bovendien: 'Maar ik heb daarnaast één geweldige vergissing begaan, en alles hangt ervan af, of ik die zal weten te herstellen'. Hij weet echter niet welke die vergissing geweest is.

Schuldgevoel is een in de diepte zetelend monster dat gevoed moet worden met lijden. Het dwingt de persoon waarin het zich genesteld heeft, zijn leven zo in te richten dat lijden onvermijdelijk ontstaat, dat hij zichzelf benadeelt, zich gehaat en veracht maakt of zich minstens genieten en succes ontzegt. Is zo'n persoon een schrijver, dan zou hij thuis kunnen horen in de rubriek 'poète maudit'. Als men de gedragsregels van het monster eenmaal kent, wekt het geen verwondering als men bij Van het Reve leest dat 'lof' hem 'neerslachtig' maakt. Evenmin is het dan verwonderlijk dat de door dit monster veroordeelde auteurs zich uiten in het bekentenisgenre. In *The compulsion to confess*, waarin de hier genoemde verschijnselen wetenschappelijk geanalyseerd worden, concludeert Theodor Reik dat 'confession itself means a bit of self-punishment and is thus used for the partial gratification of the need for punishment'.

De problemen van schuld en straf, nederigheid - en daartegenover ongetwijfeld de trots - heeft Van het Reve gemeen met mensen als Rousseau, Dostojewski en Baudelaire: evenals hun ongebruikelijke verhouding tot God trouwens! Ik laat de namen van deze grote zieken niet klinken ter aanduiding van Van het Reve's formaat; wèl om te laten zien dat hij over belangrijke dingen schrijft, en in de hoop misschien dat sommige van zijn trekken in hun spiegel duidelijker zullen uitkomen. Gerard Kornelis van het Reve zou het kleine nederlandse broertje kunnen heten van deze exemplarische buitenlanders.

Baudelaire vond er genoeg in de mensen in Brussel te doen geloven dat hij 'pédéraste' was; één van de vele wijzen van zelfbestrafing die hij toepaste ter delging van een diep zittend schuldgevoel. Voor de liefde van de mooie en voorname madame Sabatier deinsde hij terug, maar hij verlustigde zich erin met de 'affreuse Juive' naar bed te gaan, die hem wellicht de fatale syfilis bezorgde; en hij hield het zo lang met de domme en leugenachtige Jeanne Duval uit - zo onthult hij aan zijn stiefvader - omdat in die liaison 'l'expiation' zo'n grote rol speelde; hij neemt zich voor een verschrikkelijke reis te maken 'comme châtiment et expiation de mon orgueil'. Aangezien de *Fleurs du mal* in 1857 een toppunt van liederlijkheid vertegenwoordigden, kon men moeilijk geloof hechten aan Baudelaire's bewering 'que le livre partait d'une idée catholique'. Om dergelijke redenen staat men nu in Nederland verbaasd en argwanend tegenover de religiositeit die Van het Reve, bijbeltaal parodiërend, spottend en vloekend, presenteert. Baudelaire definiëert God als 'l'être le plus prostitué' en als 'le seul être qui, pour régner, n'ait même pas besoin d'exister', opvattingen die even veel of even weinig blasfemisch zijn als Van het Reve's bewering dat hij tijdens de mis 'seksueel weldadig geprikkeld' wordt. Het ineenvloeien van 'eros' en 'agape' is trouwens een bij heiligen niet onbekend ver-

schijnsel: men spreekt van ‘Unio Mystica’ als de Heilige Maria Maddelena de Pazzi per hallucinatie een paring met Christus beleeft. Er zouden nog meer overeenkomsten te signaleren zijn tussen beide misogynie melancholici, zoals die tussen de gebeden, recepten en goede voornemens die onder het hoofd ‘Hygiène. Morale’ in *Mon coeur mis à nu* voorkomen (‘la suppression de tous les excitants’ et cetera) en anderzijds de influisteringen van de Stem als ‘Sterke drank opgeven’ en het half-kolderieke besluit om zestien dagen te vasten of alleen maar rauwe kool te eten. Maar het is interessanter nu terug te keren tot de ‘orgueil’ waarvoor de Franse dichter zich een boetedoening wilde opleggen. Waarom? ‘Hoogmoed komt voor de val,’ zegt de volksmond, en, na Baudelaire, zal Van het Reve dit willen beamen. Nederigheid is de vrees voor die val, of op zijn minst een afstand doen van hoogmoed; hetgeen trouwens in overeenstemming is met evangelische adviezen. Nederigheid is de erkenning van schuld; hoogmoed is de weigering deze te erkennen.

In Dostojewski - om op een andere ‘exemplarische buitenlander’ over te stappen - lagen beide houdingen dicht bij elkaar. Deze Russische outcast legde zichzelf eens de straf op iets schandaligs (Gide, aan wie ik deze geschiedenis ontleen, suggereert de mogelijkheid dat het om het verkrachten van een meisje gaat) op te biechten uiterekend aan de welgestelde en beroemde Toergenjewa. ‘U begrijpt, meneer Toergenjewa, dat ik mezelf diep minacht,’ zei hij tenslotte. Toen deze echter onbewogen bleef zwijgen, voegde Dostojewski er plotseling woedend aan toe: ‘Maar ik minacht u nog meer! Dat wilde ik u alleen maar zeggen!’

Dit verhaal heeft misschien niet de verdienste licht te werpen op het ontstaan van alles wat men tegenwoordig ‘bekenntenisliteratuur’ noemt, en zeker niet voor zover die geschreven wordt om geld voor een sportauto bijeen te garen, ter stutting van een gebrekkig zelfgevoel. Dat de duistere macht die Dos-

tojewski naar Toergenjew dreef iets te maken heeft met wat Van het Reve bezielde toen hij zijn reisbrieven schreef, lijkt mij echter wel zeker.

Het slot van de confrontatie van de twee Russen, dat een omslaan van nederigheid in het tegendeel ervan weergeeft, onder invloed van een vernedering, kan ook nog van nut zijn. Het kan een verklaring aan de hand doen voor de 'hoogmoed' die Van het Reve demonstreert wanneer iemand als de heer H. Algra, Eerste Kamerlid voor de A.R., zich vernederend over hem en de aard van zijn bekentenissen uitlaat. Hij noemt zich dan een mens 'geschapen met persoonlijkheid en talent', terwijl Algra daarnaast zielig zou afsteken als 'een tegenstander van verstandelijk en zedelijk lager niveau'. Een zelfde felle opleving van trots vindt men, als hij zich ten bate van het Schrijversprotest opwindt en fantastisch scheldt op de dichter G.S., het 'geinponem G.B.', en zijn Geleerde Broer, die aan de 'familieziekte van de Van het Reves' blijkt te lijden, te weten de... 'hoogmoed'!

De bekentenissen van Van het Reve zijn zowel schuldbekentenis - met het accent van de nederigheid - als zelfrechtvaardiging - in de toonaard van de uitdaging en de trots. Beide elementen houden uiteraard verband met zijn situatie als homoseksueel. Een afwijkende seksualiteit en een even afwijkende godsdienstigheid karakteriseren voornamelijk de 'nieuwe' Van het Reve.

De avonden gaf een glimpje te zien van een als getuige functionerende God; de seksualiteit was in dit boek op bijna lugubere wijze afwezig of - als men wil - juist overal aanwezig, in de verkrampte vorm van pesterij, sadisme, het bekloppen en betasten van het lichaam, het bekijken van buik en anus. Frits van Egters zat gevangen in een extreem narcisme, dat wil zeggen een seksualiteit die het eigen Ik als enig object heeft.

In de psychoanalyse wordt de homosexualiteit voorgesteld als een soort noodoplossing, een compromis, een liefdesvorm die een intermediaire positie inneemt tussen narcisme en heteroseksualiteit. Het kan dus zowel een teruggrijpen zijn, na een teleurstelling, op een infantieler stadium, een geval van regressie dus, als een stap vooruit, een bevrijding uit het ‘navelstaren’. Dit laatste moet het geval zijn met Van het Reve.

Aan de opwekking, gelegen in de titel van het opstel dat J.B. Charles in 1948 aan *De avonden* wijdde: ‘Haal een tang voor Narcissus’, schijnt eindelijk gevolg gegeven te zijn. De verlossing betreft natuurlijk niet alleen de seksualiteit. Narcissus, die slechts eigenliefde kent, is uiteraard niet vatbaar voor nederigheid, ook niet voor schuldgevoelens, terwijl de verabsolutering van zichzelf, inclusief de eigen tekortkomingen, de ontplooiing van godsdienstige gevoelens in de weg staat. Al deze gevoelens zijn nu vrijgekomen en, in dit licht bezien, zou men Van het Reve's critiek op andermans hoogmoed kunnen uitleggen als een reactie door de verlostang teweeggebracht, de reactie van een renegaat van de hoogmoed.

In dit licht ziet men ook scherper de betekenis van zijn constatering dat hij staat ‘op de drempel van wat misschien een *nieuw leven* gaat worden’ en van zijn credo dat schrijven en leven voor hem betekenen zich ontwikkelen en zich rekenschap geven van zichzelf.

Dit staat te lezen in het slot van zijn *Brief uit Schrijversland*, enige sublieme pagina's die, ontdaan ditmaal van koldereske fantasieën, ook een forse verdediging behelzen van zijn rechten op homoseksuele liefde, en, niet te vergeten, de gezonde positiebepaling tussen nederigheid en hoogmoed die ik vind in de uitspraak: ‘De ergste menselijke zonde is de bereidheid zich in een hoek te laten trappen’.

3 Van het Reve en de Meedogenloze Jongen

‘Ik ben een slecht mens’

Frits van Egters, in *De Avonden*

‘Ik ben een prins’

Darger, in *De Vacantie*

De publikatie van *Op weg naar het einde* was in 1963 een geruchtmakende literaire gebeurtenis. Gerard Kornelis van het Reve was daarvoor in een vrij beperkte kring bekend als de auteur van een ‘naturalistisch’ genoemde roman en van verscheidene even weinig levensblijve verhalen, waarin hopeloos gefrustreerde, puberale figuren de hoofdrol speelden, een schrijver die een misschien wel te grote mate van zelfucht betrachtte, zich uitend in een soms ingewikkelde maar altijd uiterst exacte taal, die een sterke zin voor orde en hiërarchie verraadde. In deze strenge, autoritaire persoonlijkheid, die men volgens de indeling van G. Rattray Taylor ‘patristisch’ kan noemen, bleek onverwacht een doorbraak te hebben plaatsgevonden van lang weggedrukte, vrouwelijke - ‘matristisch’ te noemen - gevoelselementen. In dezelfde exacte stijl, maar met ruimer vleugelslag, exuberanter, en met een gek soort humor, traden homosexualiteit en godsdienstigheid aan het daglicht, niet in verhalen, maar in ‘Zendbrieven’, die door een steeds ruimer wordend publiek gelezen werden. Blijkens de titel reeds moet de tweede verzameling brieven gezien worden als een voortzetting van *Op weg naar het einde: Nader tot U* is ontleend aan het gezang ‘Nader mijn God tot U’, waarin het woord ‘God’ desgewenst vervangen kan wor-

den door ‘dood’ of ‘einde’. Men vindt er dan ook dezelfde thema's in terug; alleen de uitwerking ervan is anders. Getuigenissen van eenzaamheid, schuldgevoelens en neigingen tot zelfbestrafing begeleiden weer de homosexualiteit, de godsdienst en de dood; het zelfbeklag is, ditmaal tranenrijker, ook aanwezig. Maar alles wat in *Op weg naar het einde* verkwikkend was en optimistische verwachtingen deed koesteren ontbreekt helaas. *Op weg naar het einde* was levendiger, eruptiever, bevatte tekenen van kracht en groei, een streven naar een grotere eerlijkheid en zelfkennis, een polemische behoefte zich te rechtvaardigen tegenover andere mensen en preoccupaties op een ander dan een louter persoonlijk vlak. Het heeft in dit verband zijn betekenis dat Van het Reve's lucratieve vete met zijn mede-patrist H. Algra, die in de publicatie in *Tirade* de tweede en de derde brief vult, in deze uitgave is weggelaten.

Dit is geen verlies, maar wel een symptoom van het feit dat Van het Reve in *Nader tot U* is teruggetreden in een afgeslotener, kunstmatiger wereldje. Als er in deze nieuwe Zendbrieven een groei te constateren valt, dan betreft het minder een menselijke dan wel een verder gaande literaire ontwikkeling. Na de woelige doorbraak-periode met strijd tegen de buitenwereld, is er een kalmte ingetreden waarvan het huisje te Greonterp en de droeve Friese graslanden de symbolen zijn, een relatieve, ongelukkigheid niet uitsluitende kalmtenatuurlijk, maar die hem in staat stelt om, alweer ‘met al de kracht’ die hij in zich heeft en ‘zonder enige hoop’, de nieuwe thema's en de vrijere literaire techniek, welke hij in *Op weg naar het einde* ontdekte, tot grotere volmaaktheid te brengen.

G.K. van het Reve schijnt de ‘Jeremia van Greonterp’ geworden te zijn, zoals H. van Galen Last hem eens in een onvriendelijke bui typeerde, een drinkende en steeds bijbelser wordende klaagzanger die zijn neurosen liever koestert dan oplost. Rechtvaardigheidshalve moet er dan echter wel bij

gezegd worden dat hij een hoogst originele klaagzanger is, een meesterlijke stylist, met niemand vergelijkbaar die ik ken, een schrijver die niet ophoudt te verbazen en die ontroerend kan zijn.

In een interview met H.U.J. d'Oliveira heeft Van het Reve gezegd het een groot compliment te vinden voor het kunstenaarschap van Nabokov, dat deze hem heeft kunnen doen warm lopen voor *Lolita*, het verhaal van een liefde voor een elf-à twaalfjarig meisje. Omgekeerd kan het als een grote lof voor het kunstenaarschap van G.K. van het Reve beschouwd worden dat hij heterosexuele lezers weet te boeien met zijn beschrijvingen van diverse Zee-en Luchtjongens, dat hij ongelovigen weet te ontroeren met evocaties van zijn God, die trouwens niet zo veel van de 'Schone en Meedogenloze Jongen' verschilt, en van de Allerheiligste Maagd, die op zijn gestorven moeder lijkt.

De aarzeling van de katholieke kerk om Van het Reve als lid in haar boezem op te nemen wordt toch enigszins begrijpelijk als men zich verdiept in de zeer eigenaardige, veelkantige identiteit van zijn God. Zoals gezegd, heeft men soms de indruk dat zijn God samenvalt met wat hij de 'Meedogenloze Jongen' noemt, de ideale homoseksuele partner. Dat religie en seksualiteit zich in nauwe onderlinge samenhang doen gelden bij deze schrijver, behoeft geen verbazing te wekken; maar de kwestie is gecompliceerder. Het is namelijk heel waarschijnlijk dat de ideale Jongen, die in een visioen wordt waargenomen, Van het Reve zelf is, een afsplitsing van hem, een goddelijk deel. En dit zou dan zijn genadeloos streng superego kunnen zijn, de eigenlijke bron van zijn kwellingen en zelfverwijt. De straffende God en de aanbeden 'Meedogenloze Jongen' zouden dus gelijk gesteld kunnen worden aan een nieuwe figuur, het 'Meedogenloos Superego'. Ter ere van deze typisch 'patristische' God, die dikwijls geünifor-

meer verschijnt, en die ook ‘Jongenskonink aller Oceanen’ kan heten, bouwt Van het Reve een fantastische hiërarchie op van onderworpen dienende en te martelen Jongens.

Er zijn echter momenten, die spaarzaam in alle boeken van deze auteur voorkomen, waarop God zich in een mildere, ‘matristische’ gedaante voordoet, momenten van vrede en sentimentele verzoening, waarin de hoofdpersoon genade vindt in eigen ogen. Er is dan een soort gevechtspauze ingetreden, een voorlopige vrede in de strijd tussen zijn driftleven en zijn sadistisch superego, waarin zijn ‘ik’ de weerloze speelbal is. Er heerst dan een vermoeide rust, God is dan ‘Liefde’ en de tranen vloeien. In *De avonden* is dit reeds het geval, bijvoorbeeld wanneer Frits van Egters naar de film *De Groene Weiden* kijkt, ‘een avond van verzoening’, waarop ‘zijn ogen nat worden’, en het befaamde speelgoedkonink, het ‘symbool van zachtmoedigheid, dier der verzoening’, tevoorschijn gehaald wordt.

In *Op weg naar het einde* koestert hij even het hoopvolle gevoel ‘dat eens alle dingen verzoend zouden worden’: ‘gebogen hoofd, tranen, en rondkijken naar een dier om het een zoen op de kop te geven’. In *Nader tot U* zijn deze momenten van sentimentele verzoening belangrijker geworden, en ze komen veelvuldiger voor. Aan het einde van de ‘Brief door tranen uitgewist’ verschijnt de ‘Meedogenloze Jongen’ onder de mensen, slapend ‘in een kleine kaki tent’, ‘nu zelf even weerloos als iedere jongen, die hij onderwierp en bezat’. In de ‘Brief uit het huis genaamd Het Gras’ komt de verzoenende God zelf even bij de auteur langs in de gestalte van ‘een éénjarige, muisgrijze Ezel’, zeggend: ‘Gerard, dat boek van je - weet je dat Ik bij sommige stukken gehuild heb?’.

Een vroege voorloper van de vele Ideale Jongens meen ik te herkennen in de jeugdige duitse vluchteling die in ‘De vakantie’, één van de *Vier wintervertellingen*, bij de bijna tienjarige

Darger tijdelijk onderdak zal krijgen. Bij Darger is het dienende, vererende gedrag, in een sfeer van verwachting en onzegbaar geheim, al in hoofdtrekken te onderscheiden, terwijl iets van het bovenmenselijke, wegvluchtende, onbereikbare liefdesideaal zich al aftekent in de jongen Helmut, wiens naam door een vliegtuig in de lucht geschreven zal worden. Als de werkelijkheid op een teleurstelling dreigt uit te lopen - het vliegtuig voltooit zijn letters triviaal tot HERA, een jammerk, en de jongen zal bovendien spoedig moeten vertrekken - krijgt Darger een woedeaanval. 'Ik ga je slaan. Ik ga je verschrikkelijk hard slaan, totdat je begint te huilen', luidt de eerste versie van wat later tot de zo gecompliceerde 'revistische' martelfantasiëën zou uitgroeien. 'Ik ga jullie allemaal bijten', zegt hij ook nog in zijn door teleurstelling ontketende woede, die duidelijk een oraal karakter draagt, want, in een poging de jongen langs magische weg te straffen, rijt hij even later met zijn tanden diens overhemd uiteen. Merkwaardig is dat Darger in zijn toestand van orale regressie tot tweemaal toe zegt 'Ik ben een prins' en het één keer als mededeling aan de jongen schrijft: 'Ik ben een prins', een kwalificatie waarmee hij weliswaar hoogmoedig zichzelf benoemt, maar waarvan men intuïtief zeker weet dat zij, zonder de teleurstelling, in nederige verering de jongen zou zijn toegefluisterd: Helmut, deze eerste der Jongensprinsen, deze eerste droomgestalte waarin hij al zijn narcistische zelfaanbidding had ondergebracht! Het hele 'revisme', deze sado-masochistische constellatie van nederig aanbidden en hoogmoedig straffen, het plotseling omslaan ook van het een in het ander, is hier al in kiem aanwezig! Ook is er zijn overgevoeligheid voor teleurstellingen, waarvan men de belangrijkheid al kon afmeten aan het befaamde 'Appel-bessen-drama' in *De avonden*, teleurstellingen die teruggaan tot zijn kindertijd en waarvan hij op 43-jarige leeftijd in *Nader tot U* nog een gevarieerd repertoire in zich blijkt om te dragen. Trouwens er worden

ook details over folteringen gepresenteerd. Dat deze nog niet als kenmerkende bestanddelen in het fantasieleven van de jongen zijn geïntegreerd, maar, integendeel, van buiten op hem afkomen, is van betekenis. Een communistisch jeugdleader beschrijft in het verhaal aan welke folteringen partijgenoten door de vijand onderworpen kunnen worden, daarbij realistisch een ijzeren staaf, een leren riem, een zweep, als instrumenten vermeldend. Darger, dat weke jongetje, zou een dergelijke beproeving nooit kunnen doorstaan, hoont zijn broer. Merkwaardig is de reactie van Darger als verteld wordt dat Helmut's vader is doodgemarteld: zijn bewustzijn zakt weg, hij hallucineert, hij wil schreeuwen maar kan geen geluid uitbrengen, en enkele seconden lang hoort hij niets. Darger, dit jeugdige alterego van Van het Reve, is doodsbang. 'Toen ik een jaar of drie was', zegt Van Egters in zichzelf, nadat hij Maurits tot een graad van opwindning heeft gebracht waarin diens sadisme voor hem gevaarlijk wordt, 'toen ik een jaar of drie was, deed ik mijn handen voor mijn gezicht, als ik bang was en dan riep ik: ik ben er niet'. Ook Van Egters is doodsbang, wanneer het 'naakt op een tafel binden', het 'ranselen' en de 'verminderingen van een bepaald lichaamsdeel', waarin de zeer merkwaardige figuur Maurits zich verlustigt, een schijn van werkelijkheid krijgt.

Maar waarom moest dan precies Van het Reve onze grote specialist worden in het gedetailleerd ontwerpen van 'martelkamertjes', 'martelverhoorstoelen' en geselingsrituelen in eindeloze variatie? Zou het, hoe tegenstrijdig het ook lijkt, misschien juist hieruit verklaarbaar zijn dat hij een traumatische angst heeft voor geweldplegingen die hemzelf in de werkelijkheid zouden kunnen overkomen? Is het mogelijk dat de angstige spanning die een te verwachten, onbepaald, gruwelijk onheil in hem wekt zo onhoudbaar is dat hij als het ware de vlucht naar voren neemt, het vonnis anticiperend door het alvast zelf te voltrekken, in fantasie, zodat hij er in

zekere zin macht over heeft? Zijn folteringsdagdromen, die met angst gepaard gaan, zouden dan de functie kunnen hebben hem te beschermen tegen een nog grotere, reëlere angst, zoals trouwens volgens de psychologen de homosexualiteit zelf al een middel is dat tegen 'erger' moet beschermen. Nu is het een feit dat in *Nader tot U*, waarin de martelfantasieën tegelijk met de mystieke euphorieën dominerend zijn geworden, van angst veel minder sprake is dan in het dichters bij de werkelijkheid staande eerste brievenboek, dat doorspookt wordt door 'energieverslindende vervolgingswaan', 'Plotselinge Bevingen', 'Firmamentsvrees' en andere angsten. Wat zou die nog grotere angst kunnen zijn waartegen het zich steeds verder en volmaakter ontplooiende 'revisme' hem kennelijk steeds beter blijkt te kunnen beschutten? Een orthodox Freudiaan - die in de fantasieën zelfbestrafing zou zien ter neutralisering van gepleegde of op het moment zelf te plegen seksuele handelingen - zou hier zeker niet lang twijfelen. Hij zou herinneren aan de 'verminkingen van een bepaald lichaamsdeel', waaraan Maurits Duivenis niet kon denken zonder te hijgen, en hij zou de castratieangst aanwijzen, die Van het Reve eens zo humoristisch concretiseerde in het vooral in het half donker tussen heggen en struiken rondwarende 'lulsnijdersmanneltje'.

Als er uit de interessante 'wintervertelling' over Darger en Helmut nog iets belangrijks te concluderen valt, dan moet dat bepaald de waarschijnlijkheid zijn dat de hoofdpersoon zowel als zijn liefdesobject de Prins kan zijn. De stelling dat de Meedogenloze Jongen Van het Reve zelf is, althans een 'goddelijk' deel van zichzelf, zijn ik-ideaal, zoals ik al eerder beweerd heb, vindt bovendien steun in enkele passages in *Nader tot U*. Op blz. 47 van dat boek beweert de schrijver: eindelijk 'zou ik mij voor God kunnen rechtvaardigen, als ik schreef hoe ik de *Meedogenloze Jongen* zou eren en dienen'. Is

deze opdracht aan zichzelf persé een andere dan die welke hij daarna op blz. 60 formuleert: 'Ik mag nooit meer iets anders schrijven dan wat ik zie, en wie ik ben'? De taken die hij zich oplegt om zich bestaansrecht te verwerven tegenover God, of tegenover zijn volmaaktheid eisend superego, zou ik als volgt willen herdefiniëren: ik moet voortaan alleen nog maar beschrijven *wie ik ben*, ik moet het meest eigene van mezelf, mijn ik-ideaal, mijn wrede superego, in steeds volmaktere literaire gestalten realiseren: in evocaties van de Meedogenloze Jongen!

In de Reukloze Jongeman, die dezelfde kledingmaten draagt en tot overmaat van duidelijkheid ook nog Gerard heet, beschrijft Van het Reve willens en wetens zichzelf; en al stelt deze fantasieloze Gerard niet bepaald een goddelijke afsplitsing van hemzelf voor, maar eerder zijn flets, doods, onpersoonlijk spiegelbeeld, deze opmerkelijke creatie verraadt eens te meer dat het een natuurlijke neiging van deze auteur is zijn partners te concipiëren als echo's van zichzelf.

Dat ik-ideaal, de ideale partner, en God, zich niet door duidelijke contouren van elkaar onderscheiden in de door en door narcistische wereld van de homoseksuele schrijver, lijkt me overigens een typerend verschijnsel, dat bijvoorbeeld terug te vinden is in het niet onaandoenlijke tafereel dat Maurice Sachs te zien gaf, even vóór zijn kortstondige bekering, elke avond op de knieën biddend voor het portret van Jean Cocteau! Men vindt het eveneens terug in gedichten van Paul Verlaine, waarvan sommige, waarin hij zich kennelijk aanbiddend tot het 'enfant de colère' Rimbaud richt, niet te onderscheiden zijn, in sfeer, toon en woordkeus, van andere waarin hij toch onmiskenbaar bedoelt God te eren. Het is overigens opvallend dat zoveel homoseksuele auteurs zich bekeerden, al was het maar voor korte tijd: behalve Sachs, Verlaine en Cocteau, ook Oscar Wilde en Max Jacob, en zelfs André Gide heeft eens gearzeld. En - niet zonder betekenis -

het was steeds voor het altaar in de Moederkerk dat zij knielden.

Aan de schrijver van *Op weg naar het einde* en *Nader tot U* heb ik meer dan eens moeten denken toen ik over J. van Oudshoorns eigenaardige houding ten opzichte van de sexualiteit schreef. Het is gemakkelijk trekken aan te wijzen die beide auteurs gemeen hebben en die gaan van kleinigheden als het fantaseren over de eigen begrafenis en andere vormen van ‘delectatio morosa’ tot belangrijker verschijnselen als het schommelen tussen nederigheid en hoogmoed, de rol van het kijken en hun ‘blikgevoeligheid’, genitale angsten, enz. Maar wat me hier interesseert is hun erotiek. En op dat punt vertonen ze meer overeenkomsten dan men op het eerste gezicht zou denken. Zoals voor Van Oudshoorn bijvoorbeeld de geslachtsgemeenschap slechts uitvoerbaar was met ‘een deerne’ (en zoals Gide het desnoods kon mits er ‘rien d’intellectuel ou de sentimental’ bij te pas kwam!), zo blijkt het bij Van het Reve althans denkbaar te zijn met een vrouw die genoeg ‘stompzinnigs en onpersoonlijks’ heeft, zoals in *Op weg naar het einde*, of met een ‘geile blonde’ met ‘ook wel iets lesbies over zich’, zoals in *Nader tot U*. Merkwaardig is dat de geilheid opgewekt door de stompzinnig uitziende vrouw, in overeenstemming met een droom van een Van Oudshoornfiguur, resulteert in een gefantaseerde verkrachting. Ik heb laten zien dat bij Van Oudshoorn de sexualiteit het frequenteren van ‘deernen’ omvatte zowel als de aanbidding van reine maagden, masturbatie en afgeweerde homophilie, en dat het geheel uitmondde in, wat ik noemde, ‘anti-minnaarschap’ of totale onthouding. Het verschil dat er bestaatten opzichte van Van het Reve lijkt me herleidbaar tot dat tussen latente en manifeste homophilie. Een gering verschil, want de afstand tussen ‘reine maagden’ die aanbeden worden en een aanbiddelijke Meedogenloze Jongen is kleiner dan het

lijkt! Essentiëel is het dualisme waardoor beide schrijvers van bekentenisboeken hun eigen sexuele praktijken, die dan ook de gebruikelijke perken te buiten gaan, als ‘beestachtig’ veroordelen, terwijl ze de indruk geven totale onthouding, volkomen zuiverheid, nastrevenswaardig te vinden. Wat hen verenigt is dat bij beiden de seksualiteit in het teken van de angst, het lijden en de zonde staat en geassocieerd wordt met de dood.

Hoe is dit te verklaren? Zelfs bij Van Oudshoorn kan niet volgehouden worden dat zijn zwaar zondebesef ‘een christelijke signatuur’ draagt, zoals Victor van Vriesland en W.A.M. de Moor menen. In zijn werk is van dominees, kerkgang of bijbelteksten geen sprake, terwijl wèl één van zijn personages ‘antichrist’ genoemd wordt en van een ander, die zelfs het Onze Vader niet meer blijkt te kennen, wordt gezegd: ‘bijbel noch kerk hadden in hem een geloovige gevonden’. En Van het Reve, weliswaar onlangs officieel van bijbel en kerk een gelovige geworden, is toch beslist niet van christelijken huize, terwijl hij al in *De avonden* het woord ‘zondig’ bezigt met de frequentie van een boetprediker! De verklaring voor hun ongewoon zwaar zondebesef moet waarschijnlijk eerder in de aanleg dan in de opvoeding gezocht worden.

In *De toekomst der religie* legt Vestdijk uit waarom voor, wat hij noemt, ‘de metaphysische of gedesintegreerde mensch’ de seksualiteit ‘de zonde bij uitnemendheid’ is, dus buiten alle christelijke moraal om, als het ware ‘biologisch diep verankerd’. Ik denk dat het in de aangeboren aard van een Van Oudshoorn en een Van het Reve ligt om, strevend naar zuiverheid, tot ‘beestachtigheden’ te vervallen, juist dóór dat streven. Hun leven geeft een illustratie te zien van de bekende ‘pensée’ van Pascal: ‘L'homme n'est ni ange ni bête et... qui veut faire l'ange fait la bête’. Het streven naar de zuiverheid van de onthouding met als tegenkant sexuele aberraties vormt de kern van de gesteldheid die door Jean Delay in *La jeunesse*

d'André Gide en daarna door Marcel Eck in *Sodome, essai sur l'homosexualité* wordt beschreven onder de naam *angélisme*, een verbijzondering, lijkt me, van de mentaliteit van het door Vestdijk bedoelde mensentype. Het 'angélisme' is de wens slechts 'geest' te zijn, de weigering zich als lichaam te aanvaarden. Eck veroordeelt het 'angélisme' als zijnde niet een sublimatie maar een deviatie, die op de een of andere manier altijd homosexualiteit met zich meebrengt. Curieus is dat Pierre Klossowski, zonder die naam te gebruiken, hetzelfde begrip hanteert in zijn *Sade mon prochain*, waarin hij de 'goddelijke markies' voorstelt als een dualist die, evenals de 'angéliste' van Delay, platonisch, gnostisch of manicheïsch denkt en voelt.

Het valt niet moeilijk te laten zien dat Van Oudshoorn een typische dualist is. In de brieven aan zijn vriend Schmitt, daterend uit 1905, ontwikkelt hij al een eigen filosofie waarin het 'bijzondere' gesteld wordt tegenover het 'algemene', d.w.z. de gebondenheid aan het lichaam, deze 'duistere kerker', tegenover de losmaking daarvan, het opgaan in het geestelijke, het 'Andere', de 'klare stijging', de 'loutering', om enige typerende termen uit zijn later werk te gebruiken. Bij de niet zo filosofisch aangelegde Van het Reve is het dualisme minder gemakkelijk herkenbaar. Maar men voelt bij Frits van Egters in *De avonden* een 'gnostisch' te noemen verhouding aan ten opzichte van het eigen lichaam, dat hij even afkerig als gebiologeerd bekijkt en dat hem even 'ongegrond' moet voorkomen als een wrat, die hij grandioos definiëert als 'een vlezige, volkomen ongegronde uitgroeiing'; 'onrein' is het ook, om het met een in dat eerste boek niet zeldzaam woord te zeggen; 'onrein', als de physiologische verrichtingen waarop zijn aandacht dwangmatig gespist is, en 'erg onsmakelijk', als de aandachtig door hem bestudeerde 'aarsopening', waarvan 'je niet zou geloven, dat het een stuk van een mens is'. Van Egters' verwerping van het lichaam, die een afwijzing

van de sexualiteit impliceert, is te interpreteren als typisch puriteins op zijn minst. Maar waarom niet als gnostisch, manicheïsch of ‘angelistisch’? Zijn gevangenschap in de ‘looden omhelzing van de onwrikbare werkelijkheid’, om de verwante Van Oudshoorn te citeren, zijn obsessie voor vuil, verrottenis en lichamelijk verval, zijn gekweld ervaren van kleinmenselijke onvolmaaktheden en trivialiteiten, staan in omgekeerde evenredigheid met een verborgen heimwee naar bovenmenselijke volmaaktheid en lichaamloze vrijheid en zuiverheid. In het conflict tussen een behoefte aan verhevenheid en de aardse banaliteit ontspringt de reviaanse humor, die in *De avonden* al sterk is; in *Op weg naar het einde*, een kenteringsboek, waarin beide sferen harder botsen dan ooit, blijkt de onvolprezen reviaanse zwarte humor tot burleske proporties verhevigd te zijn, om in *Nader tot U*, het boek van de bekering, waarin de mystieke verzoening der onverenigbare sferen menigmaal wordt verwezenlijkt, weer zwakker te worden. Als Van het Reve in zijn eerste verzameling *Zendbrieven* zich plastisch een volmaakte liefde tracht voor te stellen, volgt daarop onmiddellijk de ontzuisterende constatering ‘zulke verrukkingen komen echter nooit’, want meer dan ‘de magiese soloseks der Hotelkamers’ is er in de werkelijkheid niet te bereiken; in de tweede brievenverzameling ontbreekt deze corrigerende anticlimax meestal. ‘God beware ons, wat een combinatie’, kreunt Frits van Egters als hij zijn moeder in uitgaanskleren ziet; maar in *Nader tot U* ontwaart hij ‘in een droomgezicht’ zijn oude moeder, ‘eindelijk eens goed gekleed’. Ik kon geen voorbeeld vinden dat beknopter en expressiever Van het Reve’s evolutie van bevangenheid in de duisternis opstijgend naar het licht illustreert. De moeder, die door Frits van Egters tot tweemaal toe huilend in het echtelijk bed wordt aangetroffen, de vader verwijtend, is aan het einde van *Nader tot U*, voor wie goed leest, vrijwel identiek geworden aan de Maagd, ‘vierde persoon Gods’!

In *De avonden* staat het treffende aforisme: ‘Sommige mensen worden reeds bij het begin van hun leven zwaar gestraft: zij worden als vrouw geboren’, als ‘gebrekkige, beklagenswaardige wezens’, meldt een elders gegeven aanvulling. In de ‘angelist’ laat verering van het moeder-imago, of Mariaverering, zich uitstekend combineren met vrouwenverachting, of angst voor vrouwen. De vrouw, van nature zoveel vertrouwd met het eigen lichaam, incarneert voor de ‘angelist’ het beginsel van de duisternis zelf. En Maria is de gezuiverde, ontlichaamde vrouwelijkheid.

Uit een met ‘angelisme’ samenhangend zondebesef is het verklaarbaar dat Van Oudshoorn enerzijds sexueel verkeer had alleen met verachtelijke vrouwen en anderzijds de platonische minnaar kon zijn van tere, puberale meisjes, dat hij met sterke schuldgevoelens masturbeerde, homoseksuele neigingen onderdrukkend, en streefde naar de zuiverheid van de volkomen onthouding. Met behulp van het begrip ‘angelisme’ lijkt het me eveneens te verklaren dat voor Gerard Kornelis van het Reve slechts met stompzinnig of lesbisch uitzijnde vrouwen of met jongens sexueel contact denkbaar is, terwijl hij aan de andere kant de platonische aanbieder is van de Meedogenloze Jongen, in erotische dagdromen die steeds meer tenderen naar het religieuze. Maar ook op de homophile liefde drukt voor hem een loodzwaar taboe, en zelfs op de ‘soloseks’, die immers niet plaats kan vinden zonder dat het zondige vlees getuchtigd wordt, zoniet letterlijk dan wel ‘in het geestelijke’.

Reeds het bekende speelgoedkonijn in *De avonden* moest met ‘drie en twintig zweepslagen’ gestraft worden, omdat het iets gedaan heeft ‘zo schandelijk, dat het alleen maar op deze wijze kan geboet worden’. Er heeft daarvoor een ‘verzoening’ plaats gehad tussen het wollige, zachte, symboolzwangere konijntje, door een vrouw in bruikleen gegeven, en zijn

eigen hard marmeren konijn, en hij heeft het in zijn broek gestopt. Wat kan zo'n lappen beestje misdaan hebben? Dat valt moeilijk met zekerheid uit te maken. Maar heeft het misschien, plaatsvervangend, geonaneerd, zodat het er, plaatsvervangend, voor moet boeten? Als George in *Herfstdraden*, één van de 'wintervertellingen', een jongetje wil afstraffen, dan wil hij in hem de homoseksuele verleider, d.w.z. de projectie van zijn eigen zinnelijke begeerte, vernietigen. En als in de Zendbrieven, waarin de homosexualiteit is doorgebroken, jongens worden afgestraft, gewoon met een riem of volgens een tuchtigingsritueel, dan is dat, als ik de theorie van Klossowski hier mag toepassen, een poging het schuldige vlees van zijn erotische objecten, waarin zijn eigen hartstochten geprojecteerd zijn, te vernietigen. Aannemend dat de jongens, de jeugdige duitse toeristen, japanse studenten, padvindertjes of de jongeman te Algeciras, allen voornamelijk producten zijn van de 'revistiese' verbeelding, en de geselingen en ingewikkelder martelingen dat ook voornamelijk zijn, kan men stellen dat Van het Reve steeds doende is zichzelf af te straffen, zich te purifiëren, te louteren. Want net als Van Oudshoorn, die daartoe 'bloedige zelfkastijding' aanwendt, verlangt Van het Reve naar 'de blanke ongereptheid' en 'de klare stijgingen'. De passage over de Reukloze Jongeman in *Nader tot U* is onthullend omdat eruit blijkt dat de 'ik' met deze toch als reëel voorgestelde, reeds ontblote partner in bed niets uitvoert en eerst tot erotische opwinding geraakt wanneer zijn doodse echo zijn vriend beschrijft, een vliegenier, die in de 'revistiese' verbeeldingswereld al spoedig tot een Droompiloot, een Luchtprins en een Hemelprins wordt gelouterd, tot een bovenmenselijk spiegelbeeld dus, verliefd makend 'tot aan die gloed toe', staat er, 'waarbij het verlangen *nauwelijks nog lichamelijk* is maar de kracht krijgt van een heimwee of sprakeloze *vroomheid*'! Vanuit de 'haat en geilheid', vanuit de banale homoseksuele werkelijkheid van

‘aarsopening’ en ‘roedeknedingen’, verheft Van het Reve zich tot het niveau van de ‘vroomheid’ en de ‘sprakeloze aanbidding’. Uit het zondige geile beest moet, door middel van wrede zelfkastijding, de engel opstijgen naar goddelijke hoogten. Uit *Nader tot U* komt Gerard Kornelis van het Reve tevoorschijn als de prozaïsche lyricus van de Zuivere Begeerte! Dit moet voor de Algra's, de Schurers en de Van Dissen wel een zeer ongeloofwaardige uitspraak zijn. Maar iets analoogs wordt toch gesteld door een Klossowski als hij beweert: ‘l’âme de Sade aspire obscurément à la pureté’. Eén van zijn conclusies luidt zelfs: ‘ainsi la cruauté chez lui est une fidélité et un hommage à la vierge et à Dieu’! In een uitgebreide voetnoot tracht de franse essayist zijn ietwat onthutsende stellingen wat extra waarschijnlijkheid te verlenen door te wijzen op de rol van beschermengel welke Sade toekende aan de door de neoplatonische dichter Petrarca vereerde Laura, die Laure de Sade heette. De verschrikkelijke markies was met de provençaalse cathaarse traditie verbonden door reële familiebanden; de Burger-Schrijver uit Greonterp, die zijn poes Justine noemde, is op zijn minst door een psychologische verwantschap verbonden met de troubadours uit de Provence van de 12de eeuw, de slaafse dienaars en nederige aanbidders van de onbereikbare Dame. De constellatie van de ‘hoofse liefde’, opgebouwd uit zichzelf vernederende dichters die als slaven smachtend opkijken naar de onaanraakbare, hoog zetelende Dame, is psychologisch vrijwel identiek aan de fantastische sado-masochistische hiërarchie van onderworpen dienende en te martelen jongens welke Van het Reve construeert voor zijn Meedogenloze Jongen! ‘Dame’ of ‘Jongen’ is een te verwaarlozen verschil: op de onbereikbare hoogten waarop zij tronen vervaagt elk geslachtsonderscheid. Marcel Eck geeft in zijn *Sodome* trouwens het curieuze detail dat in de occitaanse poëzie ‘la Dame’ niet zelden met een mannelijke naam wordt aangeduid: ‘Mon beau seigneur’, ‘Bel Sennor’,

‘Sennal’. Het beeld van de ‘dame des pensées’ ging overigens ook gemakkelijk over in dat van Maria, wier verering als Heilige Maagd niet toevallig stamt uit de 12de eeuw.

Er was sprake van een rake zelfherkenning toen André Gide in een gesprek met Denis de Rougemont over *L'Amour et l'Occident* met een verontschuldigend lachje opmerkte: ‘Mais vos troubadours, je ne puis m'empêcher de penser qu'ils devaient être *homosexuels* pour la plupart!’ Waarop Rougemont alleen maar kon antwoorden dat de uitvinders van het gesublimeerde liefdesverlangen dat inderdaad grotendeels waren! Ik weet niet of Van het Reve kennis heeft van de ‘hoofse liefde’, zoals die beschreven wordt door Rougemont of, wat eenvoudiger, door G. Rattray Taylor, maar ik ben er in elk geval absoluut zeker van dat hij Mario Praz' *The romantic agony*, waarin de invloed van Sade op de decadent-romantische literatuur bestudeerd wordt, zeer grondig heeft gelezen! *De Schone en Meedogenloze Jongen*, zoals zijn verheven liefdesobject voluit heet, kan immers niet anders dan de letterlijke vertaling zijn van *La Belle Dame sans Merci*, die in Praz' studie haar naam geeft aan één van de belangrijkste hoofdstukken, waarin de flagellistische dichter Swinburne de grootste plaats krijgt toebedeeld. *La Belle Dame sans Merci* - *Le Beau Garçon sans Merci* - *De Schone en Meedogenloze Jongen* - bij een dermate abstract liefdesideaal, steeds juist wegreizend of zich ophoudend in een met geen landkaart te vinden Slot, let men niet op het geslachtsverschil! Ligt daar niet de oplossing van het raadsel dat ook heterosexuele lezers door het ‘revisme’ geboeid en ontroerd kunnen worden?

4 De ontredde van een Idealist

*Ik val, kom in mijn val jou tegen,
de armen neerhangend, al roep ik: Vang!*
W.F. Hermans

*Ik stortte naar beneden,
naar de vrouw met de ontvangende armen.*
A. van der Veen

In een interview, hem afgenomen door een journalist die belangstelling toonde voor zijn roman *Een Idealist*, doet de schrijver Adriaan van der Veen enige uitspraken over zichzelf die tot een helderder inzicht in de psychologie van zijn werk kunnen bijdragen. Hij zegt daar bijvoorbeeld: ‘Je bent fel betrokken bij het leven, maar je staat er tezelfder tijd ook buiten’. En verder: ‘Ik ontmoet zelf veel mensen; ik voel me aan ze verwant omdat ik hun menselijkheid zie en die van mezelf, maar toch sta ik erbuiten. Ik heb een ontzettend vermogen tot aanpassen en parallel een vermogen me te onttrekken’.

Ik citeer deze zinnen, omdat er een dualiteit in tot uiting wordt gebracht die me in hoge mate kenmerkend voor Van der Veen lijkt. Enerzijds blijkt eruit, hoe gretig de toen 49-jarige Adriaan van der Veen zich tot het leven verhoudt en dat in laatste instantie de mensen het enige object van zijn interesse zijn - iets wat zelfs de oppervlakkigste onder zijn lezers niet kan zijn ontgaan. Wat anderzijds uit de door de interviewer genoteerde woorden naar voren komt is echter minder voor de hand liggend: een belangrijk voorbehoud op die gretigheid en die interesse, een neiging, tegengesteld hieraan, die

hem de mensen en de wereld doet ontvluchten in een isolement. Er huist in Van der Veen een Realist, dat is het deel dat ‘fel betrokken bij het leven’ is en dat diep wil doordringen in de menselijkheid van zichzelf en de anderen, en een ander deel dat aan de moeilijke werkelijkheid wil ontkomen, geneigd tot wegdromen in afzijdigheid, tot leven met verfraaide voorstellingen van de mensen en de wereld, een deel dat we sinds zijn laatste roman als de Idealist kunnen aanduiden: iemand wiens denken en handelen eerder door een idee van de werkelijkheid wordt bepaald dan door de werkelijkheid zelf. Het huwelijk van beiden, door het leven afgedwongen, is uiteraard weinig harmonieus maar, literair gesproken, wel bijzonder vruchtbaar. Overdrijf ik als ik beweer dat Van der Veens schrijverschap zijn oorsprong vindt in het onvermogen tussen de Idealist en de Realist in hem een verzoening tot stand te brengen?

Toch was er aanvankelijk zelfs van pogingen tot integratie geen sprake. Bij de zeer jeugdige Adriaan van der Veen, die onder het vaderlijk toezicht van J. Greshoff en E. du Perron zijn eerste korte verhalen schreef, bleken beide delen gescheiden tot uiting te komen. Het was de in zichzelf besloten Idealist die op 18-jarige leeftijd *Klerkje in droomland* schreef, dat later met andere literair uitgewerkte dromen in *Jacht in de diepte* werd ondergebracht: het verhaal van een jongeman die zich in een plantsoen neervlijt, na zich omgeven te hebben met een electrisch geladen koord dat de buitenwereld op een afstand moet houden. Ongeveer in dezelfde tijd, dus zo'n 30 jaar geleden, was het de Realist in hem die de pen voerde in sobere, scherpe ‘reportages’ over de armoede en het leed dat hij in zijn toenmalige Schiedamse milieu waarnam. Deze, later in de bundel *De man met de zilveren hoed* herdrukte ‘documentaires’, die toch iets dagboekachtigs hebben, getuigen van een felle betrokkenheid bij het lot van andere mensen en van beheerste sociale verontwaardiging.

Pas jaren later, in zijn eerste roman, verschenen in 1946, brengt Van der Veen de Idealist en de Realist binnen één kader bijeen, wat niet slechts wil zeggen dat *Wij hebben vleugels* een mengsel is van autobiografisch feitenmateriaal en ‘idealistische’ elementen, van werkelijkheid en fantasie. Voor het eerst namelijk beproeft de auteur hier de confrontatie van een figuur die het ‘idealisme’ belichaamt en een andere die het realiteitsprincipe vertegenwoordigt. Tegenover de over vleugels der verbeelding beschikkende, tot vluchten geneigde puber Anton, de hoofdpersoon, is Van Vollenkant geplaatst, ouder, wijzer en sterker dan deze, een opvoeder die ontledend en docerend Anton de werkelijkheid onder ogen brengt, een ‘geweten’ dat zijn schuldgevoel activeert door hem te herinneren aan zijn verantwoordelijkheid voor andere mensen.

Die ‘andere mensen’ vinden bij Van der Veen doorgaans hun samenvatting in één of meer vrouwenfiguren, die ook hier al vertegenwoordigd zijn, voornamelijk in het meisje Anne Marie. Geheel de constellatie van personages die zo karakteristiek is voor Adriaan van der Veen, treft men in *Wij hebben vleugels* al aan, evenals de daarmee samenhangende problematiek, zich verradend in de frequentie van de in Dostojewskiaanse sfeer liggende woorden die schuld, schaamte en strafbehoefte aanduiden. Ook het thema van de ‘authenticiteit’ is er aanwezig, de moeilijk bereikbare echtheid in de verhouding tot zichzelf en tot anderen, het comédie-spelen, dat later in zijn nog onovertroffen roman *Doen alsof* (1960) exclusief zou worden uitgewerkt. Men zou trouwens kunnen stellen dat alle romans en novellen die Van der Veen verder schreef, uitwerkingen zijn van grondstoffen die hij in *Wij hebben vleugels* vrij achteloos neerlegde. Zo valt het niet moeilijk in Anne Marie, het ongelukkige, soms huilend voorgestelde meisje, de voorafschaduwning te zien van de talrijke, neurotische, naar steun en liefde hongerende vrouwentypes

die deze auteur daarna creëerde, zoals de gefrustreerde Tine in *Zuster ter zee* (1949), Vera Lopes, die verkracht werd (*Het wilde feest*, 1952), Frieda, die ‘een nieuwe vader’ zoekt (*De boze vrienden*, 1962), de afhankelijke Ida (*Doen alsof*), enz. De reeks wordt voorlopig besloten door het 16-jarige Elsie uit *Een idealist*, wier onverwachte zwangerschap de hele dramatiek van de roman ontketent. Het zijn trouwens steeds vrouwen die in Van der Veens wereld de dramatiek ontketenen. Hulpeloos, steun en genezing zoekend, doen ze een beroep op de Idealist, die dan pas, zich schuldig voelend, zijn wegdromen in isolement als zodanig ervaart. In confrontatie met een Realist, een soort psychiater die gezocht en gevreesd wordt, begint vervolgens een pijnlijk gewetensonderzoek, een soms hevige psychische crisis. Anton luistert ‘met weerzin’ naar zijn vriend Van Vollenkant, als deze over Anne Marie zegt: ‘Nee, maar ze rekent dan ook op jou’, bang als hij is ‘dat hij zijn vrijheid nog verder aan haar zou verliezen’. In *Wij hebben vleugels* kon Van Vollenkant desnoods nog door Anton genegeerd worden, en Anne Marie kon hij ontlopen, al noemt hij zich daarna, zelfbestraffend, ‘een fielt en een lammeling’. De ‘gewetens’ echter die in de hierop volgende boeken optreden gaan wreder, dieper doortastend, onontkomelijker te werk, de Idealisten wordt de behoefte aan afzijdigheid en mooie gedachten steeds minder gegund, het wordt zelfs een moreel kwaad bij uitstek. Anton ontfermde zich voornamelijk in fantasie over anderen, de ‘ik’ in *Het wilde feest* - die ergens ‘idealist’ genoemd wordt - ontkomt niet aan de noodzaak zich daadwerkelijk in te zetten voor de Jodin Vera. Toch moeten zijn verheven liefde en zijn filosofie eerst aan een geduchte vuurproef worden onderworpen door de cynicus Frank, die als banalere motieven onthult: een ‘erotische stimulans’ en het ‘verlangen om heldje te spelen voor twee vrouwen’. Ida in *Doen alsof*, die door een curieuze omkering der rollen als Realiste tegenover de schrijver Dolf gaat op-

treden, is bepaald niet zachtzinniger: ze schakelt de realiteit zelf in en laat hem aframmelen door een semigangster als straf voor zijn onvermogen zich echt voor haar in te zetten. De antithese Idealist-Realist verschijnt tenslotte maximaal toegespitst in Van der Veens laatste roman, waarin de mooienkerige Paul een opvoeder van het grootste formaat tegenover zich vindt, die uitvoeriger, onbarmhartiger en scherpzinniger dan zijn voorgangers zijn taak volbrengt. Nuchtere vragen stellend, als een psychiater, laat hij Paul doorbreken tot de werkelijkheid: het pijnlijke inzicht dat hij ‘een conformist uit gemakzucht en angst’ is.

Van der Veens boeken bevatten dikwijls het verhaal van een opvoeding tot aanpassing aan de realiteit, tot aanvaarding van het ‘engagement’ ten opzichte van de medemensen en de maatschappij, een opvoeding die soms zelfs letterlijk hardhandig genoemd kan worden. Deze schrijver wordt wezenlijk gekentekend door het opmerkelijke verschijnsel dat aan het eind van zijn romans de realiteit zich in gewelddadige vorm kan manifesteren. Zoals de ‘ik’ in *Het wilde feest*, ‘als boete en inwijding’, onzacht in aanraking komt met de Newyorkse politie en zoals Dolf door een potige onderwereldfiguur wordt afgerost, zo ontkomt ook Paul niet aan een geduchte fysieke afstraffing: na zijn complete morele nederlaag levert de schrijver zijn ontredderde Idealist, die voor ‘huichelaar’ wordt uitgemaakt, tenslotte uit aan een troepje schoppende en stompde Leidsepleinnoezems.

De wrekende realiteit, in de gestalte van menigten, een Van der Veen typerende angstdroom, doemt in primitieve vorm veelvuldig op in de ‘surrealistische’ verhalen uit zijn jeugdperiode, en steeds aan het slot. In ‘Stervende stad’ is het een horde vrouwen die de dromende ik-persoon achterna zit, zoals de schrijver later Tine in paniek laat vluchten voor haar achtervolgende soldaten. In ‘Poppenkoppen’ is het een kleine

menigte van griezelige, dwergachtige poppen die de ‘ik’, na hem in staat van beschuldiging gesteld te hebben, met striemende zweepslagen de zee injagen, als sadistische apotheose. In ‘Maagden in de tuin’ gaat de ‘ik’ in ‘een put met grijze modder’ ten onder door de welgemikte hamerslagen van de maagden, die door hem bespied werden, droomsymbolisch uitgelegd: van wie hij de geslachtsdelen aanraakte; vandaar dat zijn ogen, die hij in enkele andere dromen zelf blind steekt, bij wijze van zelfcastratie, door de maagden dichtgeslagen worden. ‘Ik was hen dankbaar voor de sensatie, voordat de brei mij opzoog’, luidt de laatste zin, die een veel verklarend masochisme onthult.

Het oerpatroon echter, waartoe volgens mij al Van der Veens werk te herleiden is, doet zich drastisch beknopt voor in het eerste verhaal van *Jacht in de diepte*, het eerste geschrift trouwens dat Van der Veen ooit publiceerde: ‘Klerkje in droomland’. Reeds deze allereerste Idealist wordt het beveiligd isolement niet gegund: ‘Een compacte dreigende massa stormt naar mij toe’. Zich ervan bewust wordend hoeveel slachtoffers zijn electrisch geladen koord heeft gemaakt onder de oprukkende massa van familie en bekenden, wordt hij verjaagd uit zijn droomwereld, die zich met stank heeft gevuld. De stank die hem verdrijft is te interpreteren als schuld en één der slotzinnetjes luidend ‘ik ben stank’ betekent ongetwijfeld: ik zit vol schuldgevoel.

In het begin van dit stuk heb ik me afgevraagd of het schrijverschap van Van der Veen niet zijn oorsprong zou kunnen vinden in de wanverhouding waartoe het huwelijk tussen de Idealist en de Realist in hem wel moest leiden. Ik bedenk nu dat de wrijving tussen de Idealist en de Realist wel eens hetzelfde zou kunnen zijn als dat waardoor, volgens een verklarend artikel over zichzelf, Van der Veen zich als auteur gedreven voelt: ‘het schrijven van het slechte geweten’, de onrust en schuldgevoelens om het leed dat men andere mensen

berokkent, door wat men nalaat. ‘Al zouden we zo stom en bewegingloos zijn als een steen, dan nog zou onze passiviteit een handeling zijn’, merkt Sartre op, die evenals Van der Veen, tegen zijn oorspronkelijke aanleg in, voor het ‘engagement’ koos als voor iets onontkomelijks.

In ‘Klerkje in droomland’ is het verder opmerkenswaardig dat niet de ‘dikke agent’, de ‘patroon’ of de minachtend kijkende broer de jeugdige Idealist verontrusten, maar zijn moeder, die door zijn meisje wordt bijgestaan ‘in het huilen, gillen en angstig kijken’! Niet tot Anne Marie zijn de noodlijdende vrouwentypes van Van der Veen terug te voeren, zoals ik hiervoor suggereerde, maar tot een figuur verder in het verleden, tot de moeder, zoals beschreven in de ‘reportages’ van *Geld speelt de grote rol*: eens een ‘knappe vrouw’, maar onttakeld door de armoede in de crisistijd, huilend, wanhopig, handen wringend, zich vernederend tegenover schuldeisers, zich prostituerend tegenover ‘meneer Mirt’. In een volledige vereenzelviging met zijn moeder droomt de ik-persoon dikwijls dat hij terwille van het geld ‘meneer Mirt’ verleidt: ‘Ik vlijde mijn hoofd tegen zijn schouders. Hij keerde mij een betraand en besnord gezicht toe en kustte mij’. Uit deze sterke moederidentificatie is verklaarbaar niet alleen dat deze auteur vrijwel uitsluitend geschonden, klagende, soms hysterische vrouwen creëerde, en psychologisch zo ongelooflijk knap, van binnenuit bekeken, maar ook dat zijn alterego's in een aantal essentiële eigenschappen als het ware vertalingen in het mannelijke van zijn vrouwelijke personages lijken! Een figuur als Nina uit de titelnovelle *De man met de zilveren hoed*, de huisvrouw die danseres had willen worden, vertoont dezelfde neiging tot het dooreenschuiven van werkelijkheid en verbeelding als een Anton en een Paul. En als over deze hysterica, die eindigt in een kliniek, wordt gezegd: ‘ze speelde een rol, werkelijk, ze was precies een actrice’, dan weet men dat de auteur in haar Dolfs probleem wil demonstreren, tot pathologische

proporties vergroot: het onvermogen tot authenticiteit. Maar zelfs Ida, die in verzinsels opgaat, vertoont verwantschap met haar tegenspeler: ‘Je lijkt daarin nu weer een beetje op die Dolf van je - schrijvers doen niet anders’, wordt haar vermanend voorgehouden. Verscheidene vrouwelijke personages hebben een schrijnende jeugdwond, veroorzaakt door armoede of liefdesontbering, met de mannelijke hoofdpersonen gemeen, met inbegrip van de daarmee verband houdende behoefte aan ‘idealistische hoogvluchten’. Adjectieven als ‘gretig’, ‘gulzig’, ‘hongerig’, tegelijk verwijzend naar een onstilbare behoefte aan affectieve voeding en een zekere belevingsonmacht, die weer met ‘onechtheid’ samenhangt, even frequente termen als ‘schuld’ en ‘schaamte’, al deze typische Van der Veense sleutelwoorden, worden regelmatig aangewend ter kenschetsing van zowel de vrouwelijke als de mannelijke creaties.

‘De vrouw met het klassiek hysterische syndroom’, schrijft dr. P.C. Kuiper in zijn *Neurosenleer*, ‘ziet men dikwijls in de echt verbonden met een man met reddersfantasieën’. Van dit psychologische ervaringsfeit geven bijna alle verhalen en romans van Adriaan van der Veen een literaire illustratie, met dit voorbehoud dat de man er meestal een falende redder is, die op zijn beurt gered wil worden. Is het een te gewaagde veronderstelling dat Van der Veen zich even sterk en even gemakkelijk in zijn vrouwelijke als in zijn mannelijke personages zou inleven en dat hij dan evenzeer de noodlijdende is als de redder, evenzeer de huilende als de trooster? Typerend voor de gevoelssituaties die in zoveel boeken worden herbeleefd, zou dan zijn het volgende zinnetje uit het aangrijpende ‘Mijn moeder en het geld’, waar de jonge ik-persoon denkt, in een opwelling haar te troosten: ‘Stel je voor, moeder en zoon huilend in elkaars armen’.

Onvermijdelijk is het hierbij te denken aan de zinnen die bijna tien jaar later door Frits van Egters in *De avonden* zouden

worden uitgesproken: ‘Moeder’, vroeg hij, van achteren een hand op haar schouder leggend, ‘ben je verdrietig? Zullen we samen huilen? Zullen we samen fijn zielig doen?’ Deze moeder-zoon-situaties zijn identiek, op dit verschil na dat er geen reden is te menen dat Van Egters' moeder even verdrietig is over het kopen van vruchtensap in plaats van wijn als haar zoon, terwijl Van der Veens moeder een al te reële reden tot verdriet heeft die de zoon met haar deelt. Bij de jonge Van der Veen coïncideert zelfbeklag met medelijden, zodat er sprake is van communicatie; Van Egters gaat de grenzen van het zelfbeklag niet te buiten, hij blijft in een autistische wereld opgesloten. Van der Veen, die aan de homosexualiteit ontsnapte, werd de maker van een open wereld waarin het feminiene element overheerst; Van het Reve, die zich zou ontpoppen als homosexueel, schiep een eigen autistische, masculiene wereld waarin de echte vrouw afwezig is. Gerard Kornelis van het Reve is een trooster van zielige jongens geworden, voor zover hij ze tenminste niet aan martelingen onderwerpt; Adriaan van der Veen werd de trooster van zielige vrouwen en de bestraffer van nalatige mannen.

De waarde van het werk van deze auteur zou beperkter zijn dan het geval is, als het niets anders te bieden had dan de zojuist opgediepte psychologische eigenaardigheden, samenhangend met een hoogst eigen problematiek. De waarheid is echter dat Adriaan van der Veen uitstekend de kunst verstaat om dat ‘hoogst eigene’ te projecteren op een algemeen vlak, dat hij in staat is een gelijkvormigheid te ontwerpen tussen zijn problemen en die van iedereen. Zo hield het leed van Anne Marie al verband met een zekere ‘zwarte hemdenbeweging’. In *Het wilde feest* wordt in het kader van een meeslepend liefdesverhaal het Jodenprobleem aan de orde gesteld en wordt een spook uit zijn nachtmerries, dat van de oprukkende, op lynchen beluste horden, getransformeerd tot een

massa-psychologisch verschijnsel met politieke betekenis: 'het wilde feest, dat overal in de wereld weer op moord moest uitlopen'. *Een idealist* tenslotte bevat heel wat meer dan het relaas van Pauls wederwaardigheden, voortvloeiend uit de ongewenste zwangerschap van een minderjarig meisje, méér ook dan de analyse van zijn zelfbedrog: met de smadelijke ondergang van zijn 'idealisme' wordt een vonnis voltrokken tegen een hele met 'idealisme' samenhangende cultuur, waarvan een verouderde sexuele moraal onderdeel uitmaakt.

In zijn boeken becritiseert Van der Veen niet slechts een Idealisme dat hem alleen ontsiert; juist doordat het duidelijk om hardhandige zelfopvoedingen gaat, waarbij de schrijver, zelf niet zonder zonden, het voorbeeld geeft, is het voor de lezer des te onontkoombarder zijn eigen neigingen tot vervaging, verfraaiing, vlucht en rollenspel onder ogen te zien. Deze steeds weer falende zelfopvoeder is een niet te onderschatten opvoeder.

Wellicht weerspiegelt zich ook in dit werken op twee plans Van der Veens fundamentele dualiteit: in afzijdigheid bezig met eigen problemen, is hij tegelijkertijd 'fel betrokken bij het leven' van andere mensen.

V De vrome gemeente van links

*Il est vrai qu'une révolution n'éclate
jamais qu'après la mort des vrais tyrans,
contre leurs héritiers débiles et qui
assurent que ce n'est pas leur faute...*
Denis de Rougemont

Mulisch' dubbelzinnige verhouding tot de vernietiging, gevolgd door een portret van Harry als Revolutionair

Leonardo da Vinci wordt door Freud beschreven als een uiterst vredelievend man die, de mensen tot de ergste der wilde beesten rekenend, oorlog en bloedvergieten veroordeelde: een zachtaardige vegetariër, die op de markt vogeltjes kocht om ze vrij te laten.

Aan de andere kant ontzag hij zich echter niet om koel de van angst vertrokken gezichten van naar het schavot geleide misdadigers te bestuderen en, als militair ingenieur, moreel indifferënt, de wreedste oorlogsmachines te ontwerpen.

Een dergelijke tegenstelling, een beetje anders, minder duidelijk maar daarom niet minder intrigerend, herken ik in Harry Mulisch' *Wenken voor de Jongste Dag*, een boek waarin deze pacifist zeer uiteenlopende geschriften bijeenbracht, die 'alle te maken hebben' zo zegt hij in zijn inleiding, 'met de vernietiging die ons onafgebroken bedreigt'.

Mulisch' verhouding tot de vernietiging, die hem obsedeert, in dit boek en in vrijwel alle voorafgaande werken, is dubbelzinnig. Om de wel wat te flatterende vergelijking met Leonardo voort te zetten, wil ik allereerst vaststellen dat Mulisch eerder een dierenvriend is dan een minnaar van de mensheid, om niet te zeggen dat hij duidelijk een mensenverachter is: 'Men mag nooit een mens met een dier vergelijken, want dat is *altijd* beledigender voor het dier dan voor de mens', luidt een van zijn pertinente uitspraken in *Bericht aan de rattenkoning*. 'Dieren zijn onschuldige mensen', een uitspraak die ik vond

in zijn laatste boek, geeft op nog bondiger wijze dezelfde strekking weer.

In *Wenken voor de Jongste Dag* toont Mulisch zich meer dan ooit tevoren begaan met dieren die door mensen worden vernietigd of minstens gemarteld of bespot, mensen voor wie de vredelievende schrijver vervolgens in regelrecht sadistische fantasieën de gruwelijkste vormen van vernietiging uitdenkt. Als Mulisch in één der ‘Anekdoten rondom de dood’, die tot de boeiendste gedeelten van het boek behoren, beschrijft hoe het publiek in de Plaza de Toros te Barcelona spottend lacht om een stier in doodsangst, reageert hij als volgt: ‘De telefoon! Onmiddellijk Goering bellen, dat hij de stad in vlammen gooit, de bevolking door het plaveisel stamp!’ Evenzo reageert hij op Ibiza, in dagboekfragmenten getiteld ‘Het narrenschip’, als hij ziet hoe voor de keuken van een restaurant bestemde konijnen worden doodgeknuppeld: hij spreekt een ‘vervloeking’ uit die de slachters ‘een gruwelijke dood zal binnendrijven’. Als jongen, in een dorp ondergebracht, reageert hij al niet anders op het toch zo nuttige doden van een rat. ‘O God, neem zijn kindertjes en gooi ze tegen de rotsen te pletter!’ leest men in de ‘Vierde Anekdote’, die ook het verslag bevat van ‘schrijvers agressie, tijdens de oorlog, jegens een trekhondbezitter: een gevecht gemarkeerd door enig bloed, dat even goedkoop rondspat als de bovenaangehaalde uitspraken, hoe onthullend ook, teatraal zijn, en waarin hij tenslotte veelbetekenend wordt bijgestaan door een kerel in SS-uniform, die hem toevoegt: ‘Bravo, Bursche!’

Inderdaad sluiten SS-erschap en dierenliefde elkaar allerminst uit.

Dat Mulisch zich niet eenvoudig afwijzend tot de vernietiging verhoudt, maar ambivalent, zowel sadistisch als masochistisch, kon reeds worden opgemaakt uit zijn opmerkelijk

jeugdideaal om gangster te worden en heilige tegelijk, om geweld te kunnen opleggen en het tot loutering te ondergaan. Zo is het niet geheel onverwacht dat hij, in de inleiding tot zijn essay ‘Stan Laurel & Oliver Hardy’, gewaagt van ‘het plezier van de vernietiging, die als een kettingreactie door het heelal slaat’. Genieten van geweld en vernietiging behoort tot zijn typerende mogelijkheden. *Bericht aan de rattenkoning*, dat het conflict tussen provo's en Amsterdamse politie tot onderwerp heeft en als apotheose een opvallend geestdriftige reportage bevat van de gewelddadigheden op 14 juni 1966, werd geschreven, zo verzekert ons de auteur, ‘in een drie weken durende woede- en lachaanval’. In *Het stenen bruidsbed* beschrijft hij het verwoestende bombardement van de als vrouwelijk voorgestelde stad Dresden als een sexuele daad, die door de oorlogsvlieger Corinth schaterlachend wordt volbracht. In *Voer voor psychologen* staat een passage waarin Mulisch' verbeelding geprikkeld blijkt te worden door de jodenmoord, vooral door de fantastische omvang ervan, die hij tracht uit te drukken in vierkante kilometers bloed, te verspreiden over de oppervlakte van de maan. ‘Potverdomme!’ leest men daarop, ‘Hitler, die de maan roodverft met het bloed der joden. Dat zul je nooit kunnen gebruiken dat beeld’.

Naar aanleiding van *De zaak 40/61*, waarin de oorlogsmisdadiger Eichmann wordt bestudeerd, merkte H. Drion in Tirade 118 op dat ‘de infernale jodenmoord Mulisch ook als kunstenaar heeft gefascineerd’. Zijn gedetailleerde schilderingen van gruwelijkheden zijn ‘knap’, zegt Drion, ‘hier en daar een beetje tètè knap’! In de zaak Eichmann was het niet slechts de situatie van ‘allen tegen één’ die hem boeide, zoals hij verklaarde in een interview met Nol Gregoor, maar stellig ook het thema van de vernietiging, die hem angst en walging inboezemt en tegelijk prikkelt.

‘Het plezier in de vernietiging’, dat van toepassing was op

‘Stan Laurel & Oliver Hardy’, geldt eveneens voor de éénakter ‘De knop’, een klucht waarvan de hoofdrollen ‘eigenlijk uitgebeeld hadden moeten worden’ door het genoemde komiekenpaar: een hoogst onzinnige klucht dus, die de totale vernietiging door een atoombomexplosie aan de orde stelt, veroorzaakt door een simpele druk op een knopje, waardoor ‘de mensheid’, aldus de schrijver, niet zonder welbehagen, ‘als een drol wordt weggespoeld’.

In ‘Wenken voor de bescherming van uw gezin en uzelf, tijdens de Jongste Dag’ werden de op zichzelf al potsierlijke adviezen van de BB door de schrijver bewerkt voor de ondergang van de wereld zoals beschreven in de Openbaringen van Johannes. De waarschuwende bedoelingen met betrekking tot de atoomcatastrophe, die de schrijver ongetwijfeld heeft willen uitdrukken, in dit geschrift als in ‘De knop’, dringen onvoldoende tot de lezer door, omdat deze doorlopend het gevoel heeft tegen een hevig virtuoze Mulisch aan te kijken, die zich artistiek vermeit in al te uitvoerige parodistische fantasieën.

Dat de thermonucleaire vernietiging veelvuldig in *Wenken voor de Jongste Dag* opduikt, behoeft geen verwondering te wekken: deze sluit psychologisch en literair op treffende wijze aan bij de apocalyptische gebeurtenissen die plaats vinden in verhalen uit de vroege productie van deze steeds op gigantische schaal denkende auteur, zoals ‘Het mirakel’, ‘Het zwarte licht’, ‘Een stad in de zon’ en ‘De terugkomst’, waarin de ondergang van de wereld, die van de westelijke cultuur, of op zijn minst een overstromingsramp, worden opgeroepen.

Wat is de psychologische achtergrond van Mulisch' geobsedeerd-zijn door de vernietiging? Hij laat er zich over uit in zijn inleiding. ‘Ik heb de vernietiging het eerst leren kennen’, zo onthult hij daar, ‘door de ondergang van een droom’. Als

kind droomde hij dat er een stapel geweren naast zijn bed lag. Maar toen hij, wakker geworden, er verheugd naar wilde kijken, bleek de vloer leeg te zijn. Op dat moment begrijpend ‘dat er iets falikant mis is in de wereld’, nam hij het besluit dat ‘hij het er niet bij zou laten zitten’. Het bezit van een grote, op geweld gebaseerde macht, waarin de jonge Mulisch zich verheugde, bleek een droom te zijn, een belachelijke illusie! Als de meest gevreesde vernietiger moet dan ook gezien worden de werkelijkheid, die machtsdromen ten ondergang doemt, die ontwapent, weerloos maakt. De voor de hand liggende interpretatie dat de geweren een potente penis symboliseren, zodat in de plaats van ‘vernietiging’ het idee ‘castratie’ gedacht moet worden, is hiermee beslist niet onverenigbaar omdat voor het kind de vader immers het realiteitsprincipe belichaamt. Men mag dus zeggen dat Mulisch, het besluit nemend het er niet bij te laten zitten, weigerde zich bij zijn ‘castratie’ neer te leggen: een weigering die de ware drijfkracht werd van zijn schrijverschap. Als mens in de werkelijkheid mag hij dan machteloos zijn, als schrijver in het dromenrijk van de letteren is hij oppermachtig. Wellustig laat hij dan ook zijn literaire geweren ejaculeren, tegen de castrerende werkelijkheid van zijn machtige vader in, en tegen alles wat hij daarna aan vaderlijke autoriteit zag opdoemen: paternalistische spoken, van de brave burgemeester Van Hall, in wie hij een ‘goeverneur-generaal’ ziet, tot de minder brave president Johnson, die dan ook minstens de duivel zelf incarneert!

Het is de maatschappelijke werkelijkheid met de mensen die haar in stand houden, die hem vrees en haat inboezemt. Het is de werkelijke wereld, vroeger vertegenwoordigd door zijn imponerende vader, die er de rol van ‘heer’ en collaborateur in vervulde, en thans op zijn ergst vertegenwoordigd door ‘fascistoïde’ geheten regenten. Het is de verschrikkelijk bedreigende wereld, die almachtsdromen doet ineenschrom-

pelen tot zielige waan. Maar, zoals gezegd, Mulisch besloot dat ‘hij het er niet bij zou laten zitten’!

Daarom roept hij in zijn boeken zo vaak de ondergang van de wereld op, d.w.z. de vernietiging van wat hem ontkent! Daarom zou hij de westelijke maatschappij, de enige waarmee hij rechtstreeks te maken heeft, het liefst in revoluties ten onder willen laten gaan! En daarom zou hij de mensheid willen laten wegspoelen ‘als een drol’! Want het is in laatste instantie de menselijke werkelijkheid, die in hemzelf en in anderen, die hij vreest en haat. Hij kan juichen om een paar komische filmhelden, omdat die ‘volslagen ontmenselijkt’ zouden zijn, ‘niet door menselijke tragiek bevuild’.

‘Je moet goed begrijpen hoe moeilijk het is, om mijn ogen naar binnen te draaien’, vertrouwt hij de interviewer H.U. Jessurun d'Oliveira toe. Geen wonder dus dat de psychologen, die van hem vergen waar hij zo bang voor is, die hem willen dwingen zijn ogen ‘naar binnen te draaien’, het ook in *Wenken voor de Jongste Dag* weer moeten ontgelden. ‘Psychologen zijn geen vrienden, maar vijanden’, doceert hij op Ibiza. Geen wonder ook dat de psychologie, die zich machtige goden wanende literatoren reduceert tot mensen, tot wat hij wel moet ervaren als menselijk vuil, ook hier weer het object is van een van zijn vervloekingen: de psychologie, betoogt hij verder in zijn Ibicenker college, is ‘een hoerenkut’. Maurice Sachs schreef: ‘Je crois que les saints et les criminels ont, les uns comme les autres, horreur d'être hommes’. Wat Harry Mulisch ook zou willen zijn: misdadiger en heilige tegelijk, een God, een wonderprofeet, een orkaan die de westelijke wereld verwoest, desnoods een w.c. waardoor de mensheid kan worden weggespoeld, de enige bestaansvorm welke hij beslist weigert is die van een gewoon, kwetsbaar mens.

Harry Mulisch is een door de menselijke en maatschappelijke werkelijkheid bedreigde, die zich identificeert met wat hij als evenzeer bedreigd aanvoelt: de weerloze dieren en, op

één lijn daarmee, de ‘onderliggende kasten’ in het Westen en de volkeren ‘beneden de 35ste breedtegraad’, zoals de ‘untouchables’ in India, waarover hij in zijn reisverslag ‘Het kruis en de bloem’ schrijft. Dat betekent niet dat hij zoveel van stieren, trekhonden, konijnen en ratten houdt, of van arbeiders en volkeren met een gekleurde huid, noch dat hij werkelijk met hun lot begaan is. Het wil alleen maar zeggen dat hij zijn eigen gevoel van door vernietiging bedreigd te worden op hen projecteert, daarmee hun vijanden tot doelwit van zijn eigen agressieve driften makend. Tegen de belagers van de dieren richtte hij zich in sadistische fantasieën; krachtens hetzelfde psychische mechanisme keert hij zich tegen de onderdrukkers van de underdog, heftig en met een radicaalheid die hem zelfs provo's als verraders doet zien, die hem tot een enthousiast citeerder maakt van Mao-Tse-Toeng en hem, wat het beheer van moderne wapens aangaat, een dictatuur doet verkiezen boven een democratie.

‘De rechts-radicaal probeert zijn onzekerheid te boven te komen door zich te vereenzelvigen met de onderdrukker en de links-radicaal reageert op zijn onzekerheid door zich met de onderdrukte te vereenzelvigen in zijn haat en naijver jegens de meer geslaagde leden van de samenleving’, zegt Franz Alexander in *Onze redeloze wereld*. Adorno, Frenkel-Brunswik, Levinson en Sanford, auteurs van *The authoritarian personality*, krijgen van deze psychoanalyticus het verwijt te horen dat zij in hun studie van de anti-democratische gezindheid verzuimden aandacht te schenken aan de neiging tot autoritarisme onder de politiek linksen. ‘Ze hebben niet ingezien dat de typisch links-radical psychologie berust op een variant van hetzelfde dynamische patroon als dat van de fascist’.

Even weinig in staat de ogen ‘naar binnen te draaien’ ten einde de eigen drijfveren aan een kritisch onderzoek te onderwer-

pen als de gemiddelde burgerman, en daardoor evenzeer als deze aangewezen op het primitieve verdedigingsmechanisme van de projectie, komt Harry Mulisch tevoorschijn als een op zijn kop gezette anti-democratische rechts-radicaal! ‘De ultra-konservatieven gaan evenals de revolutionairen van links uit van een absolute verwerping van de realiteit. Zij zijn verbonden door een soortgelijke neurotische melancholie, een zo pijnlijk besef van een absolute scheiding tussen het werkelijke en het wenselijke, dat voor hun gevoel alleen bommen en terreur een uitkomst kunnen brengen’. Aldus formuleert H.A. Gomperts een mening die, al even frappant als de inzichten van Alexander, van toepassing is op het geval Mulisch. Niet dat men van Mulisch mag verwachten dat hij ooit eigenhandig een bom zal gooien. Maar hij heeft wel het gevoel dat ‘alleen bommen en terreur een uitkomst kunnen brengen’ en hij zal zeker niet ophouden daar literair uiting aan te geven.

‘Er is geen politie te zien, tenzij om het verkeer te regelen. Het zogenaamde ‘surveilleren’, te voet, op fietsen en in duitse auto's, dat onze steden de aanblik van concentratiekampen geeft (zoals ik in Tokyo plotseling besepte), heb ik in Nippon niet opgemerkt’. Ik geef dit citaat uit ‘Het kruis en de bloem’, omdat het een kras staaltje is van de overspannen, partijdige visies die Mulisch zich doorlopend veroorlooft, een staaltje van zijn grenzeloos vermogen tot projectie, een staaltje van zijn weigering de werkelijkheid grondig te onderzoeken en er consequent over na te denken. Als hij de nederlandse steden voorstelt als concentratiekampen, waarin *duitse* politieauto's rondrijden, terwijl de japanse straten het oog een esthetisch genot van orde te bieden zouden hebben, dan weigert hij daarachter de aanleg van de Japanners voor onderwerping aan een heel wat erger dan paternalistisch gezag te zien, hun morele indifferentie, hun conformisme, hun fabelachtige, op

imitatie ingestelde zin voor techniek, die alles te maken hebben met de successen die de keizerlijke legers behaalden als bondgenoot van Nazi-Duitsland. Dat dit Japan, dat verantwoordelijk is voor de beruchte ‘jappenkampen’, op zijn minst niet helemaal verdwenen is, toont nota bene de foto op de achterkant van *Wenken voor de Jongste Dag*, waarop de auteur glimlachend prijkt temidden van de somber geüniformeerde japanse schooljeugd! Maar Mulisch zwijgt hierover, omdat het niet in zijn projectie past, omdat de Japanners bovendien geheiligd zijn door de Amerikaanse atoombom op Hiroshima. Hij idealiseert ze liever tot het ‘universeelste volk op aarde’, erfgenamen van de beschavingen van China, India, Amerika en Griekenland.

Waar Arthur Koestler in zijn diepgaande studie over India en Japan, *The lotus and the robot*, als het probleem van de Japanners ziet hun onvermogen om de westelijke technische beschaving (de Robot, bij Mulisch het Kruis) werkelijk te integreren met hun eigen traditie (de Lotus, of de Bloem), bestaat Harry Mulisch het om op grond van wat vluchtige sightseeing uit te roepen: ‘Zij zijn erin geslaagd, een verhouding tot wetenschap en techniek te vinden’, hetgeen het verdorven, schizofrene Westen ten voorbeeld zou moeten strekken!

Bij de Amerikanen met hun ‘onderwereldmanieren’, welke hij in de tijd van zijn gangster-wensdromen toch zo bewonderd moet hebben, houdt de schrijver het niet langer uit dan een paar dagen; toch nog tijd genoeg blijkbaar om een stellig oordeel te vellen, en om een paar schoenen te kopen, dat later te groot blijkt te zijn - een ongehoord onrecht dat hem tot de uitroep voert: ‘In Nippon zou zoiets ondenkbaar zijn’!

Ondertussen heeft Harry Mulisch zich steeds verder in de politiek begeven, gedecideerd partij kiezend sinds de publi-

catie van *Het woord bij de daad*, zijn verheerlijking van Fidel Castro's Cuba. Ik heb er slechts van kennis genomen door het lezen van een beknopte voorpublicatie in Avenue, door wat ik onvermijdelijk gewaar werd via de omvangrijke publicity, van tv-debat tot interviews, en door verscheidene met citaten doorspekte recensies, waarvan één, die van Karel van het Reve, zeer herkenbaar voor mij, het vonnis velde in één alles resumerende, spottende zin: 'Men verbaast zich eigenlijk over het ontbreken van de bekende waarschuwing vooraf, dat 'alle overeenkomst tussen personen en gebeurtenissen in dit boek met werkelijke personen en gebeurtenissen' als toevallig moet worden beschouwd'. Ik heb het boek niet eens willen kopen, mede uit weerzin, geloof ik, tegen de hippe, half-intellectuele, warrige, baardige heilzoekers die ik het typografische kunststuk begerig bij Polak & Van Gennep van de toonbank zag grissen. Maar er was nog een andere reden. Even tevoren was me het Gids-nummer i/68 in handen gevallen, bevattend een bijdrage van redacteur Mulisch onder de titel *De toekomst van gisteren*: een staal van mythologiserende geschiedschrijving, politiek, cultureel, autobiografisch, dat van dien aard bleek dat ik me afvroeg hoe ik deze schrijver ooit een serieuze analyse waard heb kunnen vinden. Het is één stuk ijdelheid, zelfverheerlijking, profetenwaan, als gewoonlijk brillant opgediend, vol verbluffende effecten, die echter niet los te denken zijn van een werkelijkheidsverachting die zelden spookachtiger proporties aannam. Uit de Koude Oorlog, een periode waarin hij slechts met zeer literaire werken tot ons kwam, tovert hij zich hier tevoorschijn als de links-radicaal die hij altijd al geweest zou zijn, als communist zelfs. Natuurlijk moeten schrijvers die zich in het 'tijdperk van de angst' niet als zodanig ontdekten, omdat ze dat tot hun schade al zo'n 30 à 40 jaar geleden gedaan hadden, grondig verdoemd worden.

Zo bijvoorbeeld Arthur Koestler. In plaats van te profiteren

van de ervaringen van deze emigrant uit Midden Europa, die 26 jaar was toen hij zich tot het communisme bekeerde, om in 1938, ontgoocheld, zich ervan te ontdoen, maakt de bijna 40-jarige nieuwbakken communist Mulisch, deze revolutionaire playboy van een chic damesblad, hem uit voor ‘een ineens stortende kapitalist’! Maar het kan nog gekker. Harry Mulisch, die van top tot teen siddert als een uit het raam van een bureau hangende agent tegen hem zegt: ‘Met jou reken ik nog wel af’, Mulisch, de ‘gemotoriseerde relletjesvoyeur’, zoals G.K. van het Reve hem onverbeterbaar kenschetste, brengt het onvoorstelbare lef op om Koestler ‘halfzacht’ te noemen en ‘een angstige kleinburger’: Koestler nota bene, die in Spanje wel wat anders dan straatrelletjes meemaakte en, als ter dood veroordeelde in een spaanse cel, later in een concentratiekamp, met wel wat onscrupuleuzer politie kennis maakte dan de Amsterdamse! Ons literair teeneridool, dat beschaamd over hem zou moeten zwijgen, alleen al omdat hij het essayistisch geraamte van *Het kruis en de bloem* uit *The lotus and the robot* gapte, om er zijn mooischrijverij aan te pronk te hangen, Mulisch, deze pathologische heilzoeker, die eens gefascineerd werd door Lou de Palingboer, ontziet zich niet om over de critische intellectueel Koestler te fantaseren dat hij zich als ‘een dame in de overgangseleeftijd wendt tot de indische wijsheid’!

Hier worden duidelijke feiten niet slechts vertekend, maar regelrecht op hun kop gezet. Iemand die dergelijke nonsens kan neerschrijven, zonder door het geringste spatje critische twijfel geplaagd te worden, is fundamenteel leugenachtig en tooit zich, als hij zich in de politiek begeeft, met een brevet van politieke ontoerekenbaarheid.

Mulisch contra Koestler, contra Hemingway, of de gebroeders Van het Reve; Hillenius tegen Drion, wie hij, omdat deze verzuimd had in een rede te protesteren tegen Vietnam, van lafheid beticht, vergetend dat het object van zijn veront-

waardiging alleen al in het studentenverzet tijdens de oorlog meer moed toonde dan honderd overspannen protesteerders bijeen; Renate Rubinstein en A. Nuis die, geassisteerd door een troepje geestverwanten, in Hollands Maandblad optrekken tegen Jacques de Kadt, vooroorlogs waarschuwer tegen het fascisme; het zijn in wezen dezelfde tegenstellingen, voor mijn gevoel, als die tussen Jean-Paul Sartre en André Malraux: niet zozeer een verschil in generatie maar in karakter. Sartre was een zeer belezen bourgeoisjongetje, later leerling van Heidegger, nog altijd even wereldvreemd, door alles voorbestemd een typische ‘homme de lettres’ te worden; maar hij ‘koos’ zich als ‘homme d'action’, als man van de politieke daad nog wel, als revolutionair, als communist. Het tragische is echter dat hij dit pas deed na 1945: na ‘Spanje’ gemist te hebben, nadat hij zich tijdens de bezetting onledig gehouden had met het doen opvoeren van *Les mouches* en het maken van fietstochtjes door Frankrijk met Simone de Beauvoir, terwijl Malraux, eens vliegenier in de Brigades Internationales in Spanje, maar dan kolonel van de Maquis en allang geen communist meer, door de SS gemarteld werd. Als antwoord op moralistische beschuldigingen die de kampioen van handtekeningenacties ten bate van Algerijnen tegen hem uitte, heeft Malraux, minister van De Gaulle, hem deze schrille tegenstelling onder ogen gebracht: een naar mijn gevoel vernietigende repliek, waarin niets minder dan een verschil in menselijke kwaliteit weerspiegeld wordt!

Het kan Mulisch uiteraard niet verweten worden dat hij Spanje en het verzet tegen de Duitsers gemist heeft, maar dat deze nederlandse ‘homme de lettres’, deze hollebollewoordenman, ze gemist zou hebben, als Sartre, ware hij van diens leeftijd geweest, is even waarschijnlijk als het onwaarschijnlijk is dat hij morgen met een echt geweer, of zelfs maar gewapend met een pen, de Zuid-Amerikaanse rimboe in zal trekken. Hij zal het nooit verder brengen dan Cuba, deze

dankzij honderden miljoenen roebels in stand gehouden showroom, waarin jaren vóór hem ook Sartre en Beauvoir waren rondgeleid, voor het eerst getuigen, zo meldt de laatste van ‘un bonheur conquis par la violence’. Het geweld, waarvan hij de toepassing hier zeer gerechtvaardigd vindt, houdt ook Sartre bezig. Toen ik onlangs in *La mort dans l'âme* de scène herlas waarin zijn alterego Mathieu wraak neemt op zijn verleden van passief intellectueel door woedend vanuit een kerktoeren te schieten, werd ik getroffen door de passage waarin deze, temidden van het oorlogsgeweld, de moeite neemt het leven van een verdrinkende vlieg te redden: een contrast dat me even deed denken aan Mulisch zoals ik hem ontleedde, mensen vernietigend maar dieren beschermend. Jean-Paul Sartre, al verwerkte hij het grondiger en bewuster, staat zeker ook ambivalent tegenover de vernietiging, zoals de door hem heilig verklaarde Jean Genet, op wie Hitler en de Gestapo, als symbolen van zijn eigen cultus van misdaad, moord en dood, een magische aantrekkingskracht uitoefenden. Het is waar, bij Genet, de aanbieder van gespierde blonde SS-jongens, drukt de ambivalentie zich enigszins anders uit dan bij Mulisch als die zich voorstelt hoe Hitler met joods bloed de maan rood verft, als hij Goering bevolkingen door het plaveisel wil laten stampen of de bijval weet te oogsten van een SS-er. Toch heeft men uiteindelijk te maken met één familie, in welke schoot stellig ook Jan Wolkers opgenomen is, onze virtuoos van het sado-masochisme, die zich tegenwoordig graag laat kiekeken met posters van Che Guevara en Fidel Castro op de achtergrond. Het is één familie van mensen die dáárom zo'n grote overgevoeligheid tonen voor uitingen van destructiedrift bij anderen omdat ze de roerige aanwezigheid ervan in zichzelf voelen en vechten tegen de verleiding eraan toe te geven, zo ongeveer op de manier waarop kuisheidsmoralisten zich verweren tegen hun eigen sexuele impulsen.

In *De zaak 40/61* noemt Mulisch enkele beroemde leden van de familie, die in vorige eeuwen leefden: Sade, Lautréamont, Baudelaire, die, volgens hem, als het ware een voorafspiegeling gaven van de Nazi-gruwelen. En hij voegt eraan toe dat hij zich ‘uitdrukkelijk solidair verklaren’ wil ‘met al deze auteurs’, zich rechtvaardigend met de stelling: ‘Iets schrijven en iets doen maakt nu juist alle verschil van de wereld uit’. Dankzij hun begaafdheid, redeneert Mulisch zo ongeveer, konden zij in artistieke vormen uiten wat hun ‘minder bedeelde broeders’, Hitler, Eichmann, de kampbeulen, alleen maar kwijt konden ‘door daadwerkelijke vernietiging’. De redenering is kras en weinig geschikt om zijn familieleden voor de buitenstaander innemender te maken. Maar één concreet feit althans stelt hem in het gelijk: de grote masochist, van wiens naam de term ‘sadisme’ is afgeleid, ontsloeg, toen hij als openbaar aanklager tijdens de Terreur de gelegenheid had te doen wat hij zijn helden liet doen, bijna alle beklaagden van rechtsvervolging. Dankzij zijn begaafdheid? Of om de reden waarom Genet Nazi-Duitsland verliet: omdat de misdaad, waar iedereen eraan deed, voor hem alle pikanterie verloren had? Het doet er niet toe, Mulisch heeft gelijk. Sade en Baudelaire waren duidelijk zelf de objecten van hun vernietigingsdriften, en waar de laatste zich ‘la plaie et le couteau’ tegelijk noemde, mag van Lautréamontals zeker aangenomen worden dat hij èn het meisje was èn de bulldog waardoor hij haar liet verscheuren; zo blijft er inderdaad weinig energie over voor ‘daadwerkelijke vernietiging’.

Het betreft hier zelfs een essentiële familietrek. Ze geven aan hun destructivismen toe zoals de kuisheidsmoralisten zwichten voor hun machtige sexuele aandrang: langs de slinkse, onanistische kronkelwegen der verbeelding. Dat zal ook wel opgaan voor Wolkers. En voor Mulisch. Tenminste tot in 1962, toen hij, zich vaag van zijn innerlijke tegenstrijdigheden bewust, nog eerlijk biechtte: ‘de zaak Eichmann heeft meer

met mij te maken dan ik zelf weet'. Maar gaapt er nog zo'n wereld van verschil tussen 'iets schrijven' en 'iets doen' bij de tot burgerlijke ongehoorzaamheid opwekkende maoïst van *De rattenkoning* en bij de castroïst die *Het woord bij de daad* schreef? Geldt het nog voor de redenaar Mulisch die, na een Vietnam-demonstratie, in De Brakke Grond geestdriftig wenste dat de Amerikanen tot de laatste man vernietigd zouden worden?

Hoe ontwikkelt in deze tijd een gewoon schrijver zich tot een links-radicaal literator?

Na *Het stenen bruidsbed* in 1959 was Harry Mulisch creatief kennelijk op een dood punt gekomen; het is zijn laatste roman. Het twee jaar later verschijnende *Voer voor psychologen* is autobiografisch geaard en te beschouwen als afsluiting van een zuiver literaire periode, een eindafrekening; daarna evolueerde Mulisch, via de reportage *De zaak 40/61*, waarin het thema van de vernietiging getoetst wordt in de ethisch-politieke sfeer, tot de politiek steeds completer geëngageerde schrijver van *De rattenkoning* en *Het woord bij de daad*. En Jan Wolkers? Als deze auteur weer eens geïnterviewd werd, de laatste tijd dus onder de koppen van Ho, Che en Fidel, dan placht men hem de gewetensvraag voor te leggen waarom bij hem literaire en politieke activiteiten gescheiden blijven. Nu moest ik naar aanleiding van *Horrible Tango*, zijn laatste werk, constateren dat hij, na het als afsluiting op te vatten autobiografische boek *Terug naar Oegstgeest*, hard bezig was zich te ontwikkelen tot de 'knappe' epigoon van zichzelf. Het was dus nauwelijks een verrassing voor me toen ik onlangs, uit het zoveelste interview met hem, vernam dat er twee geëngageerde romans op stapel staan, één over de 'revolte' van juni 1966 en één over de politionele acties in Indonesië!

Schrijvers zijn vaak mensen met een pathologische inslag.

Voor Mulisch, die bij herhaling beweerde dat hij niet bestaat, buiten het geschrevene, geldt dit zeker. Voor Wolkers, op een andere manier, waarschijnlijk ook. Slecht in de werkelijkheid functionerende, defectueuze persoonlijkheden als zij zijn, en onmachtig iets reëel aan zichzelf te veranderen, houden ze zich de psychose van het lijf door hun creativiteit. Magische bezweerders van innerlijke spoken zijn ze, maar niet in staat ze te temmen. Als de therapeutische werking die ze van de creatie ondervinden dan ook uitblijft, op een zeker moment, dan moet een andere oplossing geforceerd worden, die hierin kan bestaan dat ze de spoken, die van nature thuishoren op het imaginaire vlak van de literatuur, in romans, verhalen, gedichten, loslaten in de reële wereld van de politiek, waar ze niet thuishoren. In wezen verandert er dan niet zoveel: het toneel van de strijd slechts verschuivend van binnen naar buiten, gaan die schrijvers in laatste instantie voort hetzelfde drama van hun eigen spookachtige angsten en agressies op te voeren. ‘De wereld die er is’, filosofeert Wolkers in weer een ander interview, ‘dat is een soort kale planeet, die moet je helemaal invullen met je eigen ideeën en zo’. Als mijn theorie klopt - en de zojuist geciteerde uitspraak pleit ervoor! - dan mogen we dus van Wolkers verwachten dat hij in beide aangekondigde boeken zijn sado-masochistische slagveld verlegt van het intieme Oegstgeest naar de straten van Amsterdam en de rimboe van Indonesië, waar geen muizen, kreeften of gebochelde meisjes maar provo's en bruinhuidige vrijheidsstrijders gemarteld zullen worden en waar de geselende vaderlijke wandelstok ongetwijfeld vervangen zal blijken door gummiknuppels en mitrailleurs!

Hoe bij Harry Mulisch het in fantastische, onwerkelijke verhalen verbeelde thema van de ondergang in een politiek-sa-tirisch tractaatje uitgroeide tot de ondergang van de wereld door de atoombom, heb ik al laten zien. Op het politieke toneel is dus ook Mulisch doorgedaan het eigen psychodrama

van vernietigen en vernietigd worden op te voeren, een psychodrama waarin Amsterdam werd herschapen tot een concentratiekamp en tamelijk brave politieagenten tot knuppelende SA-lieden, waarin de onvolkomenheden die iedere samenleving aankleven, omdat ze nu eenmaal aan het leven zelf inherent zijn, de gestalte aannamen van onduldbaar, paternalistisch of fascistoïde geheten onrecht. Dit alles in scherp contrast met aan zeer verre horizonten glorende paradijzen, waarvoor eerst Japan het decor verschaftte en nu Cuba.

Wat is het dat mensen, die toch een goed ontwikkeld gevoel voor rechtvaardigheid bezitten, zo kan irriteren in het optreden van de Sartre's, de Mulischen, de Wolkersen? Het is, dacht ik, de overtuiging dat, als de westelijke maatschappij werkelijk zo vol verschrikkingen zat als zij haar afschilderen, de ontwikkeling tot revolutionair schrijver, zoals zojuist geschetst, volstrekt onbestaanbaar zou zijn. Het is duidelijk dat, als er echt gevaarlijke tijden zouden aanbreken, een uit degelijker, taaier materiaal gesneden type van revolutionair naar voren zou treden, de Malraux, de Hemingways, de Koestlers, en dat de platonische guerillastrijders van nu dieper dan ooit zouden wegvlugten in hun kunst of filosofie. Ze zouden, zoals ze thans in de politiek een gemakkelijke toevlucht hebben gevonden, hun toevlucht zoeken in een steriele *l'art-pour-l'art*-beoefening, die niet het tegendeel is van het plichtmatige linkse *engagement*, maar samen met dit twee kanten vormt van dezelfde psychologische zaak, zoals passiviteit en agressiviteit het zijn. Buiten een verdraagzaam politiek-cultureel klimaat, waarin ze mythomaan kunnen projecteren wat er juist zo opvallend in ontbreekt, zijn de Mulischen ondenkbaar. Ze zijn bepaald niet de vervaarlijke omverwerpers van een onwaardig, uitbuitend, onderdrukkend paternalistisch systeem, want dat systeem heeft al een generatie geleden de genadeklap gehad. Ze zijn, integendeel, de illusionistische

profiteurs van het welwillende, begripvolle, overtolerante, doch in wezen ideologisch indifferente klimaat van de Consumptiemaatschappij, waarin de revolutionaire indianentaal die ze uitslaan, om de letterkundige waarde ervan, hoog gewaardeerd wordt. De Welvaartstaat kan zich royaal de weelde veroorloven - of, somberder bezien, is ideologisch onverschillig genoeg, of decadent en frivool genoeg - om haar 'revolutionairen' om hun culturele bijdragen niet slechts te waarderen maar zelfs te fêteren! Het weerbarstige hoofd van Sartre, deze marxist van het laatste uur, wilde ze al versieren met de lauwerkrans van Nobel, hem zonder moeite gelijkschakelend met Mauriac en Sully Prudhomme. Harry Mulisch, die de revolutie mag prediken en Castro mag verheerlijken in nederlands duurste damesblad, nodigt ze uit om op de TV, samen met de vaderlijk debatterende conservatief mr Van Riel, propaganda te bedrijven voor zijn laatste 'staatsvijandige' boek. Régis Debray, een minder dan middelmatig schrijver, maar vriend van Fidel Castro, wordt uitgegeven door Bruna, een commerciële ingesteld uitgever en exploitant van kiosken. De Amerikaanse 20th Century Fox, lees ik zojuist, gaat een film maken over 'het leven van de beroemde revolutionair' Che Guevara, niet zo lang geleden vermoord door de Amerikaanse C.I.A. Stel je voor, zegt Jean Cau in de 'Figaro Littéraire', dat Franco het leven van Garcia Lorca zou laten verfilmen en dat Stalin hetzelfde had laten doen met dat van Trotsky! Voor *Viva Che* voorziet Cau een even overweldigend succes als de 'enfantillage sinistre', vol bloedige agressie, van *Bonnie and Clyde* heeft gehad, vooral, insinueert hij, in linkse kringen.

Zo onmogelijk is in het welvarende westen de revolutie dat elk revolutionair gebaar, zelfs oprecht gemeend, onmiddellijk kan worden omgezet in amusement. Was de revolutie hier maar enigszins mogelijk, Harry Mulisch zou stellig geen revolutionair zijn.

Welke vorm van opstandigheid ontmoet trouwens nog reële weerstand tegenwoordig, nu op wat gereformeerd plattelandsvolk na, dat cultureel niet meetelt, iedereen verlicht, modern, progressief is, nu protesteren een geconditioneerde reflex geworden schijnt te zijn? Opstandig zijn betekent thans immers niets meer dan dat men medegeconditioneerd is, dat men meebeweegt met de draaikolken van deze chaotische tijd! Degenen die nu tegenover de chaos een zelfveroverde innerlijke consistentie kunnen stellen, een eigen karakter, zijn even weinig talrijk als er vroeger opstandigen waren; opstandig zijn, progressief-links zijn, schokkend zijn, heeft zo langzamerhand massakenmerken verkregen. Het veronderstelt niet alleen geen enkele durf of oorspronkelijkheid meer, het is zelfs een voorwaarde geworden tot succes in de politiek zowel als in de kunst. Doe als Bernhard de Vries: begin als humoristisch martelaar van Provo en eindig als rijk betaald filmster! *Vrij Nederland*, dat me altijd een bijna noodlijdend blaadje toescheen, heeft, sinds het steeds heviger links werd, zijn oplage zien groeien tot 80.000 stuks. Gandalf-Guus, die reflexmatig klaagt dat er geen persvrijheid is, alleen al als er in een provinciestad een papierstrookje over een cover moet, laat ondertussen zijn met vrouwelijke en mannelijk naakt gevuld blaadje in de enorme oplage van 20.000 uitkomen. Want geen taboe laat zich zo gemakkelijk opheffen en financieel exploiteren als het sexuele taboe. Wat valt er trouwens nog op te heffen, nu zelfs de protestant-christelijke Bert Bakker, eens uitgever van *Maatstaf*, het blad met het deftige culturele gezicht, de ‘schandalige’ Sade vertaald op de markt brengt, in turf dikke, vervelende delen? In de huidige opstandigheidsbewegingen lopen vrijzinnig-protestanten, moderne god-is-dood-dominees, gedroste priesters en katholieke filosofieprofessoren, alles wat vroeger als halfzacht bekend stond, voorop. Is er een stuitender conformisme dan dat wat zich, op massale schaal, uitdagend voordoet als non-conformisme?

Horden van volslagen gratuite pseudoschokkers en pseudorevolutionairen zijn opgestaan, boekwinkels en kiosken vullend met stapels tijdschriften vol ongeretoucheerde voyeuristische kost, bergen romans vol tot cliché geworden ‘gewaagde’ erotiek, en hopen van ‘revolutionaire’ geschriften, van herdrukte oude anarchisten tot de werken van Herbert Marcuse, van gestencilde vodjes tot prachtuitgaven. De opstandigheid, van het stelselmatig schenden van voormalige sex-taboes tot uitingen van links-heilige verontwaardiging, begint trekken te vertonen die frappant analoog zijn aan wat men vroeger bestempelde als ‘vroom’ of ‘religieus’. Steeds zichtbaarder wordt dit de laatste tijd in het bijna ritueel exhiberen van naakt, al of niet magisch beschilderd, op ‘happenings’, die onmiskenbaar in een archaïsch-religieuze sfeer baden. We beleven een tijd van collectieve regressies, waarin ook de politieke manifestaties van revolutionaire jongeren, van teach-ins tot protestoptochten, een happeningachtig karakter dragen. De studentenonlusten te Parijs in mei 1968 werden door Roger Caillois gekarakteriseerd als ‘une explosion émotionnelle avec des références exotiques sans grand rapport avec la réalité’: een gedrag dus, dat eerder regressiefexotisch te noemen valt dan rationeel op de werkelijkheid afgestemd. We leven in een tijd van werkelijkheidsvlucht op grote schaal en van hulpeloos dorsten naar het irrationele. Door de oude Marx werd de godsdienst uitgemaakt voor het opium van het volk, dat daardoor van de revolutie werd afgehouden. Nu is het alsof de Revolutie, buiten de werkelijkheid geplaatst, louter als symbool dienst doende, zèlf tot opium geworden is, een religieus getint opium ter bedwelming van het progressieve artistieke en intellectuele volkje, dat er door wordt weerhouden gewoon naar de kerk te gaan.

Dit is een tijd van heftige irrationaliteitsuitbarstingen.

Menige kraam in ons nationale pretpark staat er uitbundig van te dreunen. Afzijdig staan nog wat mensen wier hoofden

niet door één der nieuwe revolutionaire opiums bedwelmbaar bleken. Ietwat verbaasd, maar met niet aflatende nieuwsgierigheid, blijven zij de bonte, chaotische, soms doldraaiende culturele kermis van de Welvaartstaat observeren, om zo af en toe te zeggen dat deze kermis een kermis is, en niet een dwangstaat, en dat brillante modeauteurs, die in de vrolijke warboel de revolutie willen prediken, hoogstens revolutionaire brillante modeauteurs kunnen worden, revolutionaire amuseurs, een kermisattractie temeer!