

‘De creatieve contestatie van een gladde aap. *Mijn aap lacht* van Albert Helman’

Michiel van Kempen

bron

Michiel van Kempen, ‘De creatieve contestatie van een gladde aap. *Mijn aap lacht* van Albert Helman’ in:
Oso 14 (1995), p. 8-21.

Zie voor verantwoording: http://www.dbnl.org/tekst/kemp009crea01_01/colofon.htm

© 2008 dbnl / Michiel van Kempen



Michiel van Kempen

De creatieve contestatie van een gladde aap Mijn aap lacht van Albert Helman

Is het ongecensureerd spreken van jongeren tegen ouderen geen bewijs dat zij die ouderen toch nog jong genoeg vinden? (Helman 1985: 127).

Wanneer wij een boekwinkel binnenstappen, het geld als altijd brandend in de broekzak, en wij pogen angstvallig bij het zien van al het moois dat ons toelacht de wanhoop verre van ons te houden -en er maar helemaal niet aan te denken dat veel van dat blinkende prachtigs over een paar jaar in de ramsj ligt voor een kwart van de huidige prijs-, dan oriënteren wij ons op de richtingwijzers die schrijvers, uitgevers en boekontwerpers voor ons hebben uitgezet: een motto dat het boek voorafgaat, een aanduiding onder de titel, de inhoudsopgave, het boekomslag, de informatieve tekst op de achterflap, de aangehaalde persstemmen. In de bijna veertig jaar tussen de verschijning van de eerste druk van Albert Helmans *Mijn aap lacht* in 1953 bij de Amsterdamsche Boek- en Courantmij en de herdruk in 1991 als tweede deel van de Globe Pockets van In de Knipscheer, is de uitgeverwereld van aangezicht veranderd: de grote consortia verstevigden hun greep op de markt ten koste van de onafhankelijke uitgevers. Helman stapte knarsetandend over van Nijgh & Van Ditmar, dat werd ingelijfd bij de uitgevergroep Singel 262 (die op haar beurt weer onder de Weekbladpers valt), naar de kleine onafhankelijke uitgeverij In de Knipscheer.¹ De vraag is of er ook tekenen zijn die erop wijzen dat de wereld van Albert Helman veranderd is.

Daar staan we dan als onwetende boekkopers voor die berg uitgaven waaruit we één titel kunnen kiezen. In 1953 ligt er voor ons de groen linnen band van de ingebonden uitgave met een stofomslag dat een schuddebuikende aap tussen twee kerktorens te zien geeft: één met een kruis en één met een haan. De ontwerper wordt nergens vermeld, maar was met aan zekerheid grenzende waarschijnlijkheid Theo Kurpershoek.² Hij moet in het (manuscript)boek naast de nogal voor de hand liggende hoofdfiguur van de aap, het element van de kerken, van de godsdienst als belangrijk hebben ervaren. In 1991 is dat zeker niet meer zo: ontwerpster Talma Joachimsthal reproduceert op een wit fond oude tekeningen van de handjes van verschillende dieren.³ In een apart vlakje met een bruin fond is de mensenhand afgebeeld. De ontwerper van 1953 geeft een eenduidige interpretatie aan zijn ontwerp - die we nog te toetsen hebben -, de ontwerpster van 1991 is minder sterk interpretatief bezig, ze vermijdt de voor de hand liggende aapefiguur en haalt juist het menselijke naar voren. Dat de koper die het boek niet kent, daarmee veel kan aanvangen, waag ik te betwijfelen.

De flaptekst van de pocketuitgave geeft een lovend citaat over Helmans bekendste roman *De stille plantage*,⁴ noemt Helman een kosmopoliet en geeft in enkele zinnen de strekking van de 'grandioze satire' *Mijn aap lacht*. Daaronder staat de vermaledijde streepjescode die elk boek onmiddellijk terugbrengt tot het niveau van een pakje margarine of een blikje sardientjes. Opvallend is nog op het voorplat een citaat zonder bronvermelding: 'De essentie van Helman's grandioze schrijverschap: zijn intense liefde voor mensen.'

De zoekende koper van 1953 treft een motto uit de *Summa Theologiae* van Thomas

van Aquino voorin het boek aan; de ontwerper moet met zijn kerktorens gedacht hebben dat hij dan toch niet erg ver bezijden de kern van de roman zat. Het citaat luidt: *Mundus non semper fuisse, sola fide tenetur et demonstrative probari non potest*. Het Latijn wordt niet door Helman vertaald, een typisch trekje van de eigenzinnige autodidact, zou ik willen zeggen, die het onwetende plebs graag achter zich laat. De plebs-vriendelijke uitgevers van In de Knipscheer geven in 1991 echter wel een vertaling van het bepaald niet eenvoudige citaat:⁵ *Slechts door het geloof wordt aangenomen dat de wereld niet bestaan heeft; en met bewijzen kan het niet worden aangetoond*. Ik vind die vertaling overigens verre van gelukkig en doe een poging om tot een helderder vertaling te komen: *De wereld heeft niet altijd bestaan, maar dat kan enkel door het geloof staande gehouden worden en niet met bewijzen worden aangetoond*. Nu is onmiddellijk duidelijk dat Thomas hier spreekt over de schepping van de wereld.

Een laatste in het oog springende richtingwijzer tenslotte: de tekst begint met een 'Waarschuwing vooraf': 'Brave burger, leg dit boek weg! Lees het niet!' enz. Een betere reclameslogan laat zich nauwelijks denken. In die hoedanigheid doet de 'Waarschuwing vooraf' haar werk. Maar dit, noch een van de andere signalen -het motto van Thomas van Aquino, de neutrale genre aanduiding 'roman', de twee zo verschillende omslagontwerpen, de door de uitgever uitgekozen citaten- zet de lezer op het goede spoor van de tekstinterpretatie, zoals ik zal proberen duidelijk te maken.

De 'Waarschuwing vooraf' die de lezer ontraadt het boek ter hand te nemen, is natuurlijk een oud realistisch trucje, maar meer nog is het een echt Helman-procédé. In het oeuvre van Helman wemelt het van de voorbetrachtingen, voorberichten, epilogen en naredes. Het nawoord bij zijn Aphra Behnvertaling *Oroenoko of de Koninklijke Slaaf* (1983) telt zelfs 116 pagina's en is daarmee even lang als de tekst van Behn! Vanaf zijn eerste roman, *Zuid-Zuid-West* uit 1926 met zijn beruchte epiloog, tot aan de in 1994 verschenen dichtbundel *Adyosi/Vaarwel*, zwaait Helman in toelichtende teksten met het onderwijzersstokje, om niet te zeggen: met de onderwijzersroede. Ook zijn romans *De stille plantage* (1931/1981), *Aansluiting gemist* (1936/1981), *Het vergeten gezicht* (1939/1985), *De rancho der X mysteries* (1941/1985), *Afdaling in de vulkaan* (1949/1986) en *De medeminnaars* (1953/1982) voorzag hij bij hun herdruk van nawoorden. Zij geven ons een schat aan informatie die de behoefte aan een volledige autobiografie praktisch geheel compenseert. Nadrukkelijk sturen zij ook de lezing van de teksten. In het geval van de 'Waarschuwing vooraf' in *Mijn aap lacht* is de aard van de toelichting echter wezenlijk verschillend van al die andere toelichtingen: de tekst maakt deel uit van de fictionele literaire tekst. Er mag dan wel sprake zijn van een ik-figuur die de lezer identificeert als de geëxpliciteerde schrijversfiguur, dus de figuur die de touwtjes in handen heeft en de aap 'aan het woord laat', ook die schrijversfiguur is gecreëerd door de verbeelding van de *persona practica* Albert Helman, door Helmans schrijvende hand. Wat in deze tekst-vooraf gezegd wordt, maakt deel uit van het literaire spel dat Helman met de lezer wil spelen.

Hoe wil Helman de lezer een zet in de door hem gewenste richting geven? De ik-figuur waarschuwt de lezer voor de oneerbiedigheid en beestachtigheid van de aap. 'Iedereen heeft heilige huisjes, die respect verdienen. Maar zodra mijn aap er een tegenkomt, bevuilt hij het. Iedereen erkent van sommige gevoelens de verhevenheid. Mijn aap helaas niet, -daarvoor is hij ook een aap.' In enkele penseelstreken geeft Helman hier iets wezenlijks bloot van de positie die hij als denkende kunstenaar zijn leven lang heeft ingenomen. Ik spreek bewust van *penseel-*

streken, omdat de aap in de westerse iconografie vanaf de Renaissance optreedt als embleem van de kunstenaar. De aap die naaapt representeert het renaissancistisch ideaal van de mimesis, iets wat Helman die zoveel beeldende kunstenaars in zijn vriendenkring had, zeker geweten heeft. *Le singe de Dieu*, noemde François Mauriac de kunstenaar, de aap van God; en de dokter bij wie de aap later in het verhaal terecht komt, geeft hem de naam Hanoemat,⁶ zoals bekend de God-Aap uit de Indiase mythologie. In de aap die heilige huisjes bevuilt, schuilt natuurlijk een metafoor voor de auteur die met zijn kritisch vorschend oog de dingen genadeloos doorlicht en van zijn krassend commentaar voorziet.

Tegenover Tony van Verre karakteriseerde Helman zich als een dwarsliggende Indiaan, en dat is een voortreffelijke zelftypering. Wie Helmans uitspraken onder de loep legt, ziet hoe hij zich door de tijd heen in scherpe bewoordingen heeft afgezet tegen allerlei categorieën lieden, waartoe hij zelf ooit behoord heeft: de kunstcritici moeten het ontgelden in de roman *De G.G. van Tellus* (1994),⁷ terwijl hij voor de oorlog zelf jarenlang muziekrecensies schreef en met *Leef duizend levens* (1941) ook een forse inleiding tot het lezen van romans verzorgde; in zijn commentaar op een biografisch artikel, opgenomen in *Mutyama* (1993),⁸ krijgen de biografen een sneer van de man die zelf lijvige biografieën schreef van Gerrit-Jan van der Veen en Pieter van der Meer de Walcheren; er zijn weinig interviews waarin Helman niet afgeeft op ambtenaren en politici,⁹ terwijl hij zelf gedurende meer dan drie decennia achtereenvolgens lid van het Nederlandse noodparlement, Minister van Onderwijs en Gezondheidszorg, voorzitter van de Rekenkamer, directeur van het Bureau Volkslectuur en ambassadeur was; hij zet zich af tegen de 'geleerddoenerij' van voetnoten (Szulc-Krzyzanowski & Van Kempen 1994: 16), terwijl hij op hetzelfde moment een artikel publiceert met op bijna elke pagina een voetnoot (Lichtveld 1993). Het is te gemakkelijk deze houding af te doen met een karakterisering als: 'Albert Helman is een vat vol tegenstrijdigheden'. Zijn grondhouding is er een van kritische doorlichting naar alle zijden toe. Hij is een vertegenwoordiger van wat bij de Belgen in de tijd na de Parijse revolutie van 1968 altijd 'de contestatie' heette. Hij is een Voltairiaanse geest die de woorden van George Steiner de zijne zou kunnen noemen: 'Als ik vijf minuten met iemand in één kamer ben en ik heb die persoon nog niet éénmaal tegengesproken, ga ik mezelf afvragen of ik wel goed bij mijn hoofd ben.' Er zijn natuurlijk veel bewijspplaatsen voor deze contesterende natuur, ook in de genese van Helmans kunstwerken. De roman *Waarom niet* (1933) dijde in de discussies met de uitgever uit tot een boek van 1043 pagina's, en draagt van die discussies ook de sporen.¹⁰ Langs dezelfde weg is *De G.G. van Tellus* uitgegroeid tot een roman die ook reflecteert op zijn eigen totstandkoming in debat met (jongere) uitgevers.¹¹ Nog een voorbeeldje: toen ik als eindredacteur van *Adyosi/Vaarwel* suggereerde om de voorgestelde afdelingstitel 'Vaderland in de verte' te vervangen door het oorspronkelijker en mijns inziens correctere 'Moederland in de verte', reageerde Helman met: 'Ja, maar dan wil ik dat u ervan maakt: Mamaland in de verte' - wat als uiting van creatieve contestatie zeker zo oorspronkelijk is. Voor de geestelijke gezondheid van Helman is het een hele geruststelling te weten dat hij het met weinig helemaal eens is van wat ik, of ieder ander in deze bundel, te berde zal brengen.

Op 7 november 1994 vierde Helman zijn 91ste verjaardag. Hij is dus een schorpioen. 'Wist ik maar', zo spreekt hij de schorpioen toe in het kostbaarste boek dat hij ooit uitgaf, *De dierenriem* (1941),¹² 'wanneer gij als de lente aanbreekt, honing drupt, en wanneer gij venijn slaat in het bloed der stervelingen. Maar gijzelf stijgt voort naar harde, droge winterdagen, winters van woestijn met bij-

tend-scherpe steppenwind, en wekt - dit is uw gif, - de koorts van een onstilbaar wensen naar de nieuwe lente, straks wanneer uw ondergang bezworen is, de dorst naar eeuwige jaren, die ons het nakomelingschap verwekken doet.' Helman herkent zich in de schorpioen en hij herkent de schorpioen in zichzelf. Zijn alzijdige arendsoog sluit de introspectie niet uit. De kritiek die hij onder woorden brengt op kunstcritici, biografen, uitgevers, politici, dominees en ga-zo-maar-door, is dan ook een getuigenis van de eigen onvolkomenheid en de resultante van de woede om zichzelf nooit adequaat in beeld te kunnen brengen (en het lijkt mij ook een belangrijke drijfkracht achter zijn blijvenschrijven). In zijn beschrijving van het portret dat Wim Schuhmacher van hem maakte, laat hij zich deze zinnen ontvallen: '(...) wie kent het eigen uiterlijk anders dan door een spiegelbeeld, dat links en rechts omkeert, het fenotype op de plaats van het genotype stelt? De man voor zijn scheerspiegel, de vrouw voor die op haar toilettafel, zij zien zichzelf nooit anders, zij "herkennen" zichzelf alleen in deze inversie, als geïnverteerden...'¹³

En daarmee kom ik terug op de 'Waarschuwing vooraf' in *Mijn aap lacht*. Want ook daarin is sprake van een omkering. Als de lezer de waarschuwing in de wind slaat en het boek toch wil lezen, 'lees dan alsof ge toch niet leest, en versta alles averechts, juist andersom als het gezegd wordt. Dan komt gij tenminste niet te zeer bedrogen uit.' Op het eerste gezicht lijkt het alsof hier de lezer een sleutel tot interpretatie gegeven wordt: om achter de ware bedoeling te komen, keer dan alles om. Maar wie het boek leest, komt er snel genoeg achter dat het om een kritiek op mens en maatschappij gaat, en dat het omkeren van al het gestelde, tot bizarre conclusies zou leiden. In de aap een alter ego, of liever: een *alter animale* van Helman te zien, is nog tot daaraan toe. Maar alle observaties van de aap tegengesteld te interpreteren leidt tot een absurde uitholling van het verhaal. Helman is dus een gladde aap. Het spel dat Helman speelt met de identiteit van aap en mens vergt behoedzame interpretatie. Wie niet zorgvuldig de context van het verhaal, en specifiek van dit boek, in het oog houdt, komt gemakkelijk tot misinterpretaties.¹⁴ Het venijn van wat ik zojuist citeerde, zit, net als bij de schorpioen, aan het einde: 'Dan komt gij tenminste niet bedrogen uit.' Dit zinnetje impliceert dat de lezer een verwachtingspatroon heeft dat is afgesteld op alles behalve wat er in het boek staat. We zullen straks zien hoe de mens in het boek niet bepaald geflatteerd wordt neergezet. De schamperheid van de toevoeging is derhalve nauwelijks verholen.

Het wordt hoog tijd dat we naar het verhaal zelf gaan kijken. Omdat er weinig zo slaapverwekkend is als het navertellen van de handelingen (de fabel), wil ik de hoofdlijnen schetsen met interpreterend commentaar. De ik-figuur begint met de vaststelling dat hij in een 'ouder, meer fundamenteel bestaan' aap is geweest (9/11¹⁵). Dit moet niet begrepen worden als een darwinistische ontwikkelingsgang,¹⁶ maar als een teruggaan in het reïncarnatieproces, van mens terug tot aap; op pagina 60/63 heet dat: 'want niets of niemand is hier voor 't eerst; hij is een weergekeerde.'. Men begrijpt nu dat Thomas van Aquino niet om zijn katholieke orthodoxie voorin het boek werd geciteerd.

De aap maakt deel uit van een apenfamilie die woont in de Boom der Kennis, uiteraard een allusie op de Boom van Kennis van Goed en Kwaad die Adam en Eva grijze haren zou bezorgen: de apen leven in een soort paradijselijke staat van onbezorgdheid rond de grote Tonkaboom die in een vlakte staat (het Goed), terwijl op enige afstand het duistere oerwoud ligt, 'het ondoorvorste Kwaad' (11/14). Deze ruimtelijke situering lijkt geënt op de geografische verhoudingen van Suriname: kustvlakte/savanne (waar zoals bekend inderdaad grote Tonkabomen staan) en oerwoud, en het lijkt niet te ge-

waagd in de schets een ironisch gekleurde evocatie te zien van de wereld van Helmans jeugdijaren met het, vanuit het perspectief van een stadsfamilie, vervaarlijke bos op afstand. Overigens wil ik er nu alvast op wijzen dat het retraceren van de bronnen voor Helmans fictionele wereld - want de schrijversverbeelding zweeft nooit in het luchtledige - nog niet betekent dat de wereld van *Mijn aap lacht* Suriname wil oproepen in een verhouding van 1 : 1. Allerm minst zelfs.

De nieuwsgierige aap trekt het bos in. Hierbij zij aangetekend hoezeer Helman er blij van geeft in staat te zijn het vochtigzwoele tropenbos met zijn gewirwar van bomen en planten op te roepen (19-20/21-23). Twee jaar na *Mijn aap lacht* zou hij daarvan nogmaals getuigenis afleggen in een van zijn beste boeken: het reisverslag *Het eind van de kaart*, dat echter pas in 1980 zou worden gepubliceerd; en nogmaals zou hij dat doen in enkele verhalen uit *Verdwenen wereld* (1990) die dezelfde jaren vijftig als ontstaanstijd hadden. De aap komt in het woud terecht bij vijandige zwarte apen, maar een ieder slaat op de vlucht voor het ijselijke gebrul van de jaguar. Over het brede water van een rivier ontkomt een kleine groep, waarvan de aap de leider wordt. Aan de overkant wacht Het Oerwoud der Begeerte.

Dit is een interessant punt. Uit angst wordt het onderling gekrakeel overwonnen en de gezamenlijke vlucht ingezet: de kleinere aap vlucht met de reuzen om hem heen. De jonge Helman maakt de oversteek naar Nederland. 'Had ik niet mijn eigen streek verlaten, zonder meer ernaar te talen?' vraagt de aap zich af (35/38). Zijn leiderschap verkrijgt hij door de behendigheid die zijn staart hem geeft. Die staart blijft op alle cruciale momenten van het boek terugkomen, en wie de staart als *Leitmotiv* over het hoofd dreigt te zien, wordt door Helman een handje geholpen: de slotzinnen van de eerste zeven hoofdstukken eindigen alle met dat sturende lichaamsdeel (dat voor boomapen inderdaad van cruciaal belang is). De staart staat voor het meest eigene: '(...) wie zijn staart verliest, verliest zijn eigenheid (...)' (64/67). Passen we hier de omkering toe, dan vinden we voor de staart als communicatiemiddel voor de aap, bij de mensen de taal. De taal is het corrumperende element, medium van de valsheid van de mensen.¹⁷ Als later in het boek de mensen het dier proberen te vangen, wordt het met een pistoolschot geraakt in zijn staart. De aap tovert die verlamde staart om tot een aanbiddingsobject van de Mandrillen, de apengroep uit het laatste deel van het boek, die hem als leider accepteren. Maar het zal niemand verbazen dat het met diegene die het meest eigene voor bedenkelijke doeleinden aanwendt, slecht afloopt. We kunnen nu reeds vaststellen dat *Mijn aap lacht* draait om de thematiek: wie ben ik, wat is aan mij het meest eigen-aardig, het meest karakteristiek, en hoe kan ik die eigenheid handhaven?

De apestaart heeft het hard te verduren in Helmans roman. Laten we terugkeren naar het punt waarop de aap Het Oerwoud der Begeerte aan gene zijde van het water heeft bereikt. De bronstijd breekt aan, de aap ruikt zijn apin. 'Maar de Tonka-boom, waaruit die geur omlaagwoei, met de boslucht mee, werd als een citadel bewaakt door heel een leger van jaloerse, rosgetinte, borstelig-ruige apen, die zodra ze mij bemerkten, een regenbui van harde pitten, groot als jonge kalebassen, naar mij wierpen' (31/33-34). U zult er begrip voor hebben dat ik passages als deze niet relateer aan Helmans biografie.

Nadat de aap vervreemd is geraakt van zijn vrouwtje, wordt hij met verschillende apengroepen geconfronteerd: de Brulapen of Baboens, de constant cohabiterende Vunsapen, de Klauwapen of Tamarins, de Slingerapen en de kietelende Sagoeins. Van dezen brengen de Brulapen een belangrijk motief van de roman naar voren. In deze agressieve soort geeft Helman een karikatuur van de kaste der priesters. Duttenhofer (1993: 339)

herkent in deze maanaanbidders de moslims, maar al wijzen bepaalde trekken in die richting, ik geloof dat het boek zich verzet tegen zo'n eenduidige metafoorduiding en dat het gaat om religieuze satrapen *tout court*: ze wonen in een grot die 'niet zozeer een slaappleaats als een tempel' (43/46) was, ze houden vast aan rituelen, onthouden zich van seksueel verkeer, ze vasten maar zijn niettemin vadsig, geil, voyeuristisch, twistziek en hypocriet, maar 'door hun stelselmatig aangekweekt fanatisme [zijn ze ook] beter voorbereid om grote denkbeelden te vatten en te verwerkelijken' (258/264). Wordt hier niet gerefereerd aan de grote stelselbouwer Thomas van Aquino? Die krijgt dan meteen lik op stuk: 'Doch ze hadden zich volkomen afgesloten voor iedere verandering of nieuwigheid.'

Het zijn in het laatste deel van het boek ook de Baboens die de lamme staart van de aap weten te genezen. De vraag is nu hoe we dit moeten interpreteren. Als de staart staat voor de eigenheid van elk wezen, dan is de restauratie van die eigenheid door de groep die de priesterkaste representeert schijnbaar een pluim op haar hoed. De context echter wijst anders uit: het is op dat moment de geheel in de war geraakte aap die door de Baboens in oude luister wordt hersteld. De psychisch verwarden vinden soelaas in de godsdienst, lijkt Helman te spotten. Het loopt dan ook alras slecht af met de aap: hij ontmoet een grote aap, zijn spiegelbeeld, en het zelfinzicht dat hij daaraan ontleent leidt tot zijn zelfvernietiging.

Heel zijn anticlericalisme kan Helman in zijn roman kwijt. Het christelijke schisma verbeeldt hij in het tweede deel met de voorstelling van de twee kerken. Aan de ene kant is er de stokjeskruis-kerk, aan het hoofd waarvan de pastoor met de veelbetekenende naam Sleurs staat: hij was 'een unicum met zijn oude dames-kleren en zijn mannenstem, zijn kortgeknipte haren, temidden waarvan ik nu een ronde, kale plek kon zien, zo groot als een geldstuk, toen hij zijn hoed afzette om zijn bezwete kop af te betten' (154/158-159). Aan de andere kant is er de haantjestoren-kerk onder aanvoering van dominee Sjewiet (!): 'De man sprak in net zulke raadsele als die ik in zijn kerk had opgevangen, en in het algemeen spraken de mensen, zodra ze hun handen vouwden en op de plechtige toon begonnen te dreunen of uit hun dikke, zware boeken voor te lezen, de meest tegenstrijdige en zonderlinge dingen, waarover ze verder zich in het minst niet meer bekreunden, zodra ze weer gewoon deden' (170/-174). De omslagontwerper van 1953 heeft dus in ieder geval een nogal in het oog springend motief uitgebeeld.

Na de confrontatie met de apensoorten, vindt de aap op het pad van zijn queeste het Woud des Doods, waar hij in een hertenklem bekneld raakt. Zag de aap zich in het eerste deel, 'Vrijheid' genoemd, geconfronteerd met andere apen, in het tweede deel heeft hij zich te verstaan met de mensen. Het deel is getiteld 'Gelijkheid' en ook daarin schuilt veel satire, in zoverre Helman de gelijkheid van de twee kerken op de hak neemt, als ook die van aap en mens.

In de ruimtelijke structurering herhaalt zich nu wat we al in het eerste deel tegenkwamen: de mensen wonen op een vlakte en ver weg is de woutrand. Weer is er sprake van eerst een betrekkelijke rust (wanneer de aap bij de familie Jochems is), dan na wat strubbelingen een redelijke mate van geluk bij dokter Hudson (zoals de gelukkige periode met zijn apin), dan komt de moeilijke tijd bij de dames Elfriede en Elmire, de strijd met zijn achtervolgers (als bij de verschillende apensoorten) en tenslotte het drama van het schot in de staart en de overgang naar een andere fase, het derde deel, weer bij de apen. Met hetzelfde motivische materiaal wordt dus gevarieerd in het tweede deel. Zo is *Mijn aap lacht* opgebouwd als een symfonie: een korte langzame inleiding (Waarschuwing vooraf, 1 pagina), dan het levendige

eerste deel in sonatevorm (expositie van het motievenmateriaal, doorwerking, de reprise met de coda; tezamen 61 pagina's), dan het langzame tweede deel met dezelfde motieven in een andere toonsoort (150 pagina's), tenslotte de snelle finale van het derde deel in een soort *allegro marciale*. Muzikale kwaliteiten in de literatuur worden veelal gezocht in melodie, harmonie (klankkleur) en ritme, die critici - in overigens niet altijd even eenduidige termen - met name in poëzie menen aan te treffen (vergelijk Vis 1992); evenals dat het geval is in de roman *Cecilia* (1986) van Joyce & Co, gaat het bij Helman veeleer om een structureringsprincipe volgens het tempo en de motivische verwerking waarin de handelingen gestalte krijgen.

In het tweede deel heeft de aap geleerd te lachen, dit 'exclusieve privilege van de mens' (269/276): maar vanuit het omkeringsprocédé weten we dat daarmee weinig goeds bedoeld wordt: *cuando estoy triste, me rio* - wanneer ik droef ben lach ik, luidde het al in de 'Waarschuwing vooraf'. De superaap met lamme staart als vereringsobject, ontmoet de keurtroep van Mandrillen en met hem aan hun hoofd zet hij een staat van Platoons-militaire strengheid op (je zou denken dat Helman in de schets van dit 'heldenvolk' een karikatuur van profetische allure heeft gegeven, in het perspectief van zijn felle aanvallen op het Surinaamse militarisme van na 1980). Het patroon van het eerste deel herhaalt zich, de apengroepen vertonen zich weer en worden één voor één verslagen. Dat de benaming van dit deel, 'Broederschap', al even sarcastisch is als de benamingen van de eerste twee delen, zal duidelijk zijn. Tot uiteindelijk alle schijn van hem afvalt (hij verlaat de grot - Plato was nooit ver), tot hij de Ouderling van het Dodenbos ontmoet, zich gaat afvragen wat droom is en wat werkelijkheid en uiteindelijk de confrontatie met zichzelf niet aankan. In het allerlaatste hoofdstuk sluit het boek zich als een raamvertelling: aan het woord is de vertellende ik van de eerste bladzijden, die als mens is teruggekeerd als straf voor zijn misdaden tijdens zijn eerdere apen-existentie. De laatste hoofdstukken zijn overigens niet bepaald de sterkste: gelijk dat bijvoorbeeld ook in *De G.G. van Tellus* het geval is, vertaalt het ideeëngoed zich nog nauwelijks in handelingen en neemt de moralistische bespiegeling de overhand.¹⁸

In het tweede deel is er sprake van een nederzetting die Beul's Erbarmen wordt genoemd. Herhaalde malen wordt genoteerd hoe de witte bewoners ervan het uitschot zijn van het 'kille land' ver weg (73/78, 155/160). De naam Beul's Erbarmen wijst er met zijn beginletters al op dat er sprake is van de weinig idyllische tegenhanger van Bel Exil uit de roman *De stille plantage* (1931). Op pagina 191/196 verklaart de dorpsonderwijzer de naam aldus: 'Beul's Erbarmen dankt zijn naam aan de geloofsbeginzelen van een barmhartig minister-president, die de politieke delinquenten ten tijde onzer ouders slechts met vrijwillige deportatie heeft willen straffen.' De satire druipt ook hier ervan af. Helman heeft er zelf in een interview op gewezen dat hij de Nederlandse minister-president Beel op het oog had, die na de oorlog de NSB'ers naar Suriname wilde sturen (Jansen van Galen 1993). Suriname als afvoerkanaal voor Nederland dus. Overigens is uit de letterkunde ook het omgekeerde bekend: Nederland als loostrens voor in Suriname ongewenste lieden - Bea Vianen schrijft erover, onder meer in haar roman *Strafhok* (1971).¹⁹ Nederland en Suriname als communicerende vaten met rioolwater: voorwaar, een fraaie verhouding tussen het 'moederland' en de kolonie!

De beschrijving van Beul's Erbarmen vertoont met zijn ruime plein met gazon, op enige afstand de loods met de elektriciteitsgeneratoren, enige gelijkenis met Paramaribo, maar zingt zich daarvan uiteindelijk toch los. Andere referentiële elementen lijken veeleer ontleend aan Nederland: de karren met zware paarden en de klepperende kerkklokjes die

met elkaar wedijveren - daarbij sluit het taalgebruik van de inwoners, dat nog het meeste weg heeft van dat van Hollandse plattelandslui, moeiteloos aan. Die karren met hun zware paarden vormen een apocrief element, als het zou gaan om een evocatie van Suriname: in contemporaine bronnen als Witlox 1894 en Hijlaard 1978 vindt men ze niet.²⁰ En de wegen van Paramaribo zouden die zware wagens ook niet hebben toegelaten (*Encyclopaedie* 1981: 708). De conclusie dat het om een gefingeerd dorp gaat en zeker niet om Paramaribo, bewijst tenslotte de opmerking dat op die plaats in de kindtijd van de negerin Rosalina nog wildernis was (114-115/118-119).

Ook de historische tijd onttrekt zich aan een heldere bepaling. Op grond van de geciteerde uitspraak van de onderwijzer over minister-president Beel, verwacht je dat het verhaal zich ergens rond het verschijningsjaar van het boek, 1953, afspeelt. Daarmee in overeenstemming is dat er sprake is van auto's ('veel misbaar makende machines' - 144/148) en vliegtuigen. Dit is historisch correct: na een aantal *goodwill*-vluchten vanaf 1922, kwam in 1939 de eerste lijndienst op Suriname tot stand (Wijdenbosch 1989: 7-9). Maar er zijn veel aanwijzingen dat het verhaal vroeger gesitueerd moet worden. Het grootje van de zwarte werkvrouw Rosalina leefde nog in de slaventijd (113/117), dus vóór 1863. Als we de leeftijd van Rosalina, die zelf een grote dochter heeft, inschatten op 50, dan moet het verhaal zich uiterlijk rond 1900-1910 afspelen.²¹ In overeenstemming daarmee is dat dokter Hudson zich in een *dogcar* naar zijn patiënten begeeft. Dat hij dat tweewielig rijtuig in de jaren vijftig nog zou gebruiken, lijkt uiterst onwaarschijnlijk: in 1955 telde Suriname al 3000 auto's, meldt de *Encyclopedie van Suriname* (1977: 630). Haaks daarop staan dan weer twee andere gegevens, die enkel maar kunnen pleiten voor een a-historische situering. Volgens de *Encyclopaedie van Nederlandsch West-Indië* (1981: 709) bestond aan het begin van de twintigste eeuw 'het auto-verkeer in Suriname zoo goed als niet'. Hoe komt de aap dan aan zijn wetenschap omtrent auto's? Bovendien bestaat er sinds 1876 de algemene leerplicht voor 7 tot 12-jarigen (*Encyclopaedie* 1981: 520), terwijl *Mijn aap lacht* aangeeft dat enkel de witte kindertjes les mochten volgen (156/161). Een erg vastomlijnd idee van de historische tijd waarin de aap optreedt, schijnt de schrijver dus niet nagestreefd te hebben. De laatste bladzijden met de vertellende ik uit het begin van het boek spelen zich evident na 1945 af: Helman refereert daar aan de atoombom.

Dit drukt de lezer eens te meer op het feit dat het enige wat in deze half-satirische, half-ernstige geschiedenis ertoe doet, is wat erin te berde wordt gebracht over de mens. Welk mensbeeld ontrolt zich voor de ogen van de lezer in het tweede deel? Ik zet een aantal trekken op een rijtje (waarin het opvalt dat ze consequent in het presens zijn gesteld, terwijl het verhaal in het imperfectum verteld wordt): 'Onder de mensen [behoeft] men nooit naar een verandering te verlangen; men raakt altijd van de wal in de sloot' (85/89), en hun 'volwassenheid is in velerlei opzicht maar schijn' (153/158). De mensen zijn hebzuchtig en leugenachtig (145/150), roddelend en bigot (101/105), hypocriet (108/112) en dubbelhartig (169/174), verraderlijk (138/142) en vol van kuiperijen (162/167), ze gebruiken liever hun listen en gemeenheden dan hun lichaamskracht (152/157), vriendelijkheid en valsheid liggen bij hen dicht bij elkaar (180/185), enfin, we kunnen zo nog wel even doorgaan. Ze gaan gebukt onder een *condition humaine* die Helman zo formuleert: '(...) op de bodem van hun borst [huilt] een grote droefheid, ook als ze soms luidruchtig lachen, en diep in hun buik [knaagt] een groot verlangen, naar iets waarvan ze zich noch kleur noch vorm of omvang kunnen voorstellen.' Helman lijkt zich hier naadloos te voegen in het

naoorlogse kamp van existentialistische schrijvers, ware het niet dat een belangrijke toevoeging volgt: 'En dat de gedachten in hun hoofd hen, hoe onmogelijk het ook schijnt, ver buiten het gebied van deze wereld voeren. Dat is juist hun ongeluk' (112-113/117). Me dunkt, geen vrolijk mensbeeld. Je vraagt je af waar toch dat citaat vandaan komt op het omslag van de herdruk van *Mijn aap lacht*: 'De essentie van Helman's schrijverschap: zijn intense liefde voor mensen.' Dus de bron ervan maar eens uitgezocht. Het blijkt te gaan om een frase uit een bespreking van Helman's *Verdwenen wereld* in het tijdschrift *EGO* door Frank Spoelstra (1991). De context van dit citaat blijkt nog heel wat meer te zeggen: '(...) de essentie van Helman's grandioze schrijverschap: zijn intense liefde voor mensen (en voor zijn geboorteland) en tegelijk zijn politiek kritische en poëtisch lyrische instelling.' U zult toch moeten toegeven dat dit al heel anders klinkt.

De twee weggelaten stukken zijn voor een juiste plaatsing van Helman bepaald niet zonder belang. Die kritische instelling - de contesterende natuur! - geeft hem onder de moeilijke omstandigheden aan het begin van de jaren vijftig het nogal zwartgallige mensbeeld in, zoals dat uit *Mijn aap lacht* oprijst. Maar aan de andere kant is het diezelfde eigenzinnige natuur die hem op de been doet blijven. Door de tekening van de mensen heen, zien we hoe ook het individu Helman in telkens scherpere trekken profiel krijgt. Ik citeer: 'Nooit had ik het alleen-zijn gevreesd, het had mij integendeel vaak de grootste levensvreugde en ondernemingslust geschonken. Maar eenzaamheid was iets anders; dat is een zich-verloren-voelen tussen ongrijpbaarheden en onbeïnvloedbaarheden, een toestand van vergeefs verlangen naar zelfweerspiegeling in het gelijksoortige, een vervreemding en verdoling die snakt naar wederkeer van het bekende, een leegte die onophoudelijk om vervulling schreeuwt. Nooit had ik vroeger dit gevoel gekend, maar onder de mensen heb ik het geleerd' (172/177). Het is natuurlijk nog steeds de aap die spreekt, maar hier een persoonlijk credo van Helman in te zien lijkt me niet te gewaagd. En ook al wijst de ruimtelijke situering van de roman niet ondubbelzinnig naar Suriname, zijn woorden klinken toch bijna als een noodkreet aan het adres van het volk dat zijns ondanks het zijne is. We moeten niet uit het oog verliezen dat *Mijn aap lacht* geschreven werd korte tijd nadat hij in Suriname was teruggekeerd na jaren afwezigheid. 'Wie van elders, uit de vrijheid kwam en in zich nog de droom der wildernissen en verlangens naar de verste einders droeg, kon nooit zijn ware aard verloochenen en onoprecht zijn, menselijkheden veinzen en de speelzucht van de vrijgeborene vergeten' (200/205). Hoe bitter waren de ervaringen alleen al tijdens de korte periode van zijn ministerschap! In een interview lijkt het alsof Helman, sprekend over zijn Surinaamse jaren van 1949 tot 1961, op die geciteerde zin inhaakt met de verzuchting: 'Maar natuurlijk hoorde ik altijd: jij bent zo lang weg geweest, jij kent de dingen hier niet meer, altijd werd dat weer gezegd...' (Szulc-Krzyzanowski & Van Kempen 1994: 15). Helman moet zich in die jaren vaak hebben voelen alleen-staan, ook uit zelfverkiezing, zoals de intellectueel vaak de koude heeft te verdragen van de beschouwer-op-afstand. De aap krijgt het zo in de mond gelegd: 'Alleen wie zich voldoende van de buitenwereld afsluit, blijft geheel zichzelf, bedacht ik' (259/-265).²² Als geen ander moet Helman bijwijken doorvoeld hebben wat hij in *De dierenriem* van de scorpioen zegt: '(...) gijzelf stijgt voort naar harde, droge winterdagen, winters van woestijn met bijtend-scherpe steppenwind, en wekt - dit is uw gif - de koorts van een onstilbaar wensen naar de nieuwe lente.'

En nu, meer dan veertig jaar nadat zijn aap zo lelijk heeft gelachen, nu hijzelf bijna de Ouderling in het Dodenbos is geworden,



Albert Helman tijdens het IBS-colloquium, oktober 1994 (foto: Sigi Wolf)

bundelt hij zijn Surinaamse gedichten, want zelfs een scorpioen wordt de winterdagen en winters van woestijn wel eens moe. Als gladde aap dreigde hij vaak te ontglippen, elk hokje was voor hem per definitie een strafhokje: 'Als je me echt in het harnas wilt jagen, moet je zeggen: "Ik denk dat je volgende boek zó wordt", of: "Ik denk dat je nu dát gaat doen." Dat is al reden genoeg voor mij om te zeggen: "Nou ga ik het volledig ànders doen"' (Van Verre 1980: 31). Heeft Suriname hem niet hierom zo lang zijn lauweren onthouden, omdat het behoefte had aan ondubbelzinnige klaarheid en een heldere, desnoods geconstrueerde, zelfpositionering, waarvan Herman nooit deel wilde uitmaken?²³

In *Woorden op de westenwind* zegt hij: 'Na *Mijn aap lacht* en *mijn aap schreit* wilde ik nog een derde roman schrijven, *Mijn aap regeert* - want wij zijn apen, al is 't dan een bijzonder soort apen' (Szulc-Krzyzanowski & Van Kempen 1994: 20). Het zal er niet van komen, en ik merk dit alleen op zodat hij vanuit zijn creatieve contestatie er alsnóg aan begint. Begin oktober 1994 verscheen de roman *De G.G. van Tellus* - en Helman schrijft alweer aan een nieuwe novelle. Nu is wat we zouden kunnen noemen het tweede deel van zijn *Verzamelde gedichten* uitgekomen onder de titel *Adyosi/Afscheid* - en Helman heeft inmiddels alweer een nieuw gedicht geschreven, getiteld 'Rimpels'. Hij zal altijd het laatste woord hebben, daarover hoeven we ons geen illusies te maken. Daarom géven we hem ook maar het laatste woord, nog een citaat uit *De dierenriem*, want in zijn lange levensdagen heeft hij de dingen vaak beter gezegd dan wij het zouden kunnen, laat hem dan nu maar in onze plaats spreken: 'Want wij zijn onnozelen, en moeten onze korte dagen leven.'

Literatuur

- Alphen, Ernst van, 1990
 'Gekleurd vertellen: Albert Helmans (anti)racisme'. *De Nieuwe Taalgids* 83(4): 289-297.
- Boer, Peter de, 1982
 'Albert Helman.' *Kritisch Literatuur Lexicon*, afl. 8, oktober 1982.
- Boon, Louis Paul, 1972
Pieter Daens. Of hoe in de negentiende eeuw de arbeiders van Aalst vochten tegen armoede en onrecht geïllustreerd met tweeëndertig reproducties naar tekeningen, foto's en documenten. Amsterdam: De Arbeiderspers/Em. Querido.
- Buddingh', Hans, 1991
 'Sinds eeuwen zijt gij dieven.' *NRC Handelsblad*, 5-4-1991.
- Burger, Meiny, 1994
 Identiteit vinden tussen twee (of meer) culturen. De 'Holland-confrontatie' in de romans van de Surinaamse schrijfster Bea Vianen. Doctoraalscriptie in het kader van de studie Nederlandse taal- en letterkunde aan de Universiteit van Amsterdam. Scriptiebegeleider: A.N. Paasman. Amsterdam.
- Cairo, Edgar, 1987
 'De natievormende functie van de Surinaamse literatuur.' *Bzzlletin* 143 (*De Caraïbische verbeelding aan de macht*): 20-25.
- Duttenhofer, August O., 1993
 'Jij bent een van ons'. Literaire, historische en literair-historische verkenningen rondom de op Suriname gerichte romans van Albert Helman: een integrale benadering. Proefschrift Leuven. Encyclopaedie, 1981
Encyclopaedie van Nederlandsch West-Indië, 1914-1917. Onder redactie van H.D. Benjamins & Joh. F. Snelleman. Amsterdam: S. Emmering (unchanged reprint). Encyclopedie, 1977
Encyclopedie van Suriname. Hoofdredactie C.F.A. Bruijning & J. Voorhoeve. Amsterdam/Brussel: Elsevier.
- Hijlaard, M.Th., 1978
Zij en ik. [op omslag:] *Jeugdherinneringen.* Met illustraties van Noni Lichtveld. Paramaribo: Bureau Volkslectuur.
- Jansen van Galen, John, 1993
 'Besmet met Surinamevirus.' *Het Parool*, 20-2-1993.
- Jungschleger, Ineke, 1994
 'De tijd krimpt als je oud bent.' *De Volkskrant*, 3-9-1994.
- Lichtveld, Lou, 1993
 'Indiaans denken en voelen.' *OSO* 12(2): 152-160.
- Marres, René, 1994
 'Het vermeend racisme van Helmans *De stille plantage*.' *De Nieuwe Taalgids* 87(5): 426-431.
- Mutyama* 1993
 (*Lou Lichtveld - Albert Helman negentig jaar*). Jaargang 4, nummer 5. Paramaribo: Sranan Buku.
- Roo, Jos de, 1991
 'Albert Helman: 'Het zoete van Suriname... natuurlijk stemt het weemoedig.' *Trouw*, 25-4-1991.
- Rutgers, Wim, 1993
 'De Indiaan in Albert Helman.' *OSO* 12(2): 161-166.
- Spoelstra, Frank, 1991
 'Suriname.' *EGO*, april 1991: 3.
- Szulc-Krzyzanowski, Michel (fotografie) & Van Kempen, Michiel (tekst), 1994
Woorden op de westenwind. Amsterdam: In de Knipscheer.
- Verre, Tony van, 1980

Tony van Verre ontmoet Albert Helman. Uit het leven van een dwarsliggende Indiaan.
Bussum: De Gooise Uitgeverij.
Vis, George J., 1992
'Ut musica poesis. Muziektermen in de literaire kritiek.' *Spiegel der letteren* 34(2):
123-137.
Voortman, F.I., [1994]
Justitia Pietas Fides? s.l. [Heinoo].

Wijdenbosch, R.Th.C., 1989

Bevlogen jaren. Een korte schets van de Koninklijke Luchtvaartmaatschappij in relatie tot Suriname vanaf haar oprichting. Paramaribo: KLM.

Witlox, Joseph, 1894

Vóór honderd jaren in Suriname. Tafereelen uit het plantersleven. Amsterdam: F.H.J. Bekker.

Eindnoten:

- 1 Helman heeft in interviews herhaaldelijk geageerd tegen de 'accountantsbegrippen die in de plaats van culturele begrippen worden gesteld' door uitgeverijen, laatstelijk in een televisieinterview met Mieke van der Wey in het VARA-programma *Kunstmest*, uitgezonden op 1 november 1994.
- 2 Mededeling van de oud-uitgevers Tine van Buul en Reinold Kuipers. De andere vaste ontwerper van de Amsterdamsche Boek- en Courantmij was Susanne Heyneman. De tekenstijl van het omslag van *Mijn aap lacht* komt sterk overeen met die van het omslag van de tweede druk van *Mijn aap schreit/Het euvel Gods* (1966) in de Salamander-reeks dat door Theo Kurpershoek werd ontworpen. In dezelfde reeks maakte hij ook omslagen voor *Hart zonder land*, *De laaiende stilte*, *Orkaan bij nacht* en *Zuid-Zuid-West*. Susanne Heyneman ontwierp onder meer de stofomslagen van *Kleine kosmologie* en de *Albert Helman Omnibus*, beide uit 1947.
- 3 De ontwerpster kon zich niet meer herinneren in welk biologieboek zij de tekeningen had gevonden, om ze volgens de scanmethode bij haar ontwerp in te lijven.
- 4 Als bron wordt enkel gegeven: *NRC Handelsblad*. Het gaat om een licht aangepast citaat uit een bespreking van onder meer Helmans *Verdwenen wereld* van Buddingh' 1981.
- 5 Het Latijn is in veertig jaar niet meer wat het geweest is, getuige een opvallende drukfout: *non* is *nou* geworden.
- 6 Een opvallende variant van de naam die men in Suriname en India veelal tegenkomt als Hanoeman. Dr Theo Damsteegt deelt mij mee dat het hier om een weinig gangbare stamvorm gaat. De nominatiefvorm Hanoeman wordt algemener gebruikt.
- 7 In hoofdstuk XII gaan ze genadeloos voor de bijl en op pagina 238 spreekt hij van 'het tuig dat ze "recensenten" noemen.' Een uitspraak tegenover Tony van Verre: 'De doorsnee critici [zijn] bijna altijd krukken, mislukkelingen of gefrustreerde mensen' (Van Verre 1980: 31), een uitspraak van een pertinentie die tegenspreken weinig zinvol doet lijken.
- 8 *Mutyama* (1993: 22): 'Het is om al het bijgeschrevene en nog het e.e.a. dat het object van "biografen" hen beter in hun vet kan laten gaarstoven.'
- 9 Een lukrake greep uit het vele: 'En ik heb nooit een cent subsidie gehad van de cultuurambtenaren, die bureaucratische nietsnutten' (Szulc-Krzyzanowski & Van Kempen 1994: 19). Veel van het in dit boek opgenomen hoofdstuk over Helman is, zonder bronvermelding, overgenomen door Ineke Jungschleger in *De Volkskrant* (Jungschleger 1994). Een ander citaat: 'Me verzetten tegen de ambtenarij...' (De Roo 1991). Over zijn tijd in de Surinaamse politiek: '...alleen maar gezanik met politici en ambtenaren. Ik voelde me geëncanailleerd, ik had het gevoel dat ik moest werken tussen mensen die vies en akelig en minderwaardig waren.' En in hetzelfde interview over de Haagse politici: '... die troep in Den Haag ...' (Jansen van Galen 1993).
- 10 De eerste twee hoofdstukken van Deel IV van het boek (pp. 963-989) geven de gedachtenuitwisseling tussen ik en uitgever weer, hier en daar zelfs in dialoogvorm.
- 11 Met name op pagina 88 van het boek kant Helman zich tegen de mening dat goede, maar in de ogen van uitgeverij verouderde taal door modernere uitdrukkingen zou vervangen moeten worden. Op pagina 171 rijgt hij 'het boekverkoopersgilde, in akelige symbiose met de uitgeverstroep' aan het mes. Een opvallend voorbeeld van contestatie als het gaat om wat kunstbroeders voortbrengen, vinden we in het hoofdstuk in *Wederkerige portretten* (1985: 125-132) waarin hij vertelt over de portretten die Erwin de Vries van hem maakte: Helman wijst De Vries' voorstellen voortdurend af en reikt de kunstenaar alternatieven aan.
- 12 Het folioformaat boek verscheen in 1941, versierd met dertien linoleumsneden en getekende letters door Pieter Starreveld, en gedrukt op 'Register Vergé' van Van Gelder Zonen, in een genummerde en door auteur en verlichter getekende oplage van honderd exemplaren. De prozatekst werd herdrukt in *Kleine kosmologie* (1947: 55-68).
- 13 Hij schrijft deze woorden naar aanleiding van Schuhmachers portret, in *Wederkerige portretten* (1985: 64), een werk dat inderdaad -Helman verhult het niet- weinig gelijkenis met de schrijver vertoont.
- 14 Zo meende Ernst van Alphen dat in zin uit *De stille plantage*, waarin staat dat de slaven ieder schot begroetten 'met wilde vreugdekreten die beantwoord werden door het krijsend lachen van de bange apen dieper in het bos', door de neger-dier combinatie van racisme getuigt (Van Alphen 1990: 292). In reactie op die aantijging heeft René Marres laten zien dat Van Alphen zinnen uit hun context ruikt en bevooroordeeld en vervalsend interpreteert (Marres 1994). Van Alphen had zich onsterfelijk belachelijk kunnen maken door zijn analyse los te laten op *Pieter Daens* van Louis Paul Boon en deze auteur van racisme en antisocialisme te

- beschuldigen, omdat hij de Aalsterse arbeiders met dieren vergelijkt (Boon 1972: 14, 20, 21, 36, 37, 47, 94, 240).
- 15 Ik verwijs telkens eerst naar de eerste druk uit 1953 en ten gerieve van de lezers, na de schuine streep ook naar de pocketeditie uit 1991.
 - 16 Een van de weinig sympathieke blanken in het boek, de anticlericale dokter Hudson, verzet zich tegen de aantijging door de dominee dat hij darwinist zou zijn (p. 122). Hudson is de aap gunstig gezind, evenals de zieke jongeling; beiden zijn uitgestoten van de gemeenschap.
 - 17 Dit bekende motief vinden we ook in andere werken, bijvoorbeeld in *Zuid-Zuid-West*: 'Kleine knopen in een touw zijn de tekens en symbolen van al hun wijsheid, beter en dieper dan corrupte woorden.' De intertekstualiteit binnen Helmans eigen oeuvre moeten we hier laten rusten. Ik sluit me aan bij de mening van Rutgers (1993: 164) dat die eens diepgaand onderzocht zou moeten worden. Wel wil ik hier opmerken dat ik grote vraagtekens zet bij de opmerking die Peter de Boer maakt, dat *Mijn aap lacht* 'een soort spiegelbeeld van Helmans jeugdnovelle *Mijn aap schreit* (1928)' zou zijn (De Boer 1982: 4).
 - 18 Helman in het aangehaalde televisieinterview van *Kunstmest* (zie noot 1): 'Ik ben een beetje een moralist. Ik ben van huis uit onderwijzer.'
 - 19 Vergelijk de pagina's 143 en 174-175 van de eerste druk van *Strafhok* (in de herdruk uit 1974 als Salamander-pocket zijn dat de pagina's 154, resp. 188). Meiny Burger heeft over dit motief geschreven in haar doctoraalscriptie over de romans van Bea Vianen (Burger 1994: 63-64, 74, 106).
 - 20 Wel ezelskarren, ook nog volop rond het verschijningsjaar van *Mijn aap lacht*, 1953, volgens Voortman (1994: 5), en ook nog veel later, zoals in de roman *El sisilobi* (1969) van L.H. Ferrier wordt beschreven.
 - 21 Rosalina is een van de sterke vrouwen in het oeuvre van Helman. Opvallend is hoe zij door Helman wordt neergezet: zij had 'zoveel mannelijks over zich, zoveel pittige kordaatheid' (p. 91). Deze typering is sterk verwant aan die van Helmans tweede vrouw Lili Cornils in *Wederkerige portretten* (p. 71): 'Haar "mannelijke" intelligentie, weliswaar verbonden met een "vrouwelijke" intuïtie en fijngevoeligheid ...'.
 - 22 Ligt hierin ook niet zijn betrokkenheid bij het artistieke produkt van de veel jongere Erwin de Vries, van wie hij in *Wederkerige portretten* (p. 126) optekent dat er 'iets wanhopigs [lag] op zijn gezicht van ontijdig teruggekeerde verloren zoon'?
 - 23 Het valt buiten het kader van dit betoog, maar onderzocht zou eens moeten worden of in de wijze waarop Surinamers tegen Helman aankeken zijn onafhankelijke geest niet te gemakkelijk is geïdentificeerd met een Nederlandse geest, bijvoorbeeld door Edgar Cairo die over zijn latere werk opmerkt dat het 'vanuit een Hollandse geest' is geschreven (Cairo 1987: 22).