

Terzijde van de vulkaan

Rob Molin

bron

Rob Molin, *Terzijde van de vulkaan*. Aspekt, Soesterberg 2012

Zie voor verantwoording: http://www.dbnl.org/tekst/moli001terz01_01/colofon.php

© 2017 dbnl / Rob Molin

Kleine prelude

Als er in Nederland en Vlaanderen ooit een werkende vulkaan zou zijn geweest, dan kan men zich daar moeilijk een eclatante eruptie bij voorstellen. Misschien ook niet in overdrachtelijke zin, want de Nederlandstalige literatuur komt er toch wel bekaaid af wanneer we haar met een vulkaanlandschap vergelijken. Kleine plofjes en een mager rookpluimpje stijgen er op wanneer ik mij vluchtig die exotische aanblik bij onze letteren probeer voor te stellen. Ik moet dan denken aan de vaak geciteerde uitspraak van Heinrich Heine, een cliché en daarom een waarheid als een koe. In Nederland, zei hij, gebeurt alles vijftig jaar later, ook dus in de literatuur.

Stromingen zijn in de regel voorgekookt en zodra ze ten onzent beklijken worden ze voor origineel aangezien. Lang niet altijd vind ik de voorttrekkende ‘vernieuwers’ bovenop de krater de interessantste Nederlandse dichters en schrijvers. En natuurlijk evenmin hun honderden eromheen zwermende collega's.

Maar in die grote massa zie ik een handjevol ver verwijderd van de uithoeken in het literaire landschap en in de luwte van literaire omwentelingen. Daar hebben die enkelen soms méér aan bijgedragen dan in literatuurgeschiedenissen is geboekstaafd. Of zij hebben zich gedistantieerd van het natuurverschijnsel van de omwenteling en zonder de krater eigenlijk de rug toe te keren een innemende persoonlijke historie geschapen.

De essays en kritieken in *Terzijde van de vulkaan* zijn gewijd aan mij vaak al vele jaren intrigerende Nederlandse schrijvers, dichters en ook essayisten. Literatoren met al of niet een uitdrukkelijke cultivering van het ik. Hun werk herlees ik geregeld en nog steeds doe ik nieuwe ontdekkingen, vooral in de vers verschenen publicaties van de levenden onder mijn favorieten. Ook blijf ik mij uiteraard openstellen voor nieuwe namen.

Omdat mijn lievelingen door een klein maar intens lezend publiek worden gevolgd, beschouw ik hen niet als veronachtzaamden. Ook wanneer ze in ons letterenlandje hun ‘beroemdheid’ allang verloren hebben, zijn ze dankzij de hartstochtelijke lectuur van enkelen nog springlevend.

Evengoed als tekstanalyses meet ik hun petite histoire in mijn leesberichten graag breed uit, haar beschouwend als een verhaal dat kan wedijveren met de wereldgeschiedenis. In dit verband citeer ik de egotist Adriaan Morriën: ‘Er is niet minder verwoesting in een keurige stille kamer met de wieg bij het raam en een boom voor het huis dan in het moordende lawaai van een slagveld’.¹

Dat een auteur zich uit zijn werk wil wegschrijven maakt hem of haar niet minder interessant. Sterker nog, de verdoezeling van de petite histoire wijst op intrigerende ervaringen en vraagt om opsporing van de biografische bron. Geen wonder dat zich personalistische literatuurvorsers bevinden onder mijn favorieten zoals de eigenzinnige Adriaan Morriën en Huug Kaleis. Voor mij zijn zij voorbeelden geweest en het is aan hun krater dat ik mijn persoonlijk standpunt nader heb leren bepalen.

Sprekend over personalistische literatuurvorsers zie ik het literaire landschap verschijnen waarin zij wortelen en dat ook het mijne is: de beweging rond het tijdschrift *Forum* (1931-1935) met haar zuivering van het clichématige woord. Ook andere belangrijke stromingen in de Nederlandstalige letteren passeren de revue zoals in het essay over Frans Budé de vernieuwende bewegingen in onze dichtkunst na de Tweede Wereldoorlog. Het is in dit Nederlandse literaire landschap waarin de toeschouwer een vuurwerk kan gadeslaan dat hij op het eerste gezicht niet voor mogelijk had gehouden.

Eindnoten:

1. Adriaan Morriën, 'De geheimzinnigheid van het gewone' (*criterium*, januari 1948), in: Adriaan Morriën, *Brood op de plank. Verzameld kritisch proza I*. Amsterdam 1999, p. 174.

Overleven na de jaren zestig. Een halve eeuw Ton van Reen

1.

De titels van de romans van Ton van Reen (1941) uit de jaren zestig brengen mij terug naar een tijd dat het in de literatuur heel anders moest. Het zijn titels die kortaangebonden aandoen, raadselachtig of manifestachtig. Ineens zijn er associaties. Uit de kelder van mijn geheugen komen rauwe maar ook tedere titels boven zoals *Maria en de pop* van Eduard Visser en *Darwin & Gezellen* van Ewald Vanvugt. Of namen als Michael Tophoff, Henk van Kerkwijk en Marc Insingel.

De literaire roem van genoemde auteurs is binnen het Nederlands taalgebied maar zeer kortstondig geweest. Zij experimenteerden met de vorm en brachten vooral een nieuwe inhoud. Ze focusten elk naar eigen aard op verongelijkte of ontaarde figuren in een samenleving die maar niet wilde deugen. Als zodanig beschouw ik hen als de angry young men van de lage landen in de jaren zestig. Hun pad werd in zekere zin geëffend door twee

controversiële Jannen met een heerlijke grote bek en een onthullende kijk op het leven onder de gordel. Bleef Wolkers tot op de dag van zijn dood in de schijnwerpers, voor Cremer viel het doek na de spraakmakende jaren van zijn schelmenromans. Dit lot van zeer tijdelijke literaire roem deelt hij met de genoemde angry young men aan wie ik zonder volledig te zijn nog de namen van Jaap Koopmans, Harry Ikink en Steven Membrecht zou kunnen toevoegen.

Thans liggen hun boeken op zolders te vergelen. Het protest van de jonge schrijvers van toen tegen God en Vaderland, Leger en Moraal is gesmoord. En de samenleving ligt er wezenlijk nog hetzelfde bij als in de tijd dat de boze jongeren stenen gooiden in de saaie en rimpelloze vijver van het Nederland van zo'n halve eeuw geleden.

De lezers van Ton van Reen beleefden na zijn drie romans in de jaren zestig een publicatie-loos tijdperk dat van 1968 (*Lachgas*) tot 1976 (*Landverbeuren*) duurde. Tussen 1979 (*Katapult*) en 1985 (*Bevroren dromen*) volgde een tweede, waaruit men kan concluderen dat Van Reen in totaal zo'n vijftien jaar met zijn schrijverij had gepauzeerd.

Desondanks behoort hij tot de weinigen onder de *angry young men* van de jaren zestig die geen eendagsvlieg werden. De boeken die uitkwamen vóór *Het winterjaar* (1986), Van Reens eerste roman over zijn jeugd ten tijde van het Limburgse rijke roomse leven, ontsnapten niet aan de aandacht van de literatuurkritiek. De publieke belangstelling voor de eerste boeken was echter gering. Het succes dat Van Reen met zijn Limburgse of roomse romans kreeg, leidde gelukkig tot een herontdekking van het oudere verhalend proza. In 2006 werd dat in *Erfgoed* bijeengebracht. Deze lijvige verzamelband omvat zevenhonderd bladzijden, driehonderd minder dan *Rijke levens* (2005), waarin het proza uit de periode 1986-1997 is herdrukt. In de jaren die hierop volgden, is de frequentie van de publicaties van Van Reen nog verder toegenomen tot zo'n één uitgave of zelfs meer boeken per jaar.

2.

In 1966 schafte ik zijn een jaar eerder in Vlaanderen verschenen (poëzie)debuut *Vogels* aan. Starend uit mijn Amsterdams studentenraam en mijmerend over mijn prille jeugd in het zuiden van Nederland vond ik een bondgenoot in die gedichtenbundel. Ik neem *Vogels* er even bij en citeer de regels die ik destijds onderlijnde en van een 'thema' voorzag. Isolement: 'Vanavond zijn wij twee doodgewaande vogels ver van huis in de mist geraakt [...] onze vroegere vrienden in een eigen andere wereld.' Verlangen en dromen: 'Ik op zoek ben naar mijn dromen die als leeggebleven nesten ergens in de bomen zijn blijven hangen'. Religie: 'En soms woont er een God maar die is van eeuwen geleden en moet voor mij nog steeds komen'.

Isolement, dromen van een betere wereld en religie vormen ook belangrijke thema's in de romans en verhalen van Van Reen. Hoewel hij in *Vogels* hoogstens toespelingen maakt op de Tweede Wereldoorlog en op de oorlog in het algemeen, staan die gebeurtenissen in zijn verhalend proza vaak op de voorgrond. *Concert voor de Führer* is de titel van een recente novelle. *Geen oorlog* heet zijn prozadebuut waarmee hij één jaar na *Vogels* voor de dag kwam, een roman die volgens de tekst op het achterplat evengoed de titel *Altijd oorlog* had kunnen krijgen. Inderdaad, de lezer bespeurt op elke bladzijde dat de verschrikkingen tijdens de wereldbrand de mensheid niets geleerd hebben. Zij blijft ook in vreedstijd bezig met de instandhouding van een hel op aarde en dat terwijl de voorbije oorlog schrijnende en veelbetekenende wonden heeft geslagen. 'No war is over'! Het is een betekenisvolle kreet die Van Reen in zijn gedichtenbundel *Soms ben ik de grote condor* (1978) bij de bevrijding laat slaken.

Hoofdpersoon in *Geen oorlog* is de Jodenjongen Jarde. Na de inval van de Duitsers wordt hij door zijn moeder naar een pleeggezin gebracht. Hij zal haar nooit meer terugzien. Feitelijk is de vader die uit de oorlog krankzinnig terugkeert en later sterft,

een erger lot beschoren dan zijn zoon. Maar toch. Het isolement waarin de ouderloze Jarde al heel vroeg gedreven wordt, staat gelijk aan een levenslange veroordeling. ‘Het Lelijke Eendje noemen ze me op school,’ zegt Jarde, ‘het Lelijke Eendje dat heel anders was dan de andere eendjes. De kinderen van school zijn allemaal anders dan ik.’ Het Lelijke Eendje, zoals in het sprookje, zal de jongen altijd blijven. Het isolement kan alleen nog maar groter worden, zo blijkt aan het slot van *Geen oorlog*. Jardes vriendin neemt dan de benen, omdat zij inziet dat het onmogelijk is samen te leven met iemand die onder oorlogservaringen gebukt gaat.

Ook in volgende prozaboeken van Ton van Reen, in zijn luisterspelen en in één gedichtenbundel (*Soms ben ik de grote condor*), ontmoet de lezer eenlingen zoals Jarde. Zij zijn de zuiveren, de onschuldigen en de individueel levende mensen. Van Reen stelt hen in zijn boeken tegenover de rest van de mensheid, die vertegenwoordigd wordt door bij voorbeeld gezagsdragers of roddelende dorpsvrouwen. Zij zien onrecht voor het grote gelijk aan en kennen niet of ontkennen diepere gevoelens van het individu. De onbehouwen menigte stort zich op de vogelvrije eenling, vaak letterlijk ook, of ontnemt hem zijn kinderlijkheid en spontaniteit. Niemand minder dan de massa of de menigte maakt in de boeken van Van Reen in de dorpen en steden de dienst uit, en feitelijk in de hele wereld. Wat in de kleine gemeenschappen gebeurt, gebeurt overal. Waarmee ik maar zeggen wil dat Van Reens werk niet voor streek- of stadsliteratuur moet worden versleten.

Voor eenlingen in de geborneerde leefgemeenschappen moet het elders beter toeven zijn. De onrustige zwerft van oord naar oord, waar vroeg of laat bedreiging op de loer ligt. Twee romans, *Landverbeuren* en *Bevroren dromen*, spelen zich in Frankrijk af. In wezen is het leven er hetzelfde als in noordelijk gelegen regio's. Zwervers en zoekers doen een dorp aan, gaan er weer weg om elders hun geluk opnieuw te beproeven. Dorpen

en steden krijgen fantasienamen als Oero en Boeroe (waarvan dreiging uitgaat) in *Negentienhonderdzesenveertig/1967* of als Solde (waarin een associatie met solitair) in *Landverbeuren*. Of ze worden aangeduid met synoniemen zoals het ‘witte stadje’ (Thorn in Limburg) in *Geen oorlog*. Maar veelal behouden dorpen en steden hun eigenlijke naam zoals Montjaux en Millau in *Bevroren dromen*.

In de eerste romans van Van Reen liggen de plaatsen die de personages in hun fantasie of in werkelijkheid bereizen, meestal dicht bij elkaar dan in het latere werk. De afstand tussen Montjaux en Millau is ongeveer gelijk aan die tussen het dorp Panningen en de ‘grote stad Venlo’ in Noord-Limburg, de veelvoorkomende Nederlandse locaties in de romans of novellen over het Limburgse rijke roomse leven. In deze boeken maakt Van Reen verder gewag van verafgelegen gebieden zoals China, maar ook van de zeer dichtbij en net zo raadselachtige streek De Peel. Amsterdam ten slotte, een sterk tot de verbeelding sprekende stad voor dorpelingen in Van Reens werk, is een plaats van handeling in *Katapult* of *In het donkere zuiden* (1988).

De eenlingen hebben weinig op met de realiteit die de massa voor hen bedacht heeft en leven, letterlijk ook, in de marge van de samenleving. Kaffa, de bedreven messenwerper in *Landverbeuren*, is veelal te vinden aan de rand van het plein, waar hij argwanend door de dorpelingen wordt gadeslagen. Dat lot deelt hij met zowel het stervende diervriendelijke zootje van de timmerman als met de vlooiementmer en de waarzegger: ‘Een groepje mensen dat door de dorpelingen op de rand van de samenleving werd geplaatst omdat ze niet binnen hun hokjes pasten.’ De hoofdpersoon in *Bevroren dromen* komt op haar oude dag nauwelijks nog haar huis uit, dat buiten het dorp ligt. In Montjaux beleefde zij eens gelukkige dagen. Dromen, sloten wijn drinken en ingetogen zingen voeren haar naar een verleden waarin nog een toekomst in het verschiet lag. ‘Met haar

zingen riep ze dromen op over hoe het anders had kunnen zijn. Ze zong over hoe haar leven was verworpen tot een aaneenschakeling van dromen.' Kinderlijke fantasie is haar metgezel. Maar steeds weer stuit zij in het heden op het isolement dat na de breuk met haar echtgenoot haar leven binnensloep. Ouder wordend verliest zij het contact met haar dochter, die eveneens een eenling is en met wie zij het daarom altijd zo goed heeft kunnen vinden. Marguérite constateert terwijl zij foto's van haar kind en van zichzelf bekijkt: '[...] die afstandelijke houding. Dat apart staan. Die houding alsof ze niet bij de anderen wilden of konden horen. Gekozen eenzaamheid? Afkeer van anderen? Of waren het juist die anderen die afkeer hadden van hen?' Marguérite is net zo'n lelijk eendje als Jarde in *Geen oorlog*. En wanneer haar dochter aan het einde van *Bevroren dromen* samen met een gediscrimineerde Algerijn het dorp de rug toekeert, wordt Margu rites eenzaamheid schrijnender. Dat is nog een andere overeenkomst met Jarde, die in een dieper isolement raakt na de verlating door zijn vriendin.

In Van Reens boeken is de eenling geheel op zichzelf teruggeworpen of hij zoekt, zoals in het geval van Margu rites dochter, een ander om te overleven. Zo'n verbintenis is meestal van korte duur, want de grote menigte rust niet voordat een uit de pas lopend tweemanschap of afwijkende groepering geëlimineerd is.

Zelfs dieren wordt geen eigen plek onder de zon gegund. In het beste geval kunnen zij de mens dienstbaar zijn, maar zelfs dan hoeven zij niet op een respectvolle behandeling te rekenen. Onverbeterlijke dierenbeulen zijn de slager Azurro in *Landverbeuren* en de even wrede poelier in *Lachgas*. In de uitoefening van hun beroep betonen zij zich onmensen in wie de gruwelijkste wreedheid bovenkomt. De waakhond wordt in een isolement gedreven doordat zijn baas hem voor zijn woning aan een ketting legt. Deze situatie verbeeldt in *Bevroren dromen* het isolement van Marguérite. Tijdens de nadagen van haar leven

denkt zij vaak aan de hond bij haar ouderlijk huis terug en zij voelt dan zélf een ketting om haar hals. Eenzelfde beeld duikt ook in later werk op, met name in *Gevallen ster* (1999). In deze roman zijn de kettinghonden bij de huizen van het gehucht De Twaalf Apostelen aan de rand van de samenleving net zo van de wereld afgesneden als de bewoners.

Van de eenling heeft het dier niets te vrezen. Hij beschouwt het een beetje als soortgenoot. Dieren zijn onschuldig, zoals de pasgeboren waterbewoners in ‘De zondvloed’ (het lange verhaal in de gelijknamige bundel) nadat de wereld en zijn bewoners overspoeld zijn. Zelfs de jonge, ouderloze persoon in *Negentienhonderdzesenvveertig/1967* wordt in zijn rauwe spel met mieren geen beul. En in *Geen oorlog* zegt Jarde: ‘Het paard, de varkens, de koeien, de hond: zij zijn mijn vrienden.’ Lang duurt die vriendschap tussen rechtschappen mensen en dieren echter niet, zoals ook de omgang tussen eenlingen onderling weinig bestendig is. Het timmermanszootje in *Landverbeuren* moet zijn innig contact met de dierenwereld zelfs met een dodelijke slangenbeet bekopen, terwijl de ik-figuur in *Lachgas* ternauwernood aan een troep agressieve ratten ontsnapt.

Sommige dierpopulaties weerspiegelen de verruwde, oorlogsgezinde mensenmaatschappij die het decor vormt van de eerste boeken van Van Reen. Zo lezen we in *Katapult* over de onverdraagzaamheid van een witte en een zwarte muizensoort tegenover een grijze om de doodeenvoudige reden dat die zwakker is. Vermenselijking van dieren is in het vroege werk van Van Reen heel gewoon. Er figureert een lachende uil in *Lachgas* en de papegaai in *Katapult* ‘begreep hoe beroerd het gezin eraan toe was, maar zelf klaagde hij nooit.’

De eenling onderhoudt een speciale vriendschappelijke band met vogels, behalve dan aan het slot van *Lachgas*, waarin de uil Onassis door de hoofdpersoon wordt gedood. Maar deze metgezel die vrijheid en ongebondenheid symboliseert, moet wel het loodje leggen. Aan het slot is de hoofdpersoon in een diep

isolement geraakt, dieper nog dan dat van Jarde en van Marguérite aan het eind van *Geen oorlog* en van *Bevroren dromen*.

Net als een vogel kan de mens slechts kortstondig vrij leven. De titel van de gedichtenbundel *Soms ben ik de grote condor* geeft het treffend weer: niet langer dan enkele ogenblikken kan de mens het bestaan van een vrije vogel leiden. In *Negentienhonderdzesenveertig/1967* stuiten rondtrekkende zwervers en een marmot op de beperkende wetten van de maatschappij. Net als in de debuutroman *Geen oorlog* is de jonge hoofdpersoon ouderloos en beschadigd uit de oorlog tevoorschijn gekomen. Voordat hij zich aansluit bij zijn kompanen om door een sprookjesachtig en tegelijk sinister land te gaan zwerven, wordt hij beroofd van het gezelschap van zijn grootouders, met wie hij een vrij leven leidde. Die werden vanwege onoorbaar seksueel gedrag ingerekend door oorlogszuchtige agenten. Voor de tweede keer maken de agenten een eind aan het nomadenbestaan van de jongen wanneer zij de troep waartoe hij is gaan behoren, in de kraag vatten. In dorpen waar de vrolijke meute is verschenen, heeft zij echter geen kwaad gedaan en louter vreugde gebracht. De jongen, de marmot en de mooie Alice (toonbeeld van zuiverheid en vrolijkheid) worden door de agenten aangeklaagd. Alice voor hoererie met de oorlogsvijand, en dat terwijl zij niets moet hebben van uniformen en zij slachtoffer is geweest van verkrachting door de bevrijder. De brute confrontatie met de agenten leidt er uiteindelijk toe dat dat Alice om het leven komt. Ook in vreedstijd moet het oorlog zijn! De ik-figuur zegt het zo: ‘Direct na de oorlog had ik veel uniformen gezien. Meer dan in de oorlog. Die ik in de oorlog zag deugden niet. Die ik na de oorlog zag deugden nog minder.’

De wereld die Van Reen afwijst, is er een vol onrecht en machtsmisbruik. Mensen worden om hun etnische achtergrond of ouderdom door de maatschappij uitgebraakt, zoals de Algerijn in *Landverbeuren* die op zijn roestige fiets en enige kameraad door Frankrijk reist, de neger in ‘Cola drinken’ (uit de

bundel *De zondvloed en andere verhalen*) die tijdens zijn verzet tegen het corrupte gezag wordt neergeschoten, en de bejaarde, verlopen vari  t  rtieste Jannie in *Katapult*, die door haar medemensen wordt gemeden.

Die gediscrimineerden kunnen hun draai evenmin vinden als Jarde of de jongen in *Negentienhonderdzesenveertig/1967*. Zij verlangen naar een nieuwe wereld, een thema dat Van Reen heeft neergelegd in *Een beest binnenhalen* (1977). Van de talloze voortbrengsels in het genre van het hoorspel is *Een beest binnenhalen* overigens het enige dat Van Reen gepubliceerd heeft. Hierin droomt een sluiswachter dat hij zijn stad, waar nooit iets gebeurt, een reuzenmier toelaat. De inwoners, bevreesd dat diens stormachtige adem alles plat zal gooien, keren zich tegen de aanwezigheid van het beest. De creatieve burgers, een grote minderheid, denken daar echter anders over. Voor hen is het gedrocht een verlosser wiens adem de stad op zijn kop zal zetten en vernieuwen.

Deze droom van een nieuwe wereld bepaalt ook het al genoemde ‘De zondvloed’. Van Reen vertelt in deze korte novelle dat er van de wereld niet meer is overgebleven dan een met wassend water omgeven rots waarop twee twistende en dus verdeelde eenlingen op hun ondergang wachten. Het heuglijke moment lijkt aanstaande dat de wereld de aanblik krijgt van in den beginne, zonder de gênante aanwezigheid van de mensheid.

De eenling tegenover de eenling, het is een niet zelden voorkomende situatie. Marguérite en haar dochter in *Bevroren dromen* bij voorbeeld groeien naarmate ze ouder worden uit elkaar, in *Geen oorlog* verbreekt Elianne de verhouding met Jarde, en in *Landverbeuren* raken Kaffa en Jacob R., een zwerver en lepe waarzegger die af en toe het dorp aandoet, met elkaar slaags.

Van Reen geeft in zijn boeken extreme situaties weer met de bedoeling de zwarte kanten van de mensenziel tot in alle uithoeken en maatschappelijke missstanden in hun volle omvang

te tonen. Oorlog en de nasleep ervan zoals in *Negentienhonderdzesenveertig/1967*, doodgaan zoals in *Landverbeuren* en decadentie zoals in *Katapult* brengen de feilen van onszelf en onze soortgenoten levensgroot aan het licht. In *De zondvloed* geven enkele verhalen een zwart-witvoorstelling van de abjecte maatschappij, maar het effect, het wakker schudden van de lezer, is er niet minder om.

Bovendien schuwt Van Reen het schrijven over afwijkende en derhalve door de maatschappij verboden seksualiteit niet. In *Negentienhonderdzesenveertig/1967* worden de grootouders van de ik-figuur na het hebben van seks in de vrije natuur gearresteerd. Van Reen toont verder in *Lachgas* de onmogelijkheid om in de geboorneerde samenleving als homofiel door het leven te gaan. Maar in diezelfde maatschappij kunnen ‘bevrijders’ zich na een oorlog ongestraft aan meisjes en jonge vrouwen vergrijpen. Ook is het gewoon dat de cafébezoekers in *Landverbeuren* de dochter van de kastelein die hen vanachter de toog moet bedienen, elke avond met hun ogen tot op de intiemste delen van haar lichaam komen uitkleden.

Cafés waar geile en gevoelloze zuipers het voor het zeggen hebben, zijn oorden die de door Van Reen bekritiseerde hypocriete wereld weerspiegelen. Voor eenlingen met een controversiële mening is er in kroegen geen plaats. Drank haalt het slechtste in de mens boven. Zo beschrijft Van Reen in *Lachgas* dat op bevrijdingsdag niet de vrijheid maar de schaduwkanten ervan worden herdacht. Want de verzetsstrijders van weleer zuipen zich lam, gaan de straat op om burgers te molesteren en vrouwen te verkrachten.

Uit eigen vrije wil laat Van Reen zijn eenlingen nooit het tenue van een militair aantrekken. Zij zijn tegen oorlog. Wel gebruiken zij drank en wapens, maar hun medemens wordt daar zelden de dupe van. Voor Marguérite bij voorbeeld is alcohol een katalysator voor haar dromen en Kaffa hanteert zijn mes niet om te moorden maar om te spelen. Ook in de handen van

de vader in Van Reens latere boeken, een wachtmeester bij de Rijkspolitie, wordt het wapen geen gewelddadig middel maar een mogelijkheid om vrede te stichten.

Hoe vredelievend eenlingen ook zijn, in de eerste romans zijn bij hen verwijtbare tekortkomingen aanwijsbaar. Voor de duistere zijde van hun karakter dragen zij echter geen schuld; die moet worden gezocht bij de gemankeerde maatschappij en haar hypocriete bewoners. Zo is de arrestatie van de grootouders van de ik-figuur in *Negentienhonderdzesenveertig/1967*, ‘de ouwe bok Kaïn’ en ‘de gore Kana’, typerend voor de heersende geboorneerde mores. Hun liefdevol copuleren in de natuur door Kaïn en Kana laat zich niet vergelijken met de afstotelijke geilheid die in bezopen bevrijders en kroeglopers de kop opsteekt.

De kleinzoon van Kaïn en Kana beoefent het gewelddadige ‘mierrijden’, maar daar zou hij evenmin om veracht moeten worden als zijn grootouders om hun paringsdrang. Na het afmattende spelletje met het weerloze insect geeft hij het de genadeklap en wordt het voorgoed van het doellose leven verlost waartoe het in de mierenkolonie (de geordende maatschappij!) is veroordeeld. De marmot daarentegen die samen met de mierrijder en zijn kompanen door het land reist, is een gezinslid zoals de vermenselijkte papegaai in *Katapult*. Nadat de politie de vrienden uiteen heeft gedreven ondergaat de marmot eenzelfde wrede lot als Alice. Het onschuldige dier wordt door dorpsbewoners gestenigd. Ja, de maatschappij en het gezag dat haar vertegenwoordigt, hebben het redeloze en dwingende van oorlogsvoerders.

David in *Katapult*, om terug te keren naar de zwarte kant van het karakter van de eenling, die de dood van zijn moeder betreurt en zich door zijn sindsdien voortdurend uithuizige vader in de steek gelaten voelt, richt uit ongenoegen zijn schiettuig op de zon. Er valt verzengend vuur op het Amsterdam van de jaren zeventig, en aan het eind van de roman haalt David met een schot enkele ‘stukken bleek licht’ van de maan. Kaffa

in *Landverbeuren* ten slotte berokkent anderen met zijn messenspel geen leed, maar zijn minuscule veroveringen en die van zijn tegenspeler op een stukje grond van het dorpsplein hebben onmiskenbaar iets van oorlog voeren.

De genoemde handelingen, waarvan nog veel meer voorbeelden te noemen zouden zijn, maken de eenling ‘ongrijpbaar’. Zijn psyche is gecompliceerd, waardoor hij zich aan de lezer toont als een karakter. In de autoritaire of fantasieloze figuren in de grauwe samenleving lijkt weinig om te gaan. Zij zijn ‘types’. Op hen is niet van toepassing wat voor de meeste eenlingen geldt. Die staan, om deze specifieke term uit de jaren zestig en zeventig te gebruiken ‘ludiek’ in het leven. Spelend en creatief proberen zij, de ‘good guys’, zich een weg te banen. Zij hebben het onbevangene van de prille jeugd behouden en vooral daarin onderscheiden zij zich van de starre massa, de ‘bad guys’.

Een minder speels leven is er weggelegd voor de eenlingen die in de oorlog lichamelijk of geestelijk verminkt zijn geraakt. In *Geen oorlog* bevindt de vader van Jarde zich in een uitzichtloze situatie nadat hij, dolgedraaid door de oorlog, de rest van zijn leven in een krankzinnigengesticht moet slijten. Net zo schrijnend zijn de omstandigheden waarin de personages in *Negentienhonderdzesenveertig/1967* moeten leven. De armoede en verloedering in de Libertystraat (welk een ironische naamgeving) doen denken aan de miserabele leefomstandigheden die Louis Paul Boon in *De voorstad groeit* (1942) en *De Kapellekensbaan* (1953) heeft beschreven. De Libertystraat is de straat van Leo zonder benen, een lotgenoot van Cherubijn met zijn houten poot in *Negentienhonderdzesenveertig/1967*. Deze Cherubijn (de engel, de ‘zuivere’ dus) is ondanks zijn verdienstelijk oorlogsverleden door de maatschappij uitgespuugd. Niet voor niets heet Cherubijn eigenlijk ‘Jonas uit de walvis’. Dood en verderf beheersen de Libertystraat. Ook al is het kanonnengebulder verstomd, de oorlog woedt er nog in volle hevigheid. Leo zit in 1967 al zo'n twee decennia achter zijn raam en kijkt

naar zijn wereld die niet meer dan een stukje straat omvat. Tegenover Leo woont ‘het meisje’, een ‘oorlogskind’ en straatmadelief. Evenals ‘de asman’ die in de straat de afvalemers in de gaten houdt en erop aast een echte vuilnisman te worden en dus ‘hogerop’ te komen, is ‘het meisje’ iemand die zich met dromen staande probeert te houden.

De Libertystraat herbergt dus mensen voor wie na de oorlog geen andere plek restte dan een krot in een door stadsbewoners scherp gemeden achterbuurt. Zulke sociale misstanden beschrijft Van Reen ook in zijn latere boeken. Het al genoemde gehucht in *Gevalen ster*, *De Twaalf Apostelen*, kent eenzelfde miserabilisme als de Libertystraat. De leefomstandigheden van het gemiddelde katholieke gezin in de jaren veertig en vijftig, zoals Van Reen die in zijn roomse romans beschrijft, zijn bij lange na niet zo schrijnend. Niettemin vertonen de omstandigheden in het dagelijks sappelen trekken van Boons miserabilisme. Slechts een zeer kleine bovenlaag kent in de naoorlogse decennia geen geldelijke sores en is bevoorrecht, zoals Van Reen in *Gevalen ster* en nog meer in *Zomerbloei* (1991) laat zien.

Het engagement van Van Reen bestaat erin dat hij het verschil in welvaart en ongelijke kansen signaleert en de verwaarlozing van oorlogsinvaliden en andere minderheden in de samenleving. En niet meer dan dat. Als tendensromans kunnen zijn boeken over een jeugd in het katholieke Limburg (evenals zijn oudere werk) zeker niet bestempeld worden. Het zou een vergissing zijn in de schrijver Ton van Reen een wereldverbeteraar te zien. In zijn engagement in de jaren zestig toonde hij verwantschap met de dichter Hans van de Waarsenburg (1943) en vooral de prozaïst Kees Simhoffer (1934-2002). De vriendschap met laatstgenoemde is in de jaren zestig en zeventig voor de ontwikkeling van beider schrijverschap van grote betekenis geweest. Simhoffers verhalenbundel *Een Been onder het Zand* (1967) bevat thema's die ook in het werk van Van Reen voorkomen, onder meer de doorwerking van de oorlog en de relativering van verzetsdaden

tijdens de bezetting. Evenals Simhoffer keert Van Reen zich tegen het kapitalisme. Zo schrijft hij in *Lachgas*: ‘De kinderen van nu worden nog steeds besmet door de erfenis van Jan Pieterszoon Coen en al dat tuig.’ Het is een zin die reminiscenties oproept aan Simhoffers *De achterneef van Jan Pieterszoon Coen* (1979), een novelle over, dixit Simhoffer, moderne laatkapitalistische verstandsverbijstering.

In de treurigste sociale omstandigheden waar opstandigheid en dromen geen uitweg meer kunnen bieden, vrezen de uitgestotenen de dood niet. Hij is een vriend en zaligmaker, zo komt in het wrede mierrijden van de ik-figuur in *Negentienhonderdzesenveertig/1967* eigenlijk al naar voren. Niet zonder humor heeft Van Reen het leven na de dood beschreven in ‘Een jong geil lichaam’ (in *De zondvloed en andere verhalen*): Jonathan, een militair, ziet vanuit de hemel zonder afgrijzen op zijn lijk neer. In *Katapult*, om nog een voorbeeld te geven, leeft Jannie, de uitgerangeerde artieste, in een zorgeloze toestand verder nadat zij door haar sterven van haar geïsoleerd bestaan is verlost.

3.

Het voortleven van Jannie heeft veel weg van het sprookje van het katholicisme. Over dit geloof waarmee Van Reen is opgegroeid, heeft hij zich in zijn boeken van meet af aan ironisch of scherp spottend uitgelaten. Het beeld dat hij van de kerkelijke bedienaren zoals pastoors en kapelaans en van hun kwezelachtige volgelingen heeft gegeven, is geenszins vleidend. In zijn latere werk heeft Van Reen nogal wat priesters neergezet die je het geloof eerder tegenmaken dan je ervoor winnen. De krankzinnig geworden missiepater Schijmans in *Brandende mannen* wekt nog enige sympathie, maar niet de kwezelachtige, sektarische kapelaan Kusters in *Het donkere zuiden*. Deze boezemt net zo veel weerzin in als de gulzige dorpspastoor Andrade in *Landverbeuren*. Hem en kapelaan Kusters weet Van Reen te betrappen in hun onvermogen een vertrouwenwekkend bemid-

delaar tussen God en mens te zijn; ze zijn in hun optreden even ongeloofwaardig als de politieagenten in *Negentienhonderdzesenveertig/1967*, de officieren in *Geen oorlog* en de werkbazen in *Landverbeuren*. De geestelijke leeft in een benauwend isolement en probeert tegenover zijn parochianen de schijn op te houden dat hij een van hen is

Over het rijke roomse leven heeft Van Reen na 1985 uitvoerig geschreven. Op een milde en ironische wijze, scherp en tegelijk ingehouden, waardoor dat latere werk soms reminiscenties oproept aan de boeken van Maarten 't Hart, bij voorbeeld aan de verhalenbundel *Het vrome volk* (1974). Passages over religie in de eerste romans en verhalen van Van Reen doen denken aan vooral de felle uithalen tegen het Geloof der Vaderen in *Kort Amerikaans* (1962) en *De hond met de blauwe tong* (1964) van Jan Wolkers. In *Negentienhonderdzesenveertig/1967* schrijft Van Reen: ‘Er waren geen soldaten meer nodig om te marcheren. Marcheren was voor militairen het fijnste van het fijnste [...] Omdat er nu niets meer te marcheren viel in een leger waren ze [de deelnemers aan een processie] met zijn allen lid geworden van de ene en ware kerk omdat er in die gemeenschap meegemarcheerd wordt. Daarom marcheerden ze achter Kruppa [de pastoor] aan, achter de glimmende zwarte onderrok die op een uniform leek.’ Van Reen laat er al in *Negentienhonderdzesenveertig/1967* geen twijfel over bestaan dat de grootste menselijke dwaling erin bestaat achter God of Zijn vertegenwoordiger aan te lopen: ‘God bleef wonen onder het puin en trok zich van de wereld weinig aan, liet toe dat er wat rust was in 1946, maar had zijn plannen al klaarliggen voor nieuwe fronten.’

In *Landverbeuren* zwaait de vraatzuchtige, drankzuchtige, wrede en geile dorpspastoor Andrade de scepter over zijn kwezelachtige gelovigen. Zo'n priester vertegenwoordigt het kerkelijk gezag dat Van Reen in eenzelfde kwaad daglicht stelt als het wereldlijke. Het gezag dient niet de collectieve belangen en begunstigt zichzelf. Het gedachtegoed van de overheid is uitgehold,

en daarenboven op twijfelachtige waarheden gebaseerd. Zo is het altijd geweest en zo zal het altijd zijn. Want verschillen tussen arm en rijk moeten in stand blijven.

Dat religie voor Van Reen slechts een mythe kan zijn, lezen we in ‘De zondvloed’. In het slot van het verhaal heerst de matineuze stemming van het Aards Paradijs. De lezer is getuige van de hergeboorte van het christendom, de valkuil van de mensheid. Bijna twee eeuwen lang is de zojuist weggevaagde wereld beheerst door de erfenis van Jezus Christus. Nadat de fluitspelende meester, een (toverende) Orpheus of (lokkende) Rattenvanger van Harmelen, door het water verzwolgen is, blijven zijn sceptische leerling en een meisje dat nog net aan de gulzige golven is ontsnapt, op de droogvallende wereld achter. En de nieuwe Adam spreekt in het bijzijn van de nieuwe Eva de slotzin uit tegenover zijn gestorven meester en gewaande God: ‘Waarom heb je me niet verteld dat wij de eerste mensen zouden zijn!’

Van Reens boek over bedevaartsoorden, *Een heidin die het licht zag* (1994), is een documentaire aanvulling op de roomse romans. Van Reen heeft in dat boek de versteende mythe van het katholicisme in een sfeer van nostalgie gedompeld en tegelijk het vertrouwen in een opperwezen zachtjes gehegeld. Hij schreef *Een heidin die het licht zag* lang nadat hij in zijn romans heiligenbeelden in scherven had laten vallen, scherven die nog hoogstens dienen, in *Lachgas* bij voorbeeld, als krijgt waarmee kinderen op muren en stoepen kunnen schrijven of tekenen...

De kritische houding zoals tegenover het katholicisme is afwezig in de herinneringen van Van Reen aan zijn jonggestorven vader in de roomse romans. De vertedering waarmee hij daarin over het huiselijke katholieke leven in de jaren veertig en vijftig schrijft, is net zo voelbaar in de terugblikken op de tijd dat de vader vitaal en krachtig in het leven stond en op de periode dat deze aan een slopende hartziekte leed.

Paradoxaal genoeg is de vader van Van Reen in zijn func-

tie van wachtmeester bij de Rijkspolitie een vertegenwoordiger van het gezag dat bij voorbeeld in *Negentienhonderdzesenveertig/1967* te kijk gezet wordt. De vader mag dan de overheid vertegenwoordigen, hij is niet de geüniformeerde agressor zoals we die elders tegenkomen. In de roomse romans met name staat politieman Van Reen borg voor een warm gezinsleven zoals dat ook gestalte krijgt in de groep rond Cherubijn met zijn houten poot in *Negentienhonderdzesenveertig/1967* of in de slotfase van *Katapult* wanneer de verschillende personages elkaar vinden en, zolang als het duurt, één grote familie vormen. De vader in de roomse romans is een vriend voor zijn zoon, een sterke persoonlijkheid die hem beschermt en die het aan godsdienstwaanzin grenzende geloof van zijn echtgenote enigszins relativeert. Vader en zoon delen een groot rechtvaardigheidsgevoel, wat hun band des te sterker maakt. Het vroege overlijden van de vader aan de gevolgen van zijn hartziekte brengt de zoon in eenzelfde isolement als waarin de eenlingen in de eerste boeken verkeren. Door het wegvallen van de beschermende vaderfiguur staat de jongen er helemaal alleen voor.

Veel ouderloze romanfiguren in het vroege werk leven in dezelfde leemte als de jongen in de roomse romans na het verlies van zijn vader. Jarde in *Geen oorlog*, zijn vriendin Elianne (wier vader, een politieman, op jonge leeftijd doodging!), Jan Shalme en de ik-figuur in *Lachgas*. Verder zijn er de kinderen met een vader die er voor hen niet 'is' en waardoor zij in eenzelfde leegte als de ouderloze jongen verkeren: de zoon van de timmerman in *Landverbeuren* en David in *Katapult*. Allen kunnen zij als voorafschaduwingen worden beschouwd van de hoofdpersoon in de roomse romans na de dood van zijn vader, een jongen die net als zijn jeugdige tegenvoeters in het werk van vóór 1986 in z'n eentje volwassen moet zien te worden. Zij blijven echter in het 'kinderlijke' en onbevangen stadium verwijlen. Zij staan met één been in het verre verleden waarin zij zich geborgen voelden, en wijzen het duistere heden af door weg te dromen of te protesteren.

In het oudere werk lijkt de vroege dood van de vader geprojecteerd in andere jongoverledenen zoals de moeder van Jarde in *Geen oorlog*. Alice in *Negentienhonderdzesenveertig/1967*, Jan Shalme en de vader in *Lachgas*, het zoontje van de timmerman in *Landverbeuren*, de moeder van David in *Katapult*. In deze opsomming past eigenlijk ook de echtgenoot en vader in *Bevroren dromen*, die vroeg uit het leven van Marguérite en Juliette verdween.

De vader in het oudere werk biedt een autobiografisch aanknopingspunt, maar de draad die van de romanwerkelijkheid naar de echte realiteit loopt, is zeer dun. In de eerste decennia van zijn schrijverschap evoceert Van Reen slechts in zijn poëzie rechtstreeks het gemis van zijn vader. Diens dood en zijn voortleven in de wereld van de zoon zijn belangrijke onderwerpen in *Soms ben ik de grote condor*:

In de kamer van mijn vader
werd zijn leven doorlopend tentoongesteld
aan de muren hingen wapens

In *Roomse meisjes* leeft de vader verder, doordat zijn echtgenote na zijn dood de ziekenkamer in huis in de vroegere staat heeft gelaten. Eenzelfde toestand heerst er in de woning van David in *Katapult*. Het is een museum geworden, omdat alles daar nog zo staat zoals zijn moeder het heeft ingericht.

Het heeft er alle schijn van dat Van Reen in zijn eerste verhalend proza over de omwenteling die de dood van zijn vader bij hem teweeg heeft gebracht en die ongetwijfeld aan zijn geboorte als dichter en schrijver ten grondslag heeft gelegen, zich niet openlijk kan uitspreken. Verzwegen en daardoor des te indringender treedt het gemis van de vader in het oudere werk aan de oppervlakte. In *Lachgas* wordt het door de zoon, de hoofdfiguur in deze roman, zelfs in haatgevoelens omgebogen. De vader heeft evenals de vader van Elianne in *Geen oorlog*

bij de marechaussee gediend. Op jonge leeftijd, in een van de naoorlogse jaren, is hij gestorven nadat hij op een landmijn is getrapt, wat doet denken aan het lot dat Leo zonder benen trof en Cherubijn met zijn houten poot. De hoofdstukken in *Lachgas* waarin de hoofdpersoon oude foto's van zijn vader als leidraad neemt om een beeld van hem te krijgen, staan in het teken van ontluistering. Voor de zoon straalt hij op de foto's geen kracht en onverschrokkenheid uit, hoe stoer hij in zijn uniform ook mag ogen. Van Reen heeft in *Lachgas* zijn vader als het ware opgeofferd aan de problematiek van de hoofdfiguur, die met zijn ontwakende seksualiteit worstelt en haar van zich af probeert te schoppen door haar op mensen in zijn omgeving te projecteren. De vader wordt in de belevingswereld van de homofiele en geïsoleerde jongen een in wezen weke, onmannelijke paljas. Een homoseksueel die niet voor zijn geaardheid durft uit te komen en zich met een huwelijk en met martiale attributen camoufleert.

Speurend naar autobiografische aanknopingspunten in *Lachgas* stuit ik op een beeld voor het isolement waarin de vaderloze jongen, die eigenlijk Ton van Reen heet, moet opgroeien. De homofiele jongen in *Lachgas* is in het werk van Van Reen wel de meest geïsoleerde eenling onder de eenlingen die de mannelijke helft van zijn ouders verloor. Postuum vindt de jongen een bondgenoot in zijn gestorven vader, van wie hij zijn 'afwijking' erfde. Hun band is des te hechter als men beseft dat beiden hun isolement aan de buitenwereld niet wilden tonen en zich in fantasievoorstellingen terugtrokken. Zoals de ouderloze knapen voorafschaduwingen zijn van de roomse jongen in de latere romans, zo is de vader in *Lachgas*, bij alle verdraaiingen, een voorloper.

In de roomse boeken waarin de biografie van Van Reen zich rechtstreeks aftekent, figureert een vaderloze hoofdpersoon met een gretige belangstelling voor vrouwen en een verlangen naar huwelijksgeluk. De roomse meisjes die op zijn weg zijn of komen,

bestendigen zijn isolement, het isolement dat de schrijver ook blootlegt in romans over de liefde tussen homofielen (André en Martin in *Brandende mannen*) en tussen man en vrouw (mevrouw Oostens en haar minnaars in *Roomse meisjes*). Het geloof, maatschappelijke ongelijkheid en vooral het onvermogen van de mens om met een ander een blijvend en diepgaand bondgenootschap aan te gaan, zijn oorzaken van het falen in de liefde. Het voert waarschijnlijk niet te ver wanneer ik beweer dat de onmogelijkheid van die blijvende band tussen twee mensen een metafoor is voor het eeuwige gemis van de vader.

Behalve voor (geïsoleerde) homofielen kunnen we onder de noemer van deze metafoor Van Reens belangstelling rangschikken voor de door de samenleving geminachte krankzinnigen. *Lachgas* en het al eerder genoemde verhaal ‘Een jong geil lichaam’ zijn door het thema van de homofilie verwant aan de roman *Brandende mannen*, die een onmogelijke verhouding tussen mensen van hetzelfde geslacht tot onderwerp heeft. Ze zijn in de maatschappij evenzeer geïsoleerd als de zwakzinnige Gabriël in *Geen oorlog* en dorpsgek Wielie in latere boeken. Of beter, zij worden aan het oog onttrokken, zoals de oorlogsinvaliden in verre buitenwijken.

Homofielen en zwakzinnigen tonen echter een innerlijk leven dat de belevingswereld van de meeste anderen in een schraal daglicht stelt. In ‘zuiverheid’ nadert het gedrag van homofielen het copuleren van de bejaarde Kaïn en de gore Kana in de vrije natuur, een daad die voor de (hypocriete) maatschappij strafwaardig is. Gabriël verbeeldt zich dat hij een Icarus is, gedreven door een verlangen naar de ‘betere kant van de wereld’, waarvan ook *Het diepste blauw* (2004) vervuld is. Gabriël zoekt zijn geluk in tegenstelling tot Jarde, die in zijn dromen door de aarde wordt vastgehouden en voor wie als Jodenjongen een ‘trein een snijdend mes’ is, niet in de verte maar in de hoogte. En hoe gek is Wielie eigenlijk wanneer de dorpsbewoners in de door hem uitgestoten klanken een serieus te nemen orakeltaal menen te

ontdekken? De ontvankelijkheid en het zuivere zielenleven van de malle eenlingen verschillen niet van de belevingswereld van de roomse jongen op wie de dood van zijn vader zo'n kolossale impact had.

Die ontvankelijkheid en 'het grote conflict' in het leven van Van Reen vormen de kiemcel van zijn schrijverschap. In latere romans heeft hij de lange weg die hij bewandelde om verder te geraken in de literatuur via ervaringen van de roomse jongen (die hij Ton noemt) gedetailleerd en indringend beschreven. Deze episode beschouw ik als een van de ontroerendste in zijn autobiografisch werk.

4.

Een belangrijke overeenkomst tussen de eenlingen in het vroege werk en die in het latere is dat ze het vanuit hun solitaire situatie moeten zien te rooien. De eenlingen in de boeken van vóór 1986 staan in onwerkelijke en soms extreme situaties die in absurditeit nog overtroffen worden door de gebeurtenissen in *Lachgas*. De hoofdpersoon in de roomse romans daarentegen bevindt zich in een 'duidbare' omgeving, afgezien van bij voorbeeld het geloof van de moeder in de duivel en de verhalen over het onherbergzame en satanische Peelgebied.

De boeken van vóór 1986 zitten boordevol fantasierijke en 'ongeloofwaardige' passages, zoals het mierrijden in *Negentienhonderdzesenveertig/1967* of de sprekende dieren in *Katapult*. Die passages lijken ontleend aan sprookjes en mythen. De sfeer in *Landverbeuren* doet reëler aan, maar is sinister als een sprookje dat slecht zal aflopen. Dood en verderf hebben het dorp waar deze roman zich afspeelt, in hun greep: de slager die een varken keelt, de stervende dierenvriend.

Na 1985 heeft de fantasie in de boeken van Van Reen het veld geruimd voor een realiteit waarin zowel de autobiografie van de schrijver als de sociale werkelijkheid duidelijk zichtbaar zijn, met name in de roomse romans, het daaropvolgende verhalend

proza over de Tweede Wereldoorlog en de kronieken over de Bokkenrijders. Talloos zijn in ouder werk de situaties die aan het ‘onmogelijke’ grenzen.

De structuur van deze boeken verschilt overigens niet van de oudere. *Het winterjaar* bestaat uit elkaar steeds afwisselende korte hoofdstukken ‘Het winterjaar’, het heden van de jonge hoofdpersoon zonder vader, en ‘Een winterdag’, drie jaar tevoren. De hoofdstukjes ‘Een winterdag’ hebben een verteltijd van één dag, de dag dat de hoofdpersoon te weten komt dat zijn vader zal sterven. Ook in *Landverbeuren* is de verteltijd kort (eveneens één dag) en verder in *Katapult*, waar deze een dag en een nacht omvat.

Anders dan in de roomse romans waarin van Reen het vertelstandpunt kiest van de ik, zijn naamgenoot en alter ego, opteert hij in zijn vroegere werk (met uitzondering van zijn eerste boeken) vrijwel steeds voor het personaal perspectief, het vertelstandpunt dus vanuit een derde persoon. *Lachgas* is geschreven vanuit een ‘onbetrouwbaar’ perspectief, wat wil zeggen dat de ik-figuur in deze roman de werkelijkheid vertekend beleeft.

Terug naar de tijdslagen. Het tegenover elkaar stellen van twee tijden of perioden is verwant aan de structuur van het vroegere werk. In *Geen oorlog* bij voorbeeld is er een oorlogsperiode en een naoorlogse periode (onderverdeeld in twee tijdslagen in de jaren zestig). In de chronologisch vertelde roman *Landverbeuren* nemen de flashbacks de functie over van hoofdstukken of delen. *Bevroren dromen* bevat hoofdstukken met daarboven de naam of de namen van de personages van wie de verrichtingen en gedachten in het heden en hun omzien naar het verleden wordt opgetekend. Deze hoofdstukindeling lijkt op die in *De Metsiers* (1958) van Hugo Claus. Essentieel is op het punt van de vertelwijze in *Landverbeuren* de verwantschap met Antoon Coolen, die het dorpsleven (in De Peel en in Noord-Brabant) uitbeeldt door in verschillende scènes op zijn personages en hun directe omgeving te focussen. Antoon

Coolen is de hoofdpersoon in *Gevallen ster* en speelt in deze novelle en in de latere romans een rol in de ontwikkeling van de hoofdpersoon tot schrijver. Verwantschap is er zeker ook met de maatschappijkritische John Steinbeck en de al genoemde Louis Paul Boon.

Hoe ellendig situaties in het werk van Van Reen ook zijn, ze verzanden nooit in pathetische tragiek. Neem de soldaat in *Negentienhonderdzesenveertig/1967* die door oorlogsgeweld desnoods liever zijn benen wil kwijtraken dan zijn geslachtsdelen. Maar als dat gebeurt, wat dan? Vrij geciteerd noteert Van Reen: welke meid wil nog een vent met kloten maar dan zonder poten! Zulk ruig taalgebruik brengt tragische situaties luchthartig voor het voetlicht. Behalve een meester van de galgenhumor is Van Reen een meester in het creëren van situaties waarin tragiek en humor hand in hand gaan. Zo zit in *Lachgas* de door een spierziekte getroffen vriend van de homofiele jongen de hele dag te schateren, want het enige wat van zijn lijf nog intact is gebleven, zijn de lachspieren...

In de romans van na 1985 staan niet of nauwelijks rauwe woorden als ‘poten’ en ‘zeik’ (*Geen oorlog*) of ‘kotsen’ (*Lachgas*). Er zijn in één en hetzelfde boek uit die eerste periode zowel passages te vinden die met de grote bek verteld zijn als passages die aan een fijnzinnig dichter ontglipt lijken. Zo opent hoofdstuk 4 van *Landverbeuren* met deze poëtische beschrijving: ‘De rode bessentrossen en de heldergroene bladeren van de meidoorn schitterden fel in de zon en kleurden het licht dat als door een zeef op het plein viel.’ Verderop in het hoofdstuk treffen we een alinea aan over de dorpstimmerman waarin Van Reen harde taal bezigt:

Dat gesodemieter met dieren in huis zou mooi afgelopen zijn als hij de knaap had gekist en het deksel dicht kon spijkeren. Dat was dan in één keer afgelopen. Hij moest er niet aan denken dat die jongen erdoor zou komen. Als die

knul eens een jaar of veertien vijftien zou zijn, wat zou hij dan in huis halen? Beren? Tijgers soms? Een roofvogel, een slang en een boskat waren al erg genoeg. Dat had de adder wel bewezen. En moest je daar die verrekte buizerd in de meidoorn zien zitten, het kreng. Zeker vijftien kippen had hij uit de ren in het achtertuintje gepikt en voor de ogen van de timmerman opgevreten. Zijn beste hennen was hij kwijt. Wie zou hem die beesten vergoeden? Die kleine rotjongen die daar op apegapen lag, zeker niet.

Ondanks de afwisseling tussen poëtisch en ruig taalgebruik hebben de boeken van Van Reen iets monotoons. In dit taalgebruik weerspiegelt zich het leven dat zich voortsleept en dat zich laat vergelijken met een donkere tunnel waarin niet eens in de verte een lichtpuntje mag opdoemen. Van Reen is een groot verteller en weet mensen en locaties zodanig neer te zetten dat je ze kunt aanraken, horen en ruiken. Een sombere maar reële wereld gaat voor je open waarin het barst van menselijkheid en geluksverlangen.

Over experimentelen en autonomisten en vooral over Frans Budé

Bij de publicatie van Frans Budés bundel *Bestendig verblijf* in 2009, vijftienvintig jaar na het debuut in boekvorm,¹ is het tijd voor een essay van een lezer en medereiziger naar verzonken levens en vervaagde tijdperken. Telkens weer heeft de dichter gepoogd in de duisternis van de dood door te dringen zonder het licht van het leven de rug toe te keren. Hij biedt een schouwspel van aantrekken en afstoten in een wereld van tegenstellingen. De twee antithesen van donker-licht en land-water, tevens vier motieven, lijken vele andere zoals hoogte en diepte te overkoepelen. Daar nog bovendien stijgt het alles omvattende thema van de dood die Budé in 1985 in een vraaggesprek ‘de grootste werkelijkheid’ heeft genoemd.²

1.

Met zijn poëzie, de essaybundel *Het perfecte licht* (1999) en de novelle *Afrit* (2005), heeft Budé zich de afgelopen decennia

geleidelijk een plek veroverd in de Nederlandse literatuur en ook een beetje in de Duitse.³

Zijn dichterschap is in de vaderlandse kritiek zowel verguisd als geprezen, maar staat niet langer aan felle of kortzichtige aanvallen bloot zoals die van de Maximalen eind jaren tachtig. Zij verweten Budé en anderen zoals Koos Geerds, Leonard Nolens, Marc Reugebrink en Hans Tentije,⁴ ook wel dichters uit de ‘school van Kouwenaar’ genoemd, bloedeloosheid en anonimiteit.

Als gangmaker van de beweging van de Maximalen die nooit een hechte groep is geworden, evenmin als de ‘school van Kouwenaar’ trouwens, wordt vaak Joost Zwagerman genoemd. In *de Volkskrant* van 6 november 1987 publiceerde hij zijn niet onopgemerkt gebleven artikel over volgens hem onbezielde priegelende dichters.⁵ Het gevoel moest terug in de poëzie! Weg met ‘het figuurzagen van fletse stilleven,’ schreeuwde Arthur Lava in zijn inleiding op de bloemlezing *Maximaal*.⁶ En ook de criticus Rob Schouten kon geen waardering opbrengen voor het, in zijn ogen, epigonenwerk van Budé en zijn ‘kouwenareske streekgenoten’ Wiel Kusters en Huub Beurskens.⁷ Een gedicht als dit ‘koele’, uit Budés tweede bundel *Een leem* (1986), men wist er niet goed raad mee:

Hoog boven zijn ogen
dekt de nacht de schemer af

Er vallen witte vissen op

Bij flarden die bewogen
sloeg hij zijn handen af-

een afdruk in het gras.

In het debuut *Vlammend marmor* (1984) laat een met open ogen dromende dichter oude landschappen ontstaan, bevolkt

met veldmannen, ruiters, veermannen, roeiers en vissers. Veelal moeizaam banen zich reizigers er een weg naar grensgebieden van leven en dood. Verstarring en beweging gaan hand in hand, evengoed als stilte en spreken. Gestolde vlammen in marmer lichten daarbij op, de tekenen van een voorbij, turbulent bestaan.

Ook in *Nachtdroom* (1989) schijnt licht, het licht van de nacht, een grensgebied vol doodsgeheimen die zo mogelijk nog dichterbij de huid worden gezeten. In de diepste duisternis is een overweldigende stilte hoorbaar, een taal vol geheimenissen maar, ontdaan van ruis, helderder dan alledaagse woorden.

2.

Een zekere concreetheid lijkt behalve aan *Nachtdroom* niet vreemd aan de twee jaar tevoren verschenen bundel *Grenswacht* (1987). Later, in *De trein loopt prachtig binnen* (2003), gebruikt Budé citaten uit mededelingen van de musicus Ali Farka Toure en John Keats. *Blauwe rijst* (2006) bevat motto's van T.S. Eliot en van Wallace Stevens, en het gedicht 'De stromende bron. Een elegie' is voorzien van een uitspraak van John Milton: 'Truth, a streaming fountain'. Deze adhesie met de Engelstalige cultuur lijkt de aloude binding met de Franse en Duitse, verankerd in en rond Budés woonplaats tussen Luik en Aken, wat overvleugeld te hebben.

In 'Aachener Wald' in de vroege bundel *Grenswacht* zinspeelt de dichter op de Holocaust ('ooit vertrokken treinen'), een reprise van reminiscenties aan de veendoden in Jutland in 'Vindplaats' (*Vlammend marmer*). Eind jaren tachtig herontdekte Budé de met schuldgevoelens over de Holocaust overladen dichter Paul Celan (1920-1970). In zijn kweekschooljaren was hij van de joodse, door de dood geobsedeerde in Parijs wonende Roemeen in een bloemlezing het intrigerende 'Todesfuge' tegengekomen en nog een enkel ander gedicht. 'Todesfuge' had hij vertaald en telkens rond 4 mei als leraar maatschappijleer in de klas voorgelezen.⁸

Enkele jaren na de dood van zijn vader in 1984 besluit Budé het werk van Celan uit te schilderen in een reeks elegische gouaches. In *Vlammend marmer* en *Een leem* lezen we over de gestorven vader: ‘Vader, je stem slaat / op de ruiten’ en ‘Mijn vader draagt / zijn masker af’. Zelfs uit het vaak voorkomende woord ‘ader’ zien we de ‘vader’ oprijzen. Duidelijker contouren gaf Budé hem in *De onderwaterwind* uit 1991 (‘mijn vader in de blauwte van zijn jas’) tot en met *Bestendig verblijf* uit 2009 (‘Vader verbrandde zijn hoofd [...] in de zomer van 1923’). Maar uit *Nachtdroom* lijkt hij helemaal weggeschreven. Wel is er in deze bundel, in ‘Nachtduur’, een gestorven geliefde en mogelijk substituut voor de vader, die schrijnend gemist wordt maar vaag blijft door het ontbreken van particuliere bekentenissen.

Het kan niet anders dan dat Budé eind jaren tachtig, geruime tijd na het voor hem smartelijk verlies, verstrikt is geweest in een proces van verdringing. In een interview met Ewout van der Knaap uit 1989 wijst hij op de met lijden gepaard gaande waarneming van geluiden in de duisternis van ‘Nachtduur’.⁹ Zijn taal was verstomd en zijn vader leek voorgoed onbereikbaar. Gegrepen was Budé door het moeilijke leven van Celan (hij verdronk zich in de Seine), zijn schuldgevoel over het ontsnappen aan de Holocaust en zijn melancholie.

Zij was navranter nog dan de zielsgesteldheid van Trakl die dicht tegen de zijne aan lag, zo had hij rond 1985 ervaren tijdens de lectuur van een bloemlezing in de vertaling van Huub Beurskens.¹⁰ De ruiter die in *Grenswacht* (1987) ontbreekt, laat Budé in *Nachtdroom* terugkeren in het door Trakls levensverhaal geïnspireerde ‘Velden’.¹¹

De bundel *Mohn und Gedächtnis* waarin ‘Todesfuge’ is opgenomen, werd in de tijd van de herontdekking van Celan een waar kleinood. Over de verstomming van zijn taal na *Nachtdroom* vertelde Budé aan Van der Knaap dat hij ‘zo bevangen was door het woord dat ik het bijna niet meer kon dragen’. In

Celans poëzie moet hem het talig tasten naar een onbetreden gebied van betekenis hebben aangesproken en de welsprekende onmacht het ‘juiste’ woord op papier te krijgen. Bovendien had hij al in zijn vroege werk dezelfde wegen bewandeld als Celan, ‘Um-Wege’ waarin het eigen ik en de dagelijkse werkelijkheid uit het zicht raakt opdat het ik ten slotte zichzelf vindt.¹²

Na de gouaches bij de poëzie van de lijdende en met de aardse vergankelijkheid vechtende Celan is Budé blijven schilderen.¹³ Teruggekeerd naar het dichterschap, kort na *Nachtdroom* al, bleef hij zich bewust van de ontoereikendheid van de taal. Maar sindsdien is hij blijven ‘zoeken, steeds verder / in de tijd waar bij vlagen / handen zwaaien naar / wat later zichtbaar wordt’. Zolang de taal van de poëzie klinkt leeft de vader of de geliefde, zijn zij niet de dood van de vergetelheid gestorven, maar ‘heel een andere dood’ (*Maaltijd*, 1994), een die niet uit de herinnering van de levenden is verdwenen.

De taalimpasse eind jaren tachtig staat aan de wieg van het samenspel tussen poëzie en beeldende kunst dat we eigenlijk al zien in de kleine bundel *Suite voor een bruid* (1986) met een houtsnede van Herman Wouters. Het overlijden van beeldend kunstenaar Gilbert De Bontridder (1944-1996) inspireerde Budé tot een stroom gedichten. Tussen 1985 en 1988 hadden ze het Maastrichtse, internationaal georiënteerde kunsttijdschrift *Het Bassin* geleid, en hadden ze in de bundel *Navarra* (1991) poëzie en schilderkunst van hun beiden samengebracht. Van vriendschap en gemis getuigt *Zomerplaats* (1998) alsmede een keuze hieruit voor de reeksen in *Alles gaande*.¹⁴ Na het overlijden van De Bontridder zijn er diepe sporen getrokken alsof het leven niet beëindigd werd.

Dagen verstrijken en de sporen verbleken. Alles gaat voorbij, slechts de herinnering blijft, totdat ook die verdwijnt. En de dichter koestert het ijdele streven haar voor de eeuwigheid in woorden vast te leggen. De thematiek van komen en gaan

ligt behalve in de reeksen naar aanleiding van de dood van De Bontridder besloten in de cyclussen ‘Over de heuvel’, ‘Van Gogh op weg’ en ‘Vindplaats’. Zij hebben alle een narratieve inslag zonder dat zij, zoals in ‘Zeegang’ (*In Remersdaal*, 1997), een consistent verhaal neerzetten.

De bundels uit de jaren tachtig hebben geleidelijk een grotere herkenbaarheid gekregen. Zelfs is zij met *De onderwaterwind* (1991) nog verder toegenomen, zo valt op wanneer we ter vergelijking *Een leem* (1986) en *Grenswacht* (1987) doorlezen. Evenals in het debuut *Vlammend marmer* vloeien in *Een leem* leven en dood in elkaar. Budé geeft anonieme afgestorvenen en het vergeten verleden een plaats in de actualiteit die daardoor wordt verruimd. Hij legt de vinger op subtiele sporen in een nauwelijks herkenbare wereld. Omdat de dode tot aarde is verworden, heeft hij zijn individualiteit verloren. Tegelijk doet hij als *een leem* van zijn anonimiteit afstand. In ‘leem’ schuilt een paradox: aanwezig door afwezig te zijn. In de (concrete) grond heeft een verdwijning in de leegte plaatsgevonden, in de ‘leemte’ met name, een klankassociatie opgeroepen door het ook in latere bundels vaak gebruikte woord ‘leem’.

Figureerde in *Nachtdroom* de rivier, in de afdeling ‘Over de Maas’ heeft zij een eigenaam gekregen. Toch blijft de werkelijkheid van het gedicht ‘onmogelijk’. Zo waaien er niet alleen winden onder water, er kan ook ‘licht aanspoelen’, woorden die niet een waarneming van de dageraad of wat dan ook verbeelden maar functioneren binnen een op zichzelf staande realiteit. De wind onder water duidt op het onzichtbare: de dood ligt onder het oppervlak, een grensgebied zoals in de slotcyclus van *Vlammend marmer*, ‘De onderkant van water’.

Budé geeft niet de ons bekende wereld weer, hij maakt een nieuwe door ongelijksoortige elementen uit de bestaande met elkaar te verbinden. Die wederzijdse doordringing in *Een leem* van aarde en lucht, van aarde en water, van licht en duisternis of van hoogte en diepte vindt ook plaats in de afdeling ‘Alliages’

(vermengingen) in *Nachtdroom*. De meest ongelijksoortige tegendelen vervloeien in het gedicht. In deze autonome, bredere realiteit lijken barrières afgebroken die het zicht op de doden en op het leven in lang vervlogen tijden ontnemen. De dichter geeft zelfs in ‘Reiziger’, waarmee *De onderwaterwind* opent, aan een vertegenwoordiger in drogisterij-artikelen de rol van Orpheus. Deze daalt af in de ‘onderwereld’ om de rijke historie van Maastricht en ommelanden, vergeten doden en de (altijd anoniem gebleven) liefde voor een winkelmeisje terug te halen. Het is ten slotte leegte die de ‘reiziger’ in de schoot geworpen krijgt, het lot ook van bootpassagiers, varende naar de andere, ongewisse oever van de Maas, of via deze Styx stroomafwaarts naar de zee des doods.

3.

Met *De onderwaterwind* wordt de poëzie van Budé behalve herkenbaarder zo mogelijk ook authentieker en origineler. Dat hij ‘overduidelijk in de traditie van Kouwenaar en Faverey’ staat maar ‘geen epigoon’ is, zoals Piet Gerbrandy in een recensie uit 1997 schreef,¹⁵ lijkt mij ten aanzien van het latere werk een correcte uitspraak wanneer ‘overduidelijk’ daarin komt te vervallen. Vooral over zijn eerste bundels liet de kritiek echter een minder positief geluid horen. Budé zou een epigoon zijn van Georg Trakl en Hans Faverey, zo constateerde Ad Zuiderent.¹⁶ Ook op verwantschap werd gewezen. In een uitvoerige beschouwing over *De onderwaterwind* signaleert Ewout van der Knaap een associatie tussen een tot vruchtbaarheid van de grond leidende ontbinding van de dode in *Een leem* en deze zinsnede uit een sonnet van Rilke: ‘O diese Lust, immer neu, aus gelockertem Lehm’.¹⁷

Verwantschap is er niet alleen tussen Budé en Rilke, de maker van ‘dinggedichten’ die gevoelens niet via een ‘klagend’ lyrisch ik maar via ‘afstandelijke’ beschrijvingen evoceert. Verwantschap is er ook, ik noemde dat al, met Trakl.

Buitenlandse dichters kende Budé slechts oppervlakkig in de tijd dat hij in tijdschriften de later in *Vlammend marmer* gebundelde gedichten publiceerde. Sinds zijn debuut in 1984 heeft hij een ontwikkelingsgang zonder omwentelingen doorgemaakt.

Hoogstens accentverschuivingen deden zich voor. De toon van het gehele oeuvre was in *Vlammend marmer* gezet, een toon waarin hoogstens een verre echo klinkt van Achterbergs streven ‘voorbij de laatste stad’ te komen, van Luceberts haken naar ‘de ruimte van het volledige leven’ en het besef ‘een broodkruimel op de rok van het universum’ te zijn, en van Nijhoffs losraken van de eigen dichterlijke schepping. Reminiscenties zijn er verder met het kosmisch expressionisme van H. Marsman en A. Roland Holst, in het bijzonder het verlangen naar eenwording met de geliefde en het samen opgaan in de eeuwigheid:

Neem mij al mijn vonken af, streef
Tot goud mijn hars, mijn ader
in jouw lichaam uit. Jij lokt mij

tot een stijgen, een vloed
mijn diepte uit. Schittert
de maan die ik dan zie
in de geur van onze stilstand -
zo hoog en open, ongebroken
vliegt in schemer daar de tijd (*De onderwaterwind*)

Een sterke invloed van Pierre Kemp overigens spreekt uit acht speelse en ‘kinderlijke’ gedichten in *Elseviers Weekblad* van 10 februari 1968, Budés tijdschriftdebuut. In *Vlammend marmer*, zestien jaar daarna, herinnert nagenoeg niets meer aan Kemp of het zou de muzikaliteit, de beknoptheid of de fascinatie voor het licht moeten zijn.¹⁸

Inmiddels was Budé een trouw lezer van het tijdschrift *Raster*

geworden en van de beschouwingen daarin over het taalexperiment in de poëzie na Vijftig. Ook het werk van de destijds allermooiste dichters zoals H.C. ten Berge en Hans Faverey kreeg hij in *Raster* onder ogen. Zij moeten een gids zijn geweest bij het zoeken naar een nieuwe vorm, de uitgemergelde vorm die *Vlammend marmer* kenmerkt.¹⁹ Vergelijken we deze bundel met de volgende twee fragmenten:

as

bedekt het pad. Met zacht getik
verkilt de norton
en wordt wit (H.C. ten Berge, *Gedichten*)²⁰.

en:

[...] een vlok
duisternis, herboren langs
inzicht in het ontkennen
van dit inzicht. (Hans Faverey, *Zijden kettingen*)²¹.

Ten Berge (1938) en Faverey (1933-1990) worden beschouwd als de belangrijkste dichters uit de ‘school van Kouwenaar’, ook wel autonomisten genoemd, maar het liefst beschouw ik hen als gangmakers voor de jongere lichte die rond 1980 debuteerde. Na zijn experimentele avontuur in de jaren vijftig werd Gerrit Kouwenaar (1923) in het daarop volgend decennium de dichter die het eeuwige in het tijdelijke probeert te betrappen om zicht te krijgen op het altijd aanwezige ‘zijn’. De leefsituatie van de moderne dichter typeerde Kouwenaar als een situatie waarin iedere presenteerbare werkelijkheid wordt afgewezen. Er wordt in het gedicht niets gewonnen, maar juist verloren. Zo scheidt Faverey een wereld in brokken om die snel te laten vervagen,²² terwijl Ten Berge in zijn poëzie richting grensgebieden trekt totdat hij geen hand voor ogen meer ziet.

Het verwijt van vergaande schatplichtigheid dat de kritiek Budé in de jaren tachtig, begin negentig voor de voeten wierp kan geen stand houden na een vergelijking van zijn werk met de poëzie van andere autonomisten. Alleen al zijn fossiele landschappen, overschrijding van euregionale grenzen en klankrijke taal verlenen zijn poëzie een hoge mate van originaliteit. Ik denk dat Budé bij de lectuur van Ten Berge (*Texaanse Elegieën*, 1983), de latere Faverey (*Zijden kettingen*, 1983) en misschien ook Kees Ouwens een bevestiging heeft gevonden van zijn inmiddels gevormde dichterschap. Hun bundels ontdekte hij namelijk pas toen hij de gedichten in tijdschriften publiceerde die even later in een licht gewijzigde versie in *Vlammend marmer* terecht zouden komen.²³

4.

De dood is het allesomvattende thema in het werk van Frans Budé. Evengoed kan men zeggen dat de hoofdthematiek zich bepaalt tot het voortdurend veranderende leven. De dood zit in het leven, en het leven in de dood. In de immense ruimte van deze nieuwe realiteit zijn de grenzen van eindigheid en tijdelijkheid zoniet vervallen dan wel verlegd, grenzen die bestaan bij de gratie van het moment in een zorgvuldig geconstrueerd kaartenhuis van woorden.

In zijn eerste bundels springt de confrontatie met de onmogelijkheid de doden te verlossen nog het meest in het oog. De dichter haalt, vissend in het onbewuste en verborgene, versteende, bevroren of gekeelde woorden boven. Zijn ze dat niet, dan hangen ze ‘krakend / aan de hengel’ en zijn ze ‘oneindig aan het sterven’ (*De onderwaterwind*). Ze flitsen als ongrijpbare ‘vlammen’ in steen, zijn verzonken als zwijgzame stomme getuigen in de aarde. En in *Bestendig verblijf* schrijft Budé: ‘ik wil niet eens horen / wat er onder water gromt. / Daarboven glinsteren dode vissen’.

De dichter-visser keert telkens weer naar het uitgangspunt

van zijn arbeid terug en onderneemt even zo vaak een nieuwe poging. We herkennen in hem een Sisyphus bij ‘loodzwaar water’ (*De onderwaterwind*), of een Orpheus die met een onmogelijke opdracht de onderwereld betreedt, bijna de dood overwint en vervolgens naar het eindige bestaan terugkeert. Ook kunnen we een Messias in hem zien, de (mensen)visser. De dichter Budé heeft verder veel weg van de zoekende ruiter, of van één van zijn andere personae zoals de minnaar die naar zijn gestorven geliefde verlangt. Maar hij valt niet met hen samen, ook niet met de dolende vertegenwoordiger in de onderwereld van de stad in ‘Reiziger’. Deze Orpheus is aan het woord als een ‘ik’ dat wanneer het niet met één van de personae in verbinding staat, zoals in het begin van de afdeling ‘Île d’Ouessant’ (*In Remersdaal*), evenmin een gelijkschakeling met de dichter Frans Budé inhoudt. Uit zeer persoonlijke zielenroerselen, neem ik aan, heeft hij vertroebelende particuliere bestanddelen weggefilterd die het universele in het licht staan. Zelfs wanneer emoties oplaaien zoals in dit fragment: ‘Er is muziek, de liefde van een avond eerder. / En wil zich baren. O kon het maar’ (*Alles gaande*).

Neem de versregel in *Transparanten* ‘Ben jij het of ik die rondspringt’. Die gaat over de opsplitsing van het ik, over het loslaten van de smalle eigen identiteit, een belangrijk kenmerk van de moderne Europese poëzie sinds Baudelaire. Ondanks die verruiming blijft het nieuwe ‘ik’ nog te beperkt om ‘de ruimte van het volledige leven’ tot uitdrukking te brengen, zoals Lucebert zich de ideale poëtische wereld voorstelde.

Vooraf de bundels tot en met *Nachtdroom* worden zonder een spoor van epigonisme bepaald door de depersonalisatie zoals we die bij Baudelaire en vele dichters na hem tegenkomen. Rimbauds onsterfelijke uitspraak over de ervaringen tijdens het ontstaan van een gedicht, ‘Je es un autre’, zou als motto bij Budés eerste bundels geplaatst kunnen worden. Toch is hij ook in later werk van zichzelf blijven afdrijven om zichzelf te vinden,

hoe herkenbaar autobiografie en geografisch decor ook mogen zijn geworden. Het gezochte is wederom toen nooit gevonden zonder het echter voorbij te schieten. Hierbij moet ik denken aan Slauerhoffs gedicht ‘Columbus’ waarin de ontdekkingsreiziger land wil ontdekken en tegelijkertijd voor altijd over zee wenst te dolen, en de bundel *Wie wat vindt heeft slecht gezocht* (1972) van Rutger Kopland. Maar hoe half Budés expeditie ook mag zijn, zij brengt ons verder dan we op het eerste gezicht vermoeden.

5.

De cyclus ‘Hoe alles gebeurt’ in *Bestendig verblijf* (2009) overtreft in concreetheid en consistentie zowel de reeksen ‘Reiziger’ (*De onderwaterwind*) en ‘Pollock’ (*Blauwe rijst*) bij voorbeeld, als de prozagedichten.

Plaats van handeling in ‘Hoe alles gebeurt’ is de kleine stad Taylor in Nebraska waarmee Budé na Afrika in *De trein loopt prachtig binnen* en Irak in *Blauwe rijst* opnieuw ver van met naam en toenaam genoemde plaatsen in en rond Maastricht is afgedreven. In Nebraska gebeurt nooit iets alsof het ‘alles gaande’ niet tot deze uithoek reikt. Maar die wet is ook hier wel degelijk van kracht. Tussendoor klinkt de stem van zanger en tekstschrijver Jimmy Buffet, tegen beter weten in verlangend naar bestendiging van de tijd. Voor het eerst liet Budé in enkele passages van *Transparanten* een werkelijkheid van buiten het gedicht toe. Het autonomistische is uit ‘Hoe alles gebeurt’ vrijwel verdwenen en zelfs zou de grens tussen prozagedicht en poëzie vervallen wanneer de cyclus niet uit versregels zou bestaan. Door de lyrische inslag is de novelle *Afrit* aan de cyclus verwant. Ook in de vorm zijn dus grenzen vervaagd en lijkt het onmogelijke overwonnen.

Toch vinden we in *Bestendig verblijf* verscheidene aansluitingen met voorgaande bundels. Zo is de cyclus over de jonggestorven, krankzinnig geworden componist Schumann als een variant te be-

schouwen op ‘Vincent van Gogh op weg’ en de afdeling gedichten bij schilderijen ‘Niemand ziet’ als een exponent van de poëtische gesprekken met De Bontridder en andere beeldend kunstenaars.

Voor het eerst bood Budé in *De onderwaterwind* ‘verhalen’ zonder zijn jacht op de ongrijpbare dood te staken. Zowel in ‘Reiziger’ als in volgende cyclussen en afdelingen met solitaire gedichten kwam de dood meer in het leven te staan en niet langer veelal daarbuiten. De dood was tastbaarder geworden, minder ondoorgrondelijk misschien ook, alleen al omdat zij de personae op de hielen zit in plaats van de personae haar. In later werk als ‘Over de heuvel’ (*Alles gaande*) betreedt de overleden vader zijn woonomgeving van weleer, en in ‘Hoe alles gebeurt’ (*Bestendig verblijf*) geeft een vertrouwd, door veranderingen bedreigd dagelijks leven te zien. De dood in het leven als hergeboorte van een overledene of het spoedig tot sterven gedoemde leven, het zijn gedaantes van eenzelfde motief. In *Remersdaal* toont deze eenheid in tweeheid: de terugkeer van de vader in ‘Zeegang’, vooral toch een memento mori, en een evocatie van een naderend einde. In de afdeling ‘In Remersdaal’ (een dorp in de Voerstreek, dicht bij Maastricht) in de gelijknamige bundel wordt een lofzang aangeheven op de verrukkingen van het leven, waarin de dood al op de loer ligt. Lichtvoetigheid is niet van de lucht:

[...] Louise draagt
de perenkweek, herfststraden langs

haar dijen. Pletst een over-
rijpe recht voor haar witte voetjes.

Maar naar het eind toe krijgt het elegische de overhand:

Er staan verlaten stoelen klaar.
De klok slaat vroeg vandaag.

Door de cirkelgang van dood en leven (de cyclische bouw ontbreekt niet in *In Remersdaal*) vervallen de grenzen daartussen. In de prelude ‘Voltooiing’ is de dood een onderhuids bestaan dat doordringt in het hier en nu. Dit doet denken aan een passage in een van de eerste bundels: ‘Onder een dek van steen / zaait hij hoog // zijn grassen uit.’ (*Een leem*) Omdat in ‘Voltooiing’ uit de schijnbaar levenloze diepte van het lichaam en in het bijzonder uit die van de hand zweet vloeit is tevens het schrijven, het dichterschap in het geding: het moeizaam trachten de dood te overwinnen door haar in het bestaan een plaats en een gezicht te geven.

Ik haast mij echter te zeggen dat er in de latere poëzie veel echo's klinken uit de bundels van vóór *De onderwaterwind* en dat in de vroegere een ruim voorschot wordt genomen op wat volgen zal. De ontwikkelingsgang van Budé is niet te vangen in een opsomming van evidente verschillen tussen vroeger en later, daarvoor vormt zijn oeuvre een te hechte eenheid. Bovendien is vrijwel ieder van zijn gedichten polyinterpretabel, waardoor nieuwe aan het licht tredende nuances telkens weer een herformulering van de zienswijze op verschillen en overeenkomsten zouden vergen.

Naarmate in een autonomistisch gedicht het begeerde nadert, heb ik Rein Bloem eens in een lezing horen zeggen, raakt het meer en meer afgeschermd. Hij vergeleek het reisspektakel in de gedichten van Ten Berge en Faverey met een stripteasenummer dat moedwillig mislukt. Naarmate de toeschouwer meer te zien meent te krijgen van het naakter wordend lichaam, tekent het zich vager af. Wat begeerd wordt gaat in rook op, bijna letterlijk zelfs in de poëzie van Budé:

Het duister schroeft
heel langzaam dicht,

draaiend uit het licht

Kijk, zegt ze, hoe
het rookt. (*Vlammend marmer*)

Behalve met de kleurnamen grijs en zwart worden schemer en donker omschreven met *schaduwwoorden*: ‘as’, ‘damp’, ‘rook’ en ‘schemer’, en, meer incidenteel, ‘wasem’ en ‘nevel’, idioom dat de aanwezigheid van een onbekende realiteit signaleert. Schaduwwoorden zijn ook ‘steen’, ‘zand’, ‘krijt’ en dergelijke, aanduidingen voor materiaal waarin verdwenen levens geconcentreerd zijn en dat zowel getuigt als vertroebelt. En ten slotte reken ik er de woorden toe aangaande geheimenissen die zich in fracties bijna helemaal hebben opgelost: ‘strepen’, ‘lijnen’, ‘riemen’, ‘touwen’, ‘draden’.

Het licht dat in het verleden geschenen heeft, is verzonken, gestold en ondoordringbaar als marmer of leem. Dit oude licht manifesteert zich bij voorbeeld als ‘een korst’, ‘versteent’ of ‘lood- / zware schemer’. Niet vervlogen lijkt het leven in kokkels, schelpen en slakkenhuizen of in het geraamte van de mens dat in een ‘woning’ verblijft, in ‘Een huis in de grond’. ‘Lang na het onontkoombare levenseinde van de slak,’ merkte Budé in een van zijn kunstbeschouwingen op, ‘zal het duurzame slakkenhuis met zijn windingen in fossilaire vorm blijven voortbestaan als teken van de alles omspannende tijd.’²⁴ Nog duidelijker heeft de dood zich naar het leven verplaatst in levende dieren met een prehistorische aanblik zoals de hagedis en de schildpad. Zij belichamen de onsterfelijkheid alsof de dood nooit schade heeft aangericht. Wie goed kijkt ziet nog de sporen die de nu dode schildpad getrokken heeft, of zojuist nog de (wijngaard) slak, een ander dier dat de tijd lijkt stil te zetten. Maar hoe de dichter het ook wendt of keert, hij blijft balanceren op de dunne kabel tussen verleden en heden, eeuwigheid en tijdelijkheid.

Over eeuwen zal de stem van Budé als reparateur van de tijd wellicht nog klinken in zijn gedichten, schilderijen en foto's. Wie weet zal de lezer en kijker getroost worden door de onsterfelijkheid van deze artefacten. Het heden van onze dagen is dan verleden geworden. De historie heeft voorwaar een toekomst. Kunst is nectar, smakelijker dan brood, en even noodzakelijk om het leven in stand te houden, althans het niet materiële. De kunstbeschouwer Budé heeft opgemerkt dat hij een 'ondoorgroendelijke duur' ervaart 'wanneer een beeld of figuren op een schilderij door hem heen kijken' [...] 'Wat we gevoeld, gedacht, gewild zouden hebben, blijft voortduren en aanwezig, buigt zich over naar het heden, totdat het er uiteindelijk mee samenvalt.' En na het citeren van deze woorden van Henri Bergson vervolgt Budé: 'Zo kort ons eigen verleden is, zo oneindig doet zich het totale verleden aan ons voor in vage strevingen of aanvoelingen; vaak, zo lijkt het, buiten ons om.'²⁵

Budé schenkt ons in zijn eigen kunst een half *leeg* glas, of een half *vol* glas, zo men wil. Volte en leegte doen denken aan licht en duister die hij als loten van eenzelfde stam vervlecht. Duisternis blijft licht, een hoedanigheid die niet door schaduwwoorden wordt uitgedrukt maar door sluierwoorden zoals 'ingedaalde', 'afgebonden', 'ingekuilde' en 'ingeklonken'. In 'sneeuw', 'ijs' en aanverwante woorden is duisternis neergedaald. Sneeuw bedekt, wist sporen uit. Haar witheid kan verblindend zijn, net als fel zonlicht, en dus versluisend, een witheid die Budé (naast zwart, de afglans van het niets en het onzichtbare) aan de dood meegeeft.

Behalve visuele sensaties zijn er auditieve. Naarmate de uiterste grens nadert schroeft ook het geluid dicht. De stilte kent eenzelfde welsprekende halfheid of tweeslachtigheid als het bijna gedooft licht. In nauwelijks hoorbare, in vervormde geluiden ('op golven / in de ether stemmen dolen') of in absolute stiltes zijn signalen weggestorven, waardoor ze zich des te pregnanter doen gelden. De oxymoron, paradox met een uiterst

scherpe tegenstelling, in ‘Er ruist een stilte daar’ haalt boven wat in de geluidloosheid verzwegen wordt. Het accent ligt op de volle en niet op de lege helft in het glas nectar dat de dichter ons geschonken heeft. De stilte die een dode omgeeft, maakt hem ‘aanwezig’ dan een levende. Met een ‘tong van bijna leem’ of ‘stijfscharlaken tong’ kan hij slechts zwijgen, waardoor het vroegere spraakvermogen van de gestorven ‘halve’ mens in herinnering wordt geroepen.

Zijn zwijgen wekt geen ‘doodse’ stilte. Integendeel, het is een vorm van spreken. Deze paradoxale situatie van de mededeelzame stilte ontmoet Budé in het grensgebied van schemerige stilte en zwarte geluidloosheid. Daar kunnen de zintuigen van de waarnemer niet anders dan gescherpt worden. Als blinde wordt hij ziende, als dove horend. Hij luistert ‘als het donker zwelt’, een donker dat soms, zoals in *Transparanten* (‘wit en stil’), in één adem met het verblindende wit wordt genoemd.

Er is geen bundel waarin het licht zó overvloedig schijnt als in *De trein loopt prachtig binnen*. Scheidlijnen tussen tijdperken vervallen hier in het voor licht toegankelijke Maastrichtse Bonnefantenmuseum, temeer omdat het kunstvoortbrengselen uit diverse tijden herbergt. Toch vindt de bezoeker in ‘Museo’ uiteindelijk een barricade op zijn weg. Trappen bestijgend stuit hij op de verblindende schaduwkant van het licht in de hoogte, op de geheimen van voorbije levens en van de dood. Ook de Afrikaan in de cyclus ‘Amadou in Holland’ begaat een steeds weerbarstiger pad. Hij beseft ten slotte tijdens zijn reis naar de verte de onmogelijkheid van doorgronding van het onbekende. *De trein loopt prachtig binnen* geeft eenzelfde cirkelgang als vorige bundels te zien. Steeds weer maakt het overweldigende licht het verlangen gaande en even zo vaak volgt een teleurstelling: ‘op te gaan, in de wijde van de lijn de tijd te zien, / wetend: wij weten niets’.

De titel *Blauwe rijst* duidt op méér dan het lievelingseten van de militairen. Blauw is ook de kleur van de bevrijding die

in de cyclus ‘Van Gogh op weg’ (*Alles gaande*) in het licht werd gezocht. Naarmate de schilder er verder in doordrong raakte hij meer en meer van zijn doel verwijderd en naderde hij zijn ondergang. Zo ook in de cyclus over de Amerikaanse kunstenaar Jackson Pollock die zijn zoeken naar het levensraadsel onthullende licht met een vroege dood moet bekopen.

6.

In de allerlaatste regel van *Bestendig verblijf* laat de schepper van koortsachtige zoekers in *Vlammend marmer* en *Een leem* deze zin klinken: ‘verlokt de stilte, door niemand begrensd’. Deze woorden zouden bij het dichterschap van Frans Budé het motto kunnen vormen. De stilte mag dan het grote niets herbergen, datzelfde niets omvat alles wat ooit geleefd heeft en nog leven zal. Een totaliteit die ook samengebald is in het wit tussen de regels van het gedicht, het gebied waar geen woorden vallen en de geluidloosheid van een zee hoorbaar is, zoals Budé in een aforisme zei, waar een vis ‘terugkeert naar zijn plek.’²⁶ Het tijdelijke is uiteindelijk eeuwig geworden.

Bestendig verblijf stelt, meer nog dan andere recente bundels misschien, het leven in het teken van het ‘alles gaande’. Niet echter zonder het korte aards bestaan of wat daarvan rest uit te vergroten tot een eeuwigheid zoals in de openingscyclus ‘Reis’. Dit doet denken aan wat Budé in de beelden van Twan Lendfers raakte: ‘de wereld zó te scheppen dat de wereld óns verbeeldt. Onze doorreis als een stilgezette beweging in de tijd.’²⁷ Het is de ultieme gebeurtenis die Budé in de titel *De trein loopt prachtig binnen* accentueert. Zoals de dichter door zijn opsplitsing in allerlei personae afdrijft van zijn ik om zichzelf te vinden, zo maakt hij een omweg via het persoonlijke om het onbekende te ontmoeten.

Dit samentreffen kan bepaald zijn door intimiteit, door lichamelijke, seksualiteit en geboorte: ‘Toen ik doorbrak, nam ik je schaduw / mee, duizend vliezen aaneengeknoopt,

glibberig veel. Een streng bracht ik, // een bloedspat op een spreij. Als voortbrenger van leven is de mens onmiskenbaar een schepper die blijft bestaan in wat hij heeft verwekt. Zo ook de kunstenaar. In Budés poëzie worden het lichaam van de wereld of van de taal bestormd tot in de intiemste plek van hun schoot. De geboorte van een gedicht volgt, een gebeurtenis die zich telkens weer zal herhalen. De eeuwige momenten van de hoogste vervulling tijdens de coïtus bestaan immers bij de gratie van 'la petite mort' die de minnaar in het tijdelijke bestaan terugwerpt en die hij zich nog wel duizenden malen wenst te sterven.

Boren in gronden, afdalen in wateren, priemen in verten, Budés poëtische wereld is ervan vervuld. Sensuele toenaderingen gaan soms vooraf aan het betreden van bij voorbeeld een slapend woud, het 'lichaam' van 'de stad' of de rivier die als 'ader' stroomt. Onverhulde bewoordingen klinken bij het nakend baltzen op: 'Schatje, ik kom zo', 'Ik ben het die haar woning / weet, mijn natte kop haar geef'. En vervolgens 'graait zijn tong / die uitslaat in je schoot'. De weerspiegeling van de maan in de zee vormt zowaar een 'Sikkel / die het water klieft'. Deze ietwat banale, deels scabreuze zinsneden verlenen Budés dichterschap naast de diepzinnige gerichtheid een relativerende luchthartigheid, een afwisseling die in *Bestendig verblijf* bepaald wordt door bewoordingen variërend van 'het broze huis op de berg' tot 'hittepetitje' of 'klerezooi'.

In het erotisch getinte aantrekken, een omgekeerde Sisyphus-arbeid lijkt het, en afstoten ontwaren we Orpheus die doordringt tot in de intiemste plek van het lichaam van taal of aarde, tot achter de poort van de onderwereld. Achter die ingang wil hij zegevieren over de dood. Poort, gang, schacht, gat, (zand)kuil, graf en soortgelijke met een vagina geassocieerde topoi markeren de grens tussen leven en dood.²⁸ Meteen na de versmelting vervliegt het *totale* leven en is er slechts een nieuw brokstuk aan de tijd toegevoegd. Zo'n gedeeltelijke overwinning wordt ook behaald in de laatste afdeling van *Een leem*

(eerder in een uitvoeriger versie apart gepubliceerd als *Suite voor een bruid*) waarin de mens, partner van de dood, zich ertegen verzet samen met haar in de volte van de leemte van het graf te verzinken. Hier zien we het omgekeerde verlangen: wegraken bij de dood om het memento vivere te vieren. Maar welke situatie zich ook voordoet, de (gestorven) geliefde (de vader of de dood in het algemeen) blijft om verlossing vragen: ‘Neem mij al mijn vonken af, streel / tot goud mijn hars, / mijn ader / in jouw lichaam uit.’ En de dichter is voortdurend bereid: ‘Varen wij door schedelhaar / jouw verste rib voorbij’.

In het openingsgedicht van *Grenswacht* arrangeert hij tussen duisternis en licht een ontmoeting in een poort, een baarmoeder. Heel even versmelten zwart en wit om een flits eeuwigheid voort te brengen:

[...] Schaam-

gebeende nachtpoort
Opgeheven dood.

En in *Vlammend marmer*:

strobrand trekt de nacht
omhoog. Melkwitte vulva.

Er ontstaat na het intieme rendez-vous een leven dat, dixit J.C. Bloem, ‘tot niet zijn geschapen’ is, aan weerszijden begrensd door twee immense stiltes. De geciteerde, in erotisch gedrenkte fragmenten zijn dan ook vervuld van schaamte, schaamte om het leven dat moet vergaan.²⁹ Een post-coïtumstemming alom. ‘Ik kom niet om / de kamers van bederf / Schaamlucht’ wordt geroepen bij de baarmoeder van het graf.

De dichter, in welke gedaante ook, verschijnt telkens weer aan de rand van een groeve, van een verte of van een water.

Tot in het uiterste grensgebied zien we hem niet zelden aan het werk als een archeoloog of een ontdekkingsreiziger. De geweldenaar die de dichter nu eenmaal is, kan vissen tegelijkertijd laten dalen en stijgen, of de maan over zee laten varen totdat alles weer op zijn plek terugvalt. Spoedig ligt de miskraam in de openliggende schaamstreek van de aarde of hangt deze boven het water. ‘Wat doe jij hier, vriend van vroeger, / wie wees jou in mijn straat / De schaduw / van een dwaas, de geilheid van de lichtval’ spreekt de Romein bij een opgraving tot zijn verlosser. Een schrijnender verwijdering is welhaast ondenkbaar, waardoor de lust om de ‘klit / de dunne wortel / onderhuids spierwit’ nogmaals op te zoeken van de baan is. Totdat ‘de nood van ongeboren leven’ (Nijhoff) maant en het spel weer van voren af aan begint ondanks de tekenen zoals in een ‘loodverzwaarde stijgvijzel’ dat er een reis zonder vorderingen in het verschieft ligt.

Eén van de betekenissen van *Maaltijd* is vermalen. Deze bundel bestaat evenals de twee voorgaande grote boekpublicaties uit zeer zorgvuldig geconstrueerde zinnen, elegisch bovendien.³⁰ Verbannen is het elliptische, verbrokkelde van vroeger werk, terwijl de muzikaliteit is gebleven. Al in het debuut *Vlammend marmer* komen wij haar tegen, in vaak onvolledige maar muzikale zinnen vol klankovereenkomsten.³¹

De thematiek van *Maaltijd* zoals die besloten ligt in de afdeling ‘Tussen de schorsen’, behelst de openbaring van geliefde doden in duisternis en stilte. De geluidloosheid rond hen wordt een schreeuwen en hun donkerheid een fel oplichten. Overledenen (de vader en vooral de geliefde) keren terug naar het ondermaanse, terwijl een zoon of minnaar, soms in het gezelschap van een troostende bondgenote (de levende geliefde), voortdurend de aanwezigheid van de dood in het bestaan ervaart. Er is een kringloop of maaltijd, mede doordat het leven zich steeds weer vernieuwt door geboorte en sterven.

Het vermalen, het verworden tot grond of leem waaruit weer nieuw leven ontstaan en tijdelijk opbloeien kan, ligt besloten in

het woord ‘maaltijd’. ‘Onder een dek van steen / zaait hij hoog // zijn grassen uit’ citeerde ik al uit een van de eerste bundels. Zie hier eenzelfde rudimentaire vorm van continuïteit als het ontstaan van een nieuw mensenleven en van een nieuw gedicht. Net als de grond wordt de taal ‘open-gebaard’:

Herinnering, zachte schemering
Glans in wat zich open
baart.

De dichter openbaart ons echter niet meer en ook niet minder dan de zekerheid van de ondoorgrondelijkheid. Openbaren (met de klemtoon op de eerste of op de derde lettergreep) en ondoorgrondelijk (grond als reden of als bodem) zijn woorden met meerdere betekenissen. Zodra zich er één aandient verdampt de betekenis, verwordt zij tot rook zoals Budé het soms voorstelt. De dichter vergaat het niet anders dan de archeoloog, alter ego van Orpheus. Zodra deze het leven aanraakt, ziet hij het sterven.

De dichter-visser die ‘beet heeft’, krijgt doodgeboren leven in handen. Hij tilt lege taal uit het water en heeft nog net op de scheiding van wateroppervlak en bovenwereld een ogenblik beleefd dat het opwellende woord de raadselachtige tekens op een kleitablet of een antieke scherf prijsgeeft:

Hoor, een visser loopt
op water, zwaait

een staak met witte
haren. Brood. Gebroken

ijs. Hij strijkt een vis
en schraapt. Lucht

van lege kelen. Graat. (*Een leem*)

Het woord is geen vlees geworden, leert dit gedicht in de verwijzing naar 1 Korinthe 11:24: Christus breekt het brood en zegt: 'Neemt, eet, dat is Mijn lichaam'. Het verspreiden van het woord is geen kwestie van opbouwen maar van afbreken. Leegte en stilte, een oceaan vol betekenissen, vormen de diepste bodem van de taal en om die bloot te leggen moet de dichter laag na laag afpellen van het zinledige geluid dat de veelbetekenende stilte overstemt. Door talig uitdiepen schiet de ene na de andere betekenis tevoorschijn en komt de bodem meer en meer in zicht. Zo dalen we met de lagen afpellende dichter-archeoloog af in de kelder van de taal die pas in zijn meest pure vorm kan openbaren en dus helen. We kunnen en mogen helaas slechts een glimp opvangen van het verborgene, genoeg echter om te beseffen dat de ons vertrouwde wereld niet de echte is. En dat is bij alle verlies winst.

Deze onbestaanbaarheid manifesteert zich in allerlei gedaanten. In vrijwel ieder woord, woordgroep, zinsnede of zin liggen minstens twee wegen open. 'De maan is afgenomen' betekent dat zij niet langer aan de hemel staat (zij is zoals een lijk afgelegd) of daar nog wél is en zachter is gaan schijnen. Van de vertrouwde wereld waar Budé zijn woorden aan ontleent, laat hij weinig intact. Die wereld glijdt af en stijgt tegelijk op naar een nieuwe, een waarin marmer in brand staat of de lucht van leem is. Ogenschijnlijk onverenigbare elementen versmelten door een meesterlijk aanwenden van synesthesie, paradox en oxymoron, en niet in de laatste plaats homonymie. De dichter heeft voor deze gelegenheid het masker van taalalchemist opgezet.³²

Voorbeelden van synesthesie, vermenging van zintuiglijke indrukken, liggen voor het oprapen. 'Het licht ruikt oud' en 'de stem die niet hoort / hoe hier je schaduw groeit.' Ver uit elkaar liggende tegenstellingen worden verenigd in oxymorons zoals 'de stilte schuurt' en 'Hij heeft ogen die verloren staan en / toch weet hij te vinden.' Budés poëzie drijft op homonymie

zonder dat de overmaat opvalt en daardoor hinderlijk in het oog springt. Neem deze door mij deels gecursiveerde voorbeelden: ‘Het *grondige* van zand’, ‘*uitgelaten* dood’, ‘Al die *afgelegde* wegen - / zelden zo *begaan*’, ‘Van alle *bogen* / de mooiste die ik had’, ‘wil met mij *vergaan*’ en ‘De wereld hapert, *licht verbaasd*.’ In de laatste twee voorbeelden is de homonymie nog het diepst verborgen, omdat ‘vergaan’ gelezen kan worden als ‘ver gaan’, en ‘verbaasd’ een voltooid deelwoord is maar afgaande op de klank ook een persoonsvorm. Budé vraagt intense aandacht van de lezer, zijn medereiziger. Ewout van der Knaap heeft in het *Kritisch Lexicon* gewezen op de ‘gesloten schrijfwijze’ die hij terecht verklaart vanuit de poëzieopvatting van Theodor W. Adorno. Deze filosoof ‘schreef aan de moeilijkheidsgraad van kunst een kritische functie toe. Zulke kunst biedt weerstand aan de mechanismen van massacommunicatie.’³³

In de cyclus ‘Grenswacht’ in de gelijknamige bundel wordt een ‘hij’ in de diepte onder het ‘koele marmer’ genaderd; tevergeefs zolang ‘hij daar niet uittreedt / zolang hij daar zich leent’. In ‘leent’ speelt wat ik eerder bij de titelverklaring van *Een leem* inbracht. Het woord ‘leem’ wekt associaties met ‘aarde’ en ‘leemte’, samengeklonken zoals volte en holte. Ik geef voorbeelden, ook om aan te tonen hoe veelvuldig Budé deze met homonymie verwante zegswijze hanteert: ‘Uit sluiers stijgt een *huid*’, huid-bruid, huig of huis; ‘*bloeden* / zich daar dood’, bloeden-bloeden; ‘wacht tot ik ga *sneeuwen*’, sneeuwen-schreeuwen.

De gecursiveerde woorden hebben iets van een woordspeling, soms ook van een contaminatie zoals in ‘Zij steekt hem steeds / verhalen af’. Verder beproeft Budé zijn taalvirtuositeit op het associëren van woorden met klank als drijvende kracht, bij voorbeeld in deze, deels door mij gecursiveerde zinnen: ‘de bekken van de *paarden* [...] gekamde *maan*’; ‘een schacht vol *graten* [...] gevuld met *zaden*’; ‘mijn stem daar / vlucht, doodloopt, alsmaar *door*’.

7.

Het boren in grond, leem of steen leidt in het latere werk tot een doordringen tot de prehistorie en daaropvolgende tijdperken. Wat Budé daarbij blootlegt lijkt minder in nevelen gehuld dan de veelal onbepaalde tijden in zijn eerste bundels, alsof het verleden zich meer naar het heden is gaan toebuigen en zijn naamloosheid heeft afgelegd. Denk maar aan de Romein met wie de archeoloog-dichter in 'Vindplaats' (*Alles gaande*) oog in oog komt te staan, en aan de schimachtige veendoden in Jutland in een gelijknamige cyclus in *Vlammend marmer*. Paradoxaal genoeg raakt het verleden met het heden versmolten door de aanwezigheid van de dood, veroorzaakt door geweld vooral. De actuele oorlog in *Blauwe rijst* is een herhaling van het offeren van mensen die later als veendoden zijn teruggevonden, of van de moord op Lucretia, de mooie en fel begeerde vrouw van de Etruskische koning Tarquinius Superbus in de genoemde cyclus in *Alles gaande*. Moord, doodslag en brute oorlogen houden het leven paradoxaal genoeg in stand, en brengen zelfs historische omwentelingen teweeg. Zonder de moord op Lucretia zou de geboorte van de Romeinse republiek en daarmee ook het latere keizerrijk niet hebben plaatsgevonden.

Als een rode draad loopt van meet af aan de oorlog door de poëzie van Budé. De ruiters in *Vlammend marmer* hebben onmiskenbaar iet martiaals. Hoewel ze in *Grenswacht* ontbreken en de personae met 'ik', 'hem', 'wij' of andere voornaamwoorden aangeduid worden, doen ze denken aan krijgers die naar het oorlogsfront oprukken en daar oog in oog met de dood komen te staan. Erin doordringen is onmogelijk, hoogstens stuiten zij op raadselachtigheid. Telkens weer eindigt de strijd onbeslist in de afdelingen met de toepasselijke titels 'Exercities', 'Frontlijn' en 'Demarcaties'. Steeds opnieuw ook zoekt men de 'oorlog', een cirkelgang die tevens in de cyclische bouw van *Grenswacht* vervat ligt. Net zo'n structuur hebben de voorgaande en nog volgende bundels. Begint en eindigt bij voorbeeld *Vlammend marmer* met

een moeizame, ‘onmogelijke’ reis (respectievelijk een tocht in marmer en een per slak), in *Grenswacht* is men ten slotte in de pogingen om zicht op de dood te krijgen evenzeer ‘verstrikt’ als aan het begin. In *Blauwe rijst* wordt in de cyclus ‘Een huis in de grond’ de laatste rustplaats ontsloten van zeventiende-eeuwse gesneuvelde Franse soldaten in de strijd om Maastricht. De oorlog woedt ook in ‘Routekaart / briefing’ en ‘Dag Zes. Orders’. Deze afdelingen in *Blauwe rijst* sluiten nog het meest aan bij ‘Velden’ in *Nachtdroom*, het gedicht over de door krijgsgeweld ontmenselijkte Georg Trakl. Tot nu toe was er een door Budé zijdelings uitgesproken engagement met slachtoffers van misdaden tegen de menselijkheid en van oorlog, bij voorbeeld in ‘Haarrok’ (*Grenswacht*), een geweld zo mogelijk nog schaamtelozer dan de dood zelf. De reeksen ‘Routekaart / briefing’ en ‘Dag zes. Orders’ in *Blauwe rijst* gaan over de bizarre banaliteit van oorlog en terreur in het algemeen, al kan ik me niet aan de indruk onttrekken dat ze vooral ook verwijzen naar de militaire activiteiten volgend op ‘Nine Eleven’.

Het ‘panta rei’ van Heraclites (alles stroomt, niets is blijvend) waar het krijgsgeweld nog het meest de hand in heeft, is het alfa en omega van de poëzie van Frans Budé. Maar evengoed het tedere verzet daartegen. In ‘Helena en ik’ onderneemt de dichter zonder enig wapengekletter een zoektocht naar de felbegeerde en onbereikbaar vrouw uit de oude Griekse wereld. In vier gedichten in deze afdeling, ‘Vruchtbaar groeiend’, spreekt een tegenvoeter van het geweld dat uit de wereldgeschiedenis geen dag geweken is. Geen spoor van harde taal, geen ontheiliging ook tijdens de bestorming of het zou het lieflijke geweld van het charmeoffensief moeten zijn:

Met warme lach een hand
verlegd, je schouders
op mij aan. Ik deelde en begeerde
Jij sprak. O weergaloos ontwaken

Vlam die vuur bezat
 Ik deelde jouw schoot -
 scharlakenrood. Wit
 De dauw op je tapijten. (*De onderwaterwind*)

Budés pacificatie is doortrokken van kinderlijkheid, van de argeloosheid die de eerste mensen moet hebben gekenmerkt. De dichter kijkt met de ogen van Adam en Eva en herinnert ons aan de steeds op de loer liggende verleiding van de in begeerlijkheid verpakte dood. Personae betreden de ongeschonden gronden van leem, zand en mergel waar de primitiviteit van een ochtendstemming heerst en de dood even dichtbij is als veraf. In Budés poëzie is de morgen zeker geen onbelangrijk motief. In het matineuze dagdeel heeft de wereld nog het overzichtelijke zoals Empedocles zich dat voorstelde, en is zij niet meer of minder dan een onbezoedeld conglomeraat van lucht, water, vuur en aarde.

Niet alleen hieraan ontleent Budés poëzie haar mythisch karakter. Er is ook het varen of roeien naar gene zijde van de rivier de Styx in de boot van Charon. Zelfs de van water gespeende begraafplaats is een plaats van overtocht, zoals in de naamloze cyclus in *Een leem* die bij voorpublicatie in het tijdschrift *De Revisor* ‘Hortus traiectus’ heette,³⁴ het oudste Maastrichtse kerkhof aan de Tongerseweg. In *Het perfecte licht* beschrijft Budé een van zijn wandelingen daar langs de graven. Hoeveel levens en overlijdensdata zullen toen niet aan hem voorbijgeschoten zijn, en hoeveel zal hij er net als in zijn poëzie niet hebben teruggehaald.³⁵ Deze behoefte om de dood ongedaan te maken en het sterven van geliefde overledenen opnieuw te beleven beschouwt Ewout van der Knaap terecht als een aansluiting bij ‘de traditie van de poëtische dodenherdenking door de oude Griekse odendichters’.³⁶

Charon, om de klassieke voorstelling van het overlijden weer op te nemen, wordt slechts aangeduid als ‘veerman’ of ‘roeier’.

De naam van Eurydice valt twee keer, in ‘Reiziger’, die van Orpheus één keer. Hij begeeft: zich onder de grond op pad om zijn weggeraakte dode te ontmoeten, ‘de rivier over, het licht / in, zonder om te zien’, of

[...] Zacht-
moedig de rivier langs
om je te vinden, de rivier
die met je lichaam weg is.

In vuur en vlammen, in lucht en wolken, in mergel, leem en zand of in rivier en zee liggen vereniging en verwijdering heel dicht tegen elkaar aan, raken de personae en de gestorven geliefde verenigd en verstrikt, in een ‘net van draden’. Dit brengt ons bij de mythe van Ariadne. Langs de lijn die de geliefde aan de kluwen wol heeft laten ontspringen, wordt de minnaar uit het hol van de leeuw teruggedreven. Heel even slechts is er feest gevierd op de Maas, de doodsrivier of de Lethe, de rivier van de vergetelheid, in de mergelgrotten en hun verraderlijk gangenstelsel of in welk verleidelijk en gevaarlijk oord ook. De heerlijke vereniging met de geliefde is tevens de dood in de ogen zien, aan haar ontsnappen en in het leven terugkeren. Al in *Een leem* wordt gewag gemaakt van de ‘bruid’ of ‘Liefste’, reizigers naar een grensgebied vol sporen, vage getuigenissen, scherven eigenlijk.

Van klassieke oudheid naar christendom is een kleine stap. De Christusfiguur heb ik eerder al genoemd. Budé verwijst impliciet naar Hem als de lijdende. Veelbetekenend zijn reminiscenties aan het passieverhaal zoals ‘de krans van doorns’ en ‘de derde dag in het binnenste van / de tuin’ of aan de inkijk in het graf van Christus nadat de steen is weggerold. De motieven brood, wijn, vis en bloed roepen associaties op met de consecratie en met de wonderen van Christus. In de tijd van de Romeinse christenenvervolging was de vis voor de gelovigen

het symbool van de waarheid. Het vissen staat voor de aanvaarding van het Woord van Christus, het water (de dopeling wordt daarin ondergedompeld) voor het eeuwige leven. We zagen dat in de poëzie van Budé het oppervlak van rivieren, meren en zeeën afschermt en dat opgeviste woorden geen levensvatbaarheid hebben. Telkens weer lijdt de dichter wanneer hij een vis ophaalt, het woord dat hem blijft intrigeren en dat hij niet anders dan zowel haten als liefhebben kan. Dit komt tot uitdrukking in het ‘strijken’ zoals Budé het vissen ook wel noemt, een werkwoord met deze betekenissen: ophalen met een net uit het water, dus doden, en strelen.³⁷

8.

De poëzie van Frans Budé is een onuitputtelijk arsenaal van veelbetekende motieven binnen het allesomvattende thema van de dood. Wie in zijn wereld doordringt zal er alleen al om die reden niet teleurgesteld uit vandaan gaan. Merkwaardig is dat sommige critici zich de moeite namen Budés bundels te bespreken zonder méér te bieden dan de getuigenis van misverstaan. Zo schreef Guus Middag in zijn recensie van *De onderwaterwind* dat het werk thuishoort ‘in de hoek van de autonome poëzie, en dan in het bijzonder de brave en saaie doorsneevariant daarvan. Het wemelt er van de typisch hermetische woorden’. Op zijn best is Budé voor Middag een ‘hengelaar’ die ons op het ‘urenlange uitzicht op stilte’ trakteert.³⁸

Gelukkig wisten critici en essayisten als Piet Gerbrandy en H.C. ten Berge in de poëzie van Budé door te dringen en het grensoverschrijdend belang ervan te onderkennen. Van jongs af aan hoefde onze dichter slechts één stap te zetten om in een (inter)nationaal gericht gebied te geraken, in de Ardennen bij voorbeeld waar hij later de sporen van Jacques Perk en Guillaume Apollinaire ontdekte om er boeiende essays over te schrijven. In de achtertuin van zijn woning in het Jekerdal te Maastricht stuitte hij tijdens graafwerkzaamheden zelfs bij toeval op

de geraamtes van de Franse soldaten die hij in *Een huis in de grond* (herdrukt in *Blauwe rijst*) een nieuwe woning gaf.³⁹ De aanleidingen voor gedichten zoals deze gruwelijke vondst uit 1673 en de autobiografische herkomst van motieven als paard, tong(riem) en spiegel zouden het onderwerp van een volgend essay kunnen vormen.⁴⁰

Aan de rand van het domein van zijn geheugen ligt de strandkuil van de jeugd tijdens de vakantie met vader en gezin.⁴¹ De fotograaf bij de Romeinse opgraving in ‘Vindplaats’ waant zich bij de zandkuil van zijn kinderjaren, en ook in *Afrit* zien we zo'n samentreffen. De hoofdpersoon in deze novelle is een verblijfplaats aan het bouwen in de doodlopende gang van een (oeroude) mergelgrot bij zijn huis, een hol of nest. Uit de steen wrikt hij twee schelpjes los waarna 60 miljoen jaren in zijn handpalm komen te liggen.

Deze universaliteit heeft mij in de poëzie van Frans Budé telkens weer als een lichtflits getroffen. Het ik schuilt in ieder menselijk ik, in welke tijd hij of zij ook leefde. Plato zei al dat dé mens in alle mensen aanwezig is. En de oneindigheid blijkt niet groter dan een papieren omslag, zei Budé toen hij zich de as van Dante voor de geest haalde die in een enveloppe wordt bewaard.⁴²

Eindnoten:

1. Budés eigenlijke debuut vond plaats in *Elseviers Weekblad* van 10 februari 1968. In dit essay wordt geregeld verwezen naar de volgende bundels:
Vlammend marmor. 1984
Een leem. 1986
Grenswacht. 1987
Nachtdroom. 1989
De onderwaterwind. 1991
Maaltijd. 1994
In Remersdaal. 1997
Transparanten. 1998
Alles gaande. 2001
De trein loopt prachtig binnen. 2003
Blauwe rijst. 2006
Bestendig verblijf. 2009.
2. Chris Keulemans, ‘Een vraag die ik mezelf niet stel’, in: *Poëzie Nieuws* 1 (1984-1985) 4 (februari 1985), p. 5.
3. Geregeld neemt Budé deel aan poëziefestivals in het buitenland, met name in Duitstalige landen. In de vertaling van Gregor Laschen of Stefan Wiczorek publiceert hij in tijdschriften als *Akzente, die horen* en *Krautgarten*.
4. Zie Redbad Fokkema, *Aan de mond van al die rivieren. Een geschiedenis van de Nederlandse poëzie sinds 1945*. Amsterdam-Antwerpen 1999, p. 147.
5. Joost Zwagerman, ‘Het juk van het grote niets’, in: *de Volkskrant*, 6 november 1987.
6. Arthur Lava (keuze en inl.), *Maximaal. Werk van 11 Nederlandse dichters* Haarlem 1988, p. 11.
7. Rob Schouten, ‘Nieuwe geluiden en andere ouwe koek’, in: *Maatstaf* 39 (1991) 8-9 (augustus-september), p. 8. In zijn recensie van *Vlammend marmor*, ‘Je blaast ertegen en het brengt geluid voort’ (*Vrij Nederland*, 26 januari 1985) beweert Schouten merkwaardig genoeg: ‘Het lijkt of er voor ieder woord evengoed iets anders had kunnen staan dan nu het geval is.’

8. Budé brengt aan Celan een verborgen groet in de voorlaatste regel van het gedicht 'Raam' (*In Remersdaal*): 'De dood is een meester. Pang!'. Vergelijk in 'Todesfuge': 'der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau'.
9. Ewout van der Knaap, 'Schilderen na Celan', in: Jan Gielkens (red.), *Bij Paul Celan en Roes en memorie*. Tilburg 1995, p. 98-101. Ook is gebruik gemaakt van informatie door de dichter in mails en gesprekken in september 2008.
10. Georg Trakl, *Zwijgen in het steen*. Vertaling en selectie door Huub Beurskens. Amsterdam 1981.
11. Zie ook 'Gevelde paarden', een commentaar dat Budé toevoegde aan de beschouwing van H.C. ten Berge over het gedicht 'Velden', 'In de velden van Budé'. Beide teksten zijn samen met het gedicht afgedrukt in *De Gids* 157 (1994) 7 (juli), p. 544-548.
12. Paul Celan, *Gedichten*. Keuze uit zijn poëzie met commentaren door Paul Sars en vertalingen van Frans Roumen. Baarn. 1988, p. 29.
13. De 32 gouaches van Budé bij werk van Celan werden in december 1989 in Galerie Signe te Heerlen geëxposeerd. Elk van de kunstwerken draagt als titel één of meerdere dichtregel(s) van Paul Celan.
14. Frans Budé, *Zomerplaats*. Herik. Landgraaf 1998. Met tekeningen van Gilbert de Bontridder (1944-1996).
15. Piet Gerbrandy, 'Baarmoeder, graf en gedicht', in: *de Volkskrant*, 1 augustus 1997.
16. Ad Zuiderent, 'Budé gunt ons blik in ruim', in: *Trouw*, 13 juni 1991. Het gebruik van eenregelige strofen en van 'zich' duidt volgens deze recensent op invloed van de jonge Faverey.
17. Ewout van der Knaap, "'Wij zijn geluid". Frans Budé en "De onderwaterwind"', in: *Ons Erfdeel* 35 (1992) 5 (mei), p. 648-655. Vergelijk het citaat 'O diese Lust, immer neu, aus gelockertem Lehm' met 'Onder een dek van steen / zaait hij hoog / zijn grassen uit.' (*Een leem*).
18. In het werk van Pierre Kemp (1886-1967) heeft Budé zich aanvankelijk verdiept als in geen andere dichter. Hij schreef in zijn kweekschooltijd een scriptie over zijn stadgenoot. Incidenteel valt, in latere bundels, een invloed of verwantschap op: 'De wolken zitten los vandaag. En op de bruggen wordt gewaaid.' (*De trein loop prachtig binnen*).
19. De informatie over invloed en verwantschap is ontleend aan antwoorden van Budé op vragen die ik hem in 2003 per e-mail stelde.
20. H.C. ten Berge, *Gedichten*. Amsterdam 1983, p. 38.
21. Hans Faverey, *Zijden kettingen*. Amsterdam 1983, p. 83.
22. Ton Anbeek, *Geschiedenis van de literatuur in Nederland, 1885-1985*. Amsterdam-Antwerpen 1999, p. 252.
23. Zie voor enkele verschillen tussen de versie in voorpublicaties en die in *Vlammend marmer* de recensie van Huub Beurskens, 'Slapenderwijs, wakenderwijs', in: *De Groene Amsterdammer*, 23 januari 1985.
24. Frans Budé, *Het perfecte licht*. Eckelrade 1999, p. 41-42.
25. Idem, p. 22-23.
26. Idem, p. 8.
27. Idem, p. 199.
28. De associatie met de vagina is ook heel sterk aanwezig in de slak, een frequent gebruikt motief. Bij voorbeeld: 'de slak zich rekt [...] ons omsingelt / met slijm van angst en ongemak // Niet meer in of uit te gaan dan / door deze schaamte' (*Maaltijd*).
29. Ter vergelijking deze uitspraak van Huub Beurskens in zijn causerie gehouden op 17 december 1989 bij de opening van de tentoonstelling van Budés gouaches bij werk van Celan in Galerie Signe te Heerlen: 'Wie schaamte kent, weet daarmee de soevereine blik van de ander op zich gericht. Wie schaamteloos is bekijkt de ander maar ziet hem niet. Respect, zowel voor de dood als voor het leven, veronderstelt schaamte, aangezien het slechts de dood en het leven toekomt volkomen schaamteloos te zijn.' (Huub Beurskens, *De schaamte, niet de dood / Die Scham, nicht der Tod*. Haarlem 1989, p. 9).
30. Piet Gerbrandy in zijn recensie van *In Remersdaal* ('Baarmoeder, graf en gedicht', in: *de Volkskrant*, 1 augustus 1997): 'een zo volmaakt Nederlands dat je zijn taal tot standaard zou willen verheffen voor iedereen die zich mondeling of schriftelijk moet uitdrukken.'
31. Budé accentueert zijn rol als muzikant en componist in titels als *Suite voor een bruid*, 'Acht kleine canto's' (*Nachtdroom*) en 'Trommelslag' (*Maaltijd*).
32. Hans Vandevoorde beschouwt Budé als een bedrijver van 'Sprachalchemie'. Zie zijn recensie 'Een leem en een zand' in *Yang* 24 (1988) 1 (januari-maart), p. 82-85.

33. Ewout van der Knaap, 'Frans Budé', in: *Kritisch Lexicon van de Moderne Nederlandstalige Literatuur*, supplement mei 1994.
34. Frans Budé, 'Hortus traiectus', in: *De Revisor* (1985) 5 (januari), p. 49.
35. *Het perfecte licht*, p. 145-146.
36. Ewout van der Knaap, "'Wij zijn geluid". Frans Budé en "De onderwaterwind"', in: *Ons Erfdeel* 35 (1992) 5 (mei), p. 648-655. Vergelijk deze passage in 'Reiziger' (*De onderwaterwind*) waarin de hoofdpersoon opnieuw het sterven van zijn vader beleeft: 'En op terrassen / in de schemer van het licht, komen / duizend obers aan, zo wit en stil // verpakt zij dan mijn vader dragen, / zijn lome ogen uit het licht.'
37. 'Hij strijkt een vis' (*Een leem*). Vergelijk: 'groeit het veld / vol schemeringen, strijkt / het licht de schaduw tegen' (*Nachtdroom*).
38. Guus Middag, 'Frans Budé's hengelaarshouding. Het urenlange uitzicht op stilte', in: *NRC Handelsblad*, 12 juli 1991.
39. Frans Budé, *Een huis in de grond*. Nuth 2003.
40. Over de mogelijke herkomst van zijn interesse in paarden en ruiters vertelt Budé in zijn commentaar in *De Gids* (zie noot 11) bij de beschouwing van H.C. ten Berge over 'Velden'. Veel in zijn poëzie gaat terug op concrete aanleidingen waarover hij een boeiend boekje zou kunnen opendoen. Een voorproefje daarvan geeft bij voorbeeld een passage in een interview uit 1985 (zie noot 2). Daarin vertelt Budé over het ontstaan van de cyclus 'Een jas van zand' (*Vlammend marmor*), namelijk een bezoek aan de knekelvelden van Verdun en aan 'het afgrijselijk decor van een krijgstoneel' in Normandië.
41. Vergelijk in de cyclus 'Kuil' de eenvoudige en ontroerende woorden: 'een vader die een kuil graaft / om een plek te vinden' (*In Remersdaal*). Vergelijk verder deze passage in *Het perfecte licht*, p. 70: 'Sferen van toen aan zee, waar ik bang was dat ik hem [mijn vader] kwijtraakte, vermengen zich in de [mijn] gedichten met beelden van het reanimeren. Zo, hulpeloos en zonder kleren als hij op de brancard wordt gelegd, komt dit beeld elders in de cyclus terug: "(...) onverstoorbaar, blote schouders" [...] Zo vermengen zich ook de geuren van deze jaren '50-vakantie [...] met die van de kinderjaren thuis.'
42. *Het perfecte licht*, p. 10.

Het magisch-realisme van Hubert Lampo

1.

Uit literatuurgeschiedenissen van de moderne tijd komt Hubert Lampo (1920-2006) tevoorschijn als de belangrijkste vertegenwoordiger van het magisch-realisme.¹ Vaak wordt hij in één adem genoemd met de vader van deze stroming in de Nederlandstalige letteren, zijn streekgenoot Johan Daisne (1912-1978). Al in de oorlog publiceerde Daisne een magisch-realistische roman terwijl Lampo zich in die tijd nog op het psycho-realisme concentreerde. Ook is Daisne een ‘begeleider’ van de stroming, al werd hij in deze hoedanigheid sedert de jaren zestig zeker kwantitatief door de essayist Lampo voorbijgestreefd in uiteenzettingen over zowel magisch-realisme in het algemeen als over de invulling daarvan in eigen werk.

In de belangwekkende beschouwing *Wat is magisch-realisme?* (1958) noemt Daisne de auteur van de roman *Gente nel tempo* (1937), Massimo Bontempelli (1878-1960), als uitvinder van

de term.² Deze Italiaan werd als magisch-realist door enkele vermaarde schrijvers voorafgegaan, zonder dat zij zich uiteraard zo profileerden. Binnen de stroming onderscheidt Daisne ruwweg twee richtingen: het romantische en klassieke magisch-realisme. Tot het eerste rekent hij bij voorbeeld Pirandello, tot het tweede Dickens.

Het verschil tussen beide richtingen zit vooral hierin dat de beoefenaars van het klassieke magisch-realisme het fantastische beperken of zelfs uitbannen. Zo beschouwd kan Lampo ondanks zijn romantische benadering een ‘klassiek’ magisch-realist worden genoemd. Volgens Daisne komt het er voor zo'n auteur op aan werkelijkheid en fantasie perfect te doseren: ‘Heel de kunst, en zeker de magie, vormt een zaak van samenstelling gelijk de chemie [...] magisch-realisme is literaire alchemie.’³

Lampo beheerst dit uitgekiende doseren op en top en stelt het trouwens in zijn essays als een voorwaarde voor het welslagen van een magisch-realistisch werk. Verder heeft hij uitvoerig schrijvers geanalyseerd die ook zijn oudere collega in het korte bestek van zijn essay in de schijnwerper plaatst, met name E.T.A. Hoffmann en vooral Alain Fournier.

Met *Le grand Meaulnes* (1913) bracht laatstgenoemde bij de jonge Lampo in de oorlogsjaren een schok der herkenning teweeg die echter pas veel later in zijn auteurschap zou doorwerken. Indirect heeft Fourniers meesterwerk geleid tot het schrijven van anders gearde romans dan *Hélène Defraye* (1945) en *De ruiter op de wolken* (1948). Met *Terugkeer naar Atlantis* (1953) zet Lampo een nieuwe trend. Maar omdat het magisch-realisme in zijn vroege verhalend proza als een kiemcel sluimert, komt de omwenteling niet uit de lucht vallen.

Behalve in verhandelingen over de stroming is in recensies het magisch-realisme herhaaldelijk gedefinieerd of vluchtig maar raak aangeduid. C.J.E. Dinaux typeert het heel juist als een variant van de neo-romantiek, een stroming in reactie op het naturalisme van rond de eeuwwisseling.⁴ Niet langer bepa-

lend is de (grauwe) realiteit van het dagelijks bestaan waarin men gedoemd is te leven en waardoor men van kindsbeen af ‘gedetermineerd’ is. Lampo laat een tot de verbeelding sprekende andere wereld binnensluipen zoals Atlantis of Lemurië, en meer incidenteel het Land Nod, het Land Mu, Ultima Thule en De Tuin der Hesperiden. En niet in de laatste plaats herleeft in zijn boeken de tijd van Koning Arthur en de even legendarische heilige Graal.

Lampo's personages bewaren aan deze mythische voortbrengsels van de menselijke geest een vage en tegelijk onuitwisbare herinnering. Eens moeten zij in die harmonische werkelijkheid hebben vertoefd. In hun oerbeleving van dat herwonnen paradijs verdwijnt iedere treurnis zonder het hier en nu te verlaten of te ontvluchten. Terecht heeft Lampo opgemerkt dat het magisch-realisme geen ‘evasieliteratuur’ is maar een veroorzaker van ‘een verhevigde, maximaal geladen communie met de werkelijkheid’.⁵ Een huidige wereld en een verzonken wereld raken verstrengeld. Lampo verlegt het heden naar achteren zonder het te verlaten,⁶ en brengt een verruiming of verdubbeling teweeg. De dood is overwonnen. Het alledaagse bestaan heeft een nieuw en zinvol aanschijn gekregen.

Samen met Daisne heeft Lampo in de Nederlandse letteren een romantisch gestemd tijdperk ingeluid dat in de latere jaren van de vorige eeuw met op eindigheid gerichte literatuur moest concurreren. De nieuwe lichtung literatoren voelde zich aangewezen op een grauw bestaan. Men kende niet om een functionele contaminatie van de naam Lampo en het heerlijke Lemurië te hanteren, de ‘Lampurische’ behoefte: verlost worden uit de verlamme bedreigende werkelijkheid van totale ondergang die wellicht het sterkst spreekt uit *De komst van Joachim Stiller* (1960). In de jaren vijftig tijdens de bloei van de experimentele poëzie en de romankunst met Hugo Claus als belangrijke Vlaamse exponent in het middelpunt bevond Lampo zich nog niet zozeer in een voor hem vijandig literair landschap. Maar

het proza van een Ivo Michiels en een Herman Brusselmans, vertegenwoordigers van twee volgende generaties na Claus, bracht een klimaat waarin het magisch-realisme moest zien te overleven.

Anders dan schrijvers van De Nieuwe Roman zoals Michiels en Hugo Raes die hun bewust- en onderbewustzijnstromen opzettelijk ongestructureerd op papier zetten, liet Lampo het diepste in zijn ziel deel worden van een geordende romanwerkelijkheid. Het zit hem in het bloed zich als schrijver mee te laten voeren door het collectief onbewuste zoals hem naar eigen zeggen eigenlijk pas na de voltooiing van *De komst van Joachim Stiller* duidelijk was geworden. Sindsdien, vanaf 1960 dus, was hij definitief in de ban geraakt van de uitstraling van oeroude sedimenten in zijn innerlijk, van verlangens en angsten die zich duidelijk van verdrongen ervaringen sinds zijn geboorte onderscheiden en een persoonlijke ‘problematiek’ uitsluiten.

Bij de literatuurbeschouwer dringt zich de vraag op in hoeverre Lampo's romankunst niet ook bepaald wordt door opspelende kinderbelevingen. Een literair essayist mag dan misschien niet bevoegd zijn tot de toepassing van een freudiaanse benadering, hij kan moeilijk vrede hebben met het terugvoeren op impulsen vanuit het collectief onbewuste tijdens Lampo's schrijfproces. Een vroege jeugdperiode is namelijk in vrijwel ieder van zijn romans vervlochten.

Het zou interessant zijn na te gaan welke rol het individuele onderbewustzijn speelt in bij voorbeeld Lampo's perceptie van zijn vrouwelijke personages. Ik ben er namelijk niet zeker van dat het prominente motief van de vrouw louter verbonden is met de archetypische hunkering naar de ideale levenspartner, naar de anima. Wellicht staat de vrouw voor méér dan ‘het vleesgeworden raadsel’ dat ook de gehele schepping in zich draagt, zoals Jozef tegenover Benjamin in *De belofte aan Rachel* belijdt. Het terrein van het persoonlijk onbewuste ligt als bij geen mens en kunstenaar geheel braak. Ook niet bij Lampo

die in zijn essays het belang van zijn eigen kinderjaren tot sluitpost van zijn thematiek heeft gemaakt. Weliswaar ziet hij de vroege jeugd doorwerken in het latere leven, *Le grand Meaulnes* bracht hem dat zonneklaar voor ogen, maar de adolescent en de volwassene worden daardoor niet in freudiaanse zin bepaald. Integendeel, de kinderjaren voeren hen naar een door iedereen ooit beleefde realiteit, naar ‘een vreemd schemergebied waarin de werkelijke wereld en het onbekende in elkaar vloeien.’⁷

Tekenend is dat Lampo in één van zijn beschouwingen uit zijn debutantentijd, *De jeugd ah inspiratiebron*, in boekvorm kort na zijn debuut als verhalend prozaïst verschenen (*Don Juan en de laatste nimf*, 1943) de problematiek van liefde en seksualiteit in de kinderjaren van schrijvers erkent. Maar hij mijdt dit onderwerp verder en beperkt zich tot de ontwikkeling die Vlaamse romanciers hun jeugdige personages lieten doormaken. De naam Freud valt nergens. In latere beschouwingen noemt hij hem wel, al wordt het freudiaanse door de aandacht voor het collectief onbewuste overschaduwd. De helende werking van de liefde, thema in zijn eerste werken, staat ver af van Lampo's persoonlijke jeugdproblematiek. Of juist *niet* wanneer zij in het licht van de freudiaanse verdringing wordt gezien. *De ruiter op de wolken* (1948) en *Hermione betragt* (1962) hebben immers de worsteling met een jeugdliefde tot onderwerp en wekken bij de interpreet evenzeer de behoefte om deze latere romans met de opvattingen van de Weense psychiater te confronteren.

Van kort na de oorlog dateert het verhaal ‘Cauda met Irène’ (1947, opgenomen in *Dochters van Lemurië*, 1964). Hoofdpersoon Groenevelt (naamgenoot van de journalist en auteur in *De komst van Joachim Stiller*) is op weg naar een zaal waar hij over de drijfveren van de schrijver voor de vuist weg een praatje zal gaan houden. Lopend over straat overweegt hij wat hij wel en niet zal gaan zeggen. De dieptepsychologie, zo constateert hij, is achterhaald:

De inleiding van zijn improvisatie zou bestaan uit een synthese der opvattingen van Freud, waarna hij door praktische voorbeelden er op wijzen zou, dat lang vóór Freud zijn theorieën formuleerde, de romanschrijvers en de dichters reeds ingezien hadden, dat de eros, hetzij in zijn primitieve lichamelijke vorm, hetzij op een gelouterd geestelijk plan, de eeuwige impuls van het menselijk avontuur is, om aldus tot het eigenlijke uitgangspunt te komen van zijn uiteenzetting, namelijk de stimulerende kracht van de vrouw bij het ontstaan van het literaire werk, waarvan zij de belangrijkste en misschien enige constante is, ontsproten aan de eeuwigheidsdrang, die in elke menselijke ziel sluimert. Meteen viel hem in, dat hij er ook de analytische psychologie van Jung moest bij betrekken en de rol van het animabeeld belichten, - het eeuwig vrouwelijke, dat als een magische dubbelziel in het onbewuste van de man zou sluimeren. Het was een theorie die hem van langsom meer boeide als grensgeval van wetenschap en poëzie.

Terwijl hij dit overdenkt, bevindt Groenevelt zich in de novembermist van een winkelstraat. Deze sfeer voert hem naar zijn kinderjaren ‘toen hij aan de hand van zijn moeder langs de verlichte ruit liep en nooit ongeduldig werd, wanneer ze ergens draalde, daar zijn prille verbeelding iedere uitstalling omtoverde tot een landschap uit een andere wereld, die ook thans in de verste hoeken van zijn ziel niet helemaal uitgestorven was, een halfvergeten Atlantis, waartoe hij de weg verloor, maar dat was blijven naleven in nevelachtige beelden die hem met ingetogenheid vervulden.’ Later in het verhaal ziet Groenevelt ‘een teken’ in de realiteit

waardoor de poorten van het mysterieuze Atlantis [...] wijd geopend werden. Het perspectief was veranderd. Hij begreep thans, welke de alsnog gestalteloze herinnering was, die hij er de hele tijd hardnekkig had ondergehouden.

Zij bleek minder met zijn kindertijd te maken te hebben dan hij zich tot dusver voorstelde. [...] Het was één van de occulte gevoelens, waarvan hij het enorme belang in zijn leven erkende. [...] Hij besepte op dit ogenblik duidelijk dat zijn leven er zijn ondertoon aan dankte, sterker dan de gewaarwordingen van vreugde of leed. [...] Kon wat hem vaak zo krachtig aangreep anders zijn dan het teken van die verre, mysterieuze wereld waar, als in Platoons ideeënrijk, de dingen van elke dag hun ware dimensie verwerven? Niet buiten hem lag in Frederik Groenevelt's gedachten evenwel dit heldere continent, doch diep in hem zelf, volledig beheerst door een asblonde meisjesfiguur, wier ogen doorheen de tijd van grijs tot paars waren geworden.

Freud wordt in dit fragment via Groenevelt, in wie men de auteur van 'Cauda met Irène' als spreekbuis herkent, 'verdrongen', zou ik bijna zeggen. En wel ten gunste van het collectief onbewuste, de krachtige pijler onder het overgrote deel van Lampo's oeuvre. Door de verdoezeling of ontkenning van jeugdproblematiek kon bijgevolg geen of hoogstens een impliciet protest manifest worden. Lampo schreef overwegend positief gestemde boeken, anders geaarde dus dan bij voorbeeld *Het verdriet van België* (1983) van Hugo Claus en *Kort Amerikaans* (1962) van Jan Wolkers. Van rauw inhakken op de volwassenen in zijn jeugd hield Lampo zich verre. En een 'miserabele' uitbeelding van sociale misstanden zoals in het werk van Louis Paul Boon trok hem evenmin.

Wie Lampo een magisch-realist noemt heeft natuurlijk gelijk maar zegt daarmee te weinig. Om René Turkry te citeren: hij 'hoort in geen enkel cenakel thuis. Noch bij links, noch bij rechts laat hij zich inlijven.'⁸ Zoals hij zich van de laat twintigste-eeuwse nihilistische literatuur onderscheidde, zo neemt Lampo een eigen plaats in binnen het magisch-realisme. In tegenstelling tot hem zoekt die andere belangrijke vertegenwoordiger van de

stroming, Johan Daisne, het magische achter de verschijnselen zonder ze elkaar wederzijds te laten doordringen. Op dit punt wordt vanwege diens platonische beleving wel gesproken van *wijsgerig* magisch-realisme. Ondanks Lampo's (klassieke) filosofische gerichtheid kan op zijn werk niet dit etiket worden geplakt evenals zovele andere benamingen. Maar een constante in het oeuvre is hoe dan ook het bevel van het collectief onbewuste dat Lampo op geheel eigen manier heeft opgevolgd.

2.

Nog slechts zijdelings bepalen de eens beleefde schemerige gebieden, diep verzonken in het onbewuste, Lampo's verhalend proza uit de oorlogsjaren. Zo is de volgende passage (lijkend op de geciteerde jeugdherinnering aan de novembermist in 'Cauda met Irène') in *Hélène Defraye* (1943) een zeldzame:

Lang staat hij [de broer van Hélène] aan het venster van de bibliotheek in de nacht te staren. Net als vroeger klinkt de roep der sirenen op de stroom, ver achter de grote bocht. Zo bevangt hem weer de stemming die hij reeds als kleine jongen kende, wanneer in avonden als deze de doorregende duisternis vol van dof trillende stemmen was, met hun taal uit een verloren wereld die in zijn kindergemoed gestalteloze, doch uitgelezen herinneringen aan nooit beleefde dingen wakker riep.⁹

Naast de roep van het (collectief) onbewuste tekenen zich in het vroege werk de anima en de animus af (het ideaalbeeld vanuit het perspectief van de vrouw) in de verstrengeling van het leven van mensen van verschillend geslacht. Lampo's debuut in januari 1940, 'Middeleeuwse kerstlegende' in het Antwerpse tijdschrift *Vormen*, handelt over de liefde van Kathelijne en een buitenlandse soldaat. Voor de vrouw is een nieuw gelukkig bestaan weggelegd, evenals voor Hélène Defraye in haar liefde

voor de zoon van haar bewonderde hoogleraar in de geneeskunde. En in *Don Juan en de laatste nimf* wordt de beruchte Spaanse womanizer gelouterd in zijn binding met een Vlaamse gravin. Op één na krijgen deze vroege werken gestalte vanuit het perspectief van een vrouw, terwijl dit in latere boeken van Lampo juist omgekeerd is.

Voor de magisch-realistische tendens in het vroege werk valt geen directe beïnvloeding aan te wijzen. Er is trouwens nog meer waardoor de jonge Lampo destijds een originele verschijning was en zelfs een vernieuwer van de Vlaamse literatuur. Zo doorbreekt hij in *Hélène Defraye* de gewoonte om niet-historische stof te verwerken en een vrouwelijk personage buiten het centrum van de story te stellen zoals ook al in ‘Middeleeuwsche kerstlegende’ het geval was. Bovendien is *Hélène* de eerste intellectuele vrouw met een hoofdrol in een Vlaamse roman.

In ‘Middeleeuwsche kerstlegende’ en de novelle *Don Juan en de laatste nimf* die zich in de Tachtigjarige Oorlog afspeelt, bespeuren we niets van een verheerlijking van een roemrijk Vlaams verleden zoals in Consciences roman *De Leeuw van Vlaanderen* (1838). Bovendien weert Lampo in dit historisch proza de chauvinistische couleur locale en haalt hij er een ontluisterende grauwheid van schemering en mist binnen die hij voor Vlaanderen en Antwerpen kennelijk typerend vindt. Treffend wordt die sfeer geëvoceerd in de titel ‘Regen en gaslicht’, een verhaal uit 1945 dat in *Dochters van Lemurië* opgenomen is.

Met naam en toenaam neerzetten van Vlaamse locaties achtte hij in die tijd een uiting van provincialisme. Omdat in de eerste versie van *Hélène Defraye* en *Don Juan en de laatste nimf* een te grote herkenbaarheid was binnengeslopen, had Lampo de tekst zo lang opgeschoond dat de geografische plaats van handeling vervaagde. Bovendien probeerde hij zich te ontworstelen aan het ‘schone’ schrijven dat hem op school was bijgebracht. Meer en meer drong hij het estheticisme terug ten gunste van een zekere zakelijkheid. Toch draagt het latere werk van Lampo nog

iets van het barokke in zich dat de eindversie van vroege prozawerken beheerst. Met de weergave van het geografisch decor keerde hij echter op zijn schreden terug door Antwerpen en ook andere Vlaamse steden doelbewust vastomlijnd neer te zetten. Zelfs heeft hij de boeken met zijn geboortestad als prominent decor in de omnibus *De Antwerpse romans* (1983) verenigd. Zijn stad kon wedijveren met de nimmer in de literatuur verloochende metropool Parijs, zo zag hij als gerijpt schrijver in.

Als aankomend literator richtte Lampo zijn kompas op tijdschriften zonder nationalisme en verzuiling en dus niet op bij voorbeeld *Het Volk* en *Dietsche Warande & Belfort*. Het Hollandse *Werk* en het Vlaamse *Vormen* waarin hij zoals gezegd debuteerde, trokken hem aan vanwege de zich hier concentrerende nieuwe generatie. In *Vormen* publiceerden naast jongeren als André Demedts en Marcel Matthijs de gevestigde schrijvers Albert van Hoogenbemt, Maurice Roelants en Philip de Pillecijn. In die ouderen zag Lampo vrijzinnige humanisten en (her) scheppers van een persoonlijke realiteit. Zij luidden voor hem een literaire toekomst in zonder moraal, ideologie en estheticisme. Maar bovenal wilde Lampo zijn persoonlijkheid profileren. Invloed van het in die jaren nog steeds invloedrijke ‘ventisme’ rond het tijdschrift *Forum* (1931-1935) waarvan de Vlaming Roelants mede-oprichter was geweest, lijkt daar nauwelijks een rol bij te spelen.¹⁰

Enkele maanden na zijn tijdschriftdebuut in het inmiddels beëindigde *Vormen* nam *Sirene*, een nieuw blad voor overwegend jongeren ‘De Lente van den Achttienjarige’ op. In dit verhaal vertelt Lampo wederom over een liefde. Veel werk maakt hij van de geestesanalyse van de man zonder overigens diens drijfveren bloot te leggen. Het expliciteren van diepliggende, onbewuste roerselen waarin hij later zo sterk is, ontbreekt hier nog.

In de kring van *Sirene* vond voor Lampo een belangrijke ontmoeting plaats met de ook in 1920 geboren Piet van Aken.

Deze was verder in de literatuur gevorderd en had zich inmiddels ontdaan van de invloed van zijn hooggewaardeerde leraar Nederlands Philip de Pillecijn. Voor ‘Middeleeuwsche kerstlegende’ en *Don Juan en de laatste nimf* waarin de hoofdpersonen militairen zijn, moet hij met de novelle *De soldaat Johan* aan Lampo de weg gewezen hebben. Op zijn beurt deed Van Aken dat, zoals in de roman *De Elfenkoningin* wordt aangestipt: ‘Nooit ging hij zich aan esthetisch gedoe te buiten [...] elke volzin van hem [is] een gedicht, op de millimeter exact en trillend van innerlijke geladenheid, verstoken van folkloristisch geleuter.’¹¹

Zoals van meer oude invloeden heeft Lampo zich van zijn eerste voorbeelden overigens niet geheel kunnen losmaken. De bijna ongrijpbare Lampo-vrouwen in later werk doen denken aan de uitbeelding door De Pillecijn en ook door Van Schendel, want deze twee neo-romantici schuwen evenmin het domein van het onbewuste in de psychologische uitdieping van personages.

In *Sirene* verzamelden zich bovendien de jongeren rond het tijdschrift *Gewas* dat door de oorlog niet langer verschijnen kon. Bijgevolg was Johan Daisne tot *Sirene* toegetreten, een van de auteurs die het blad hoge verkoopcijfers bezorgde en de Vlaamse letteren nieuw leven inblies. Ook Lampo speelde in dit opzicht een rol met het tussen november 1940 en januari 1941 gepubliceerde verhaal ‘Het stille water’ en een deel van een tweede hoofdstuk van een nooit verschenen psychologische roman *Het lied zonder einde*. Helaas ging in november 1941 *Sirene* door ruzies binnen de redactie ter ziele. Daarvan hadden Lampo en Van Aken zich echter afzijdig gehouden, wars als zij waren van een uitdrukkelijke of agressieve standpuntbepaling.¹²

Wanneer zij zich in die tijd expliciet over iets uitgesproken hebben, dan is dat de oorlog geweest. In de ook voor anderen duistere jaren voerden Lampo en Van Aken een correspondentie waarin zij er blijk van gaven zich verdrukt te voelen

en de menselijkheid met voeten getreden te zien. Toch zit er voor Lampo een positieve kant aan de oorlog. Zijn isolement bracht hem tot een frequente beoefening van het schrijverschap. Ook met lezen bracht hij menig uur door. De oorlogsepisode beschouwde hij achteraf als ‘een soort van intellectuele rijpings- en kluizenaarstijd’ waarin hij zich geestelijk voedde met Aldous Huxley en Charles Morgan, met Georges Duhamel, Roger Martin du Gard, Valery Larbaud, Julien Green, François Mauriac en vooral Jules Romain, Alain Fournier en Marcel Proust.¹³ Het van onderbewuste stromen bruisende *A la recherche du temps perdu* kende hij zoals in *De elfenkoningin* wordt gechargeerd ‘al vroeg van buiten’.¹⁴

Tijdens de oorlog schreef Lampo twee verhandelingen over de rol en de betekenis van de jonge mens in de literatuur. Ik bracht al *De jeugd als inspiratiebron* ter sprake waarin hij verslag doet van zijn onderzoek naar hoe de psychologie van jongeren zich vanaf 1930 in de Vlaamse roman had gemanifesteerd. Uit *Le Grand Meaulnes* herrees via de daarin beschreven opgroeiende adolescenten de sfeer van de prille kindertijd zoals Alain Fournier die beleefd moest hebben. De roman toont dan ook een schemerig terrein waarin de realiteit en het onbekende elkaar overlappen. Zijn bewondering voor Fourniers meesterwerk was zo groot dat hij precies wilde weten hoe het boek in elkaar stak. In de tweede helft van 1944 voltooide hij zijn analyse en in 1951 zag zij het licht in boekvorm onder de titel *De roman van een roman*.

Terugblikkend op zijn literaire ontwikkeling in *Joachim Stiller en ik* kwam hij tot de bevinding hoe veel *Le Grand Meaulnes* voor hem als magisch-realist betekend heeft: ‘Er werd in Frankrijk nochtans sinds de middeleeuwen geen werk meer geschreven waarvan de wortels zo diep als die van *Le Grand Meaulnes* doordringen tot de bezinkingslagen van de ziel waaruit de ware fantastiek ontspringt.’ Maar Lampo haast zich daaraan toe te voegen dat Fournier hem niet beïnvloed heeft. Hij beschouwde

hem niet als zijn leermeester, maar als zijn ‘broeder naar de geest en de ziel in de wat occulte vrijmetselaarsorde van het collectief onbewuste.’ Niet lang na zijn verhandeling over *Le Grand Meaulnes* publiceerde Lampo in het tijdschrift *De Faun* het essay ‘Alain Fournier of het metafysisch realisme’. Het dateert van 1945. Vroeg dus raakte hij in de ban van de doorwerking van het collectief onbewuste in het hier en nu. Het was niet de vraag of hij in zijn creatieve werk een magisch-realistisch schrijver zou worden, de vraag was *wanneer*.

Terugkeer naar Atlantis wordt algemeen als Lampo's eerste magisch-realistische roman beschouwd. Het is echter de vraag of tussen psycho-realisme en magisch-realisme de cesuur niet eerder in de literaire ontwikkelingsgang moet worden gelegd. Zelf heeft Lampo in dit verband opgemerkt: ‘Indien het magisch-realisme uitsluitend schatplichtig zou zijn aan de archetypische bijdrage tot het inspiratieproces, zouden in feite *Hélène Defraye* en *De ruiter op de wolken* insgelijks als magisch-realistische romans beschouwd kunnen worden, wat ook het geval zou kunnen zijn voor *De belofte aan Rachel* en *Idomeneia en de kentaur*, rekening houdend met de dynamische bijdrage van de anima aan het ontstaan van de vrouwelijke hoofdpersoon.’¹⁵ Zo beschouwd is Lampo niet alleen als schrijver in geen enkel ‘cenakel’ onder te brengen, ook zijn oeuvre laat zich niet in schoolse schema's dwingen.

3.

Hoe gevierd ook als goed verkocht en in leenbibliotheken veelgevraagd schrijver, behalve dan aan het eind van zijn leven, Lampo is niet gespaard gebleven voor de geseling der literaire kritiek. Met het door de pers gunstig onthaalde *Hélène Defraye* vestigde hij zijn naam. Wel liet de katholieke pers moralistische maar verder weinig gezaghebbende aanmerkingen over deze roman horen. Op *Don Juan en de laatste nimf* evenals ook op *De jeugd als inspiratiebron* werd overwegend minder enthousiast gereageerd.¹⁶

Lampo heeft altijd nogal moeite gehad met aantijgingen op zijn werk. Dit valt misschien te verklaren vanuit zijn eigen tolerante instelling als kunstbeoordelaar. Als medewerker van *Volksgazet* schreef hij behalve over literatuur onbevagen over beeldende kunst. De interesse als essayist heeft zich nooit verengd tot het magisch-realisme en evenmin heeft hij zichzelf, uitgezonderd bepaalde passages in latere romans, tot de superbeoefenaar van deze stroming in de Nederlandstalige letteren uitgeroepen.

Zijn brede literaire belangstelling reikt van Lode Zielens tot Kafka, of van Felix Timmermans tot Alain Fournier. Zelfs ging hij een samenwerking aan met zijn Nederlandse vriend Ben van Eysselsteijn die een ‘aanvullende’ variant op *Idomeneia en de kentaur* (1951) schreef die samen met Lampo's versie in één band is samengebracht.

Een en ander laat zien dat Lampo geen vijanden maar geestverwanten zocht. Zonder zijn individualisme geweld aan te doen nam hij in zijn essays gelijk gearde geesten onder de loep. Zo vindt hij in Vestdijk met *De kellner en de levenden* en in Bordewijk met *Fantastische vertellingen* beoefenaars van het magisch-realisme. De vergeten Nederlander Barend Roest Crollius haalt hij onder het stof vandaan door hem te rekenen tot ‘de magisch-realist die wier oeuvre ongetwijfeld grondige verdieping had verdiend’. In zijn ogen is Crollius met zijn *Mensen zijn geen goden* (1958) geen psycho-realist zoals algemeen wordt aangenomen. De roman is ‘een beklemmend, mogelijk wat Kafka-achtig magisch-realistisch verhaal over de bedreiging van een steeds meer uitbreidende grootstad’, mogelijk Rotterdam.¹⁷

De positieve kritieken van *Hélène Defraye* waren nog niet verstomd of er kwam een aanval op zijn volgende boeken uit ‘de uiterst linkse hoek’, zoals hij het in *Joachim Stiller en ik* uitdrukt. Daarover deelt hij nader mee: ‘Daar ik als sociaal-democraat bekend stond en bovendien van 1946 af als kunstredacteur bij *Volksgazet* in dienst was gekomen, duurde het niet lang

vooraleer ik door allen die linkser wilden zijn dan Stalin tot steeds des aanstoets uitgeroepen werd.’ Zijn boeken werden gerekend tot ‘decadente bourgeoisproducten [...] vermoedelijk omwille van mijn humanistisch personalisme.’¹⁸ In de loop van de volgende jaren ging Lampo vermoeden dat negatieve kritieken op zijn werk afkomstig waren van veel jongeren die hij als redactiesecretaris van het *Nieuw Vlaams Tijdschrift* (namens de redactie) hun creatieve teksten als niet publicabel had moeten retourneren. Uitgerangeerd in de literatuur hadden ze zich ten slotte ‘maar’ op het maken van recensies gestort. Deze verklaring doet nogal gezocht aan en onderstreept hoe ongenueanceerd en ook krampachtig Lampo de aanvallen op hem probeerde te pareren.

In tegenstelling tot een betrekkelijk vroege roman als *De komst van Joachim Stiller* waarin de kritiek van jongeren indirect verbeeld wordt, is het voor Lampo pijnlijke onderwerp later al te opzichtig naar voren gebracht. Na de toekenning van de Staatsprijs in 1963 oogstte hij veel kritiek van jaloerse scribenten, zo meende hij te bespeuren. In het blad *Heibel* noemde René Gysen hem ‘een usurpator zonder talent voor de literatuur’. Zelfs de oude en trouwe Karel Jonckheere viel hem af en bestempelde Lampo als een ‘slechte Daisne’. En dan is er een felle recensie van *De heks en de archeoloog* van Lieve Scheer in *Dietsche Warande en Belfort* (april-mei 1968).¹⁹ Is zij een van de jonge ‘lafbekken’ die de studentenrevolte heeft voortgebracht en die een grote mond tegen de ‘gevestigde literatuur’ gingen opzetten, vroeg Lampo zich in *De Elfenkoningin* af.²⁰

In Nederland kwam er kritiek op de latere boeken voor zover ze vanwege hun langdradigheid en het steeds weer zingen van hetzelfde magisch-realistische lied niet doodgezwegen werden. En in de Haagse krant *Het Vaderland* van 11 december 1970 bestond Paul de Wispelaere het naast Hugo Raes Lampo niet te vernoemen bij het behandelen van de vraag of Vlaanderen en Nederland één literatuur vormden.

4.

Hoe vol Lampo's werk ook zit met klassieke motieven en mythologische verwijzingen, de Griekse en Romeinse cultuur is voor hem niet allesbepalend. Onder de oude beschavingen die Lampo tot zijn werk toelaat, bevinden zich er enkele heel dicht bij huis. De zon is voor hem niet in het oosten opgegaan maar in Frankrijk, Engeland en Vlaanderen. Bovendien lapt hij alles aan zijn laars wat in laatstgenoemde landsstreek onmogelijk lijkt: Shakespeare is een Antwerpenaar, en Atlantis heeft dixit de fantast De Grave in de Lage Landen gelegen.²¹

Sommige boektitels van Lampo stellen een uitbeelding van een klassieke wereld in het vooruitzicht maar de inhoud pakt feitelijk anders uit. In het Athene van *Idomenia en de kentaur* is er een toespeling op mensonterende toestanden in het vooroorlogse Antwerpen en in het bijbels verleden van *De belofte aan Rachel* op het nazisme. Omgekeerd krijgt Vlaanderen een klassieke aanblik door bij voorbeeld de Schelde als Styx of Lethe voor te stellen. Zo knoopt een jonge vrouw in een van Lampo's verhalen vóór het vertrek van een veerpont over de Schelde een vertrouwelijk gesprek aan met een man. Aan de overkant van de rivier raakt hij haar kwijt als een Eurydice. Een variant op dit Orpheusmotief en het Oudgriekse dodenrijk geeft *De prins van Magonia*: wanneer Alex de Schelde is overgestoken, laat hij de teleurstellende realiteit van het leven achter zich en betreedt hij het rijk van de verbeelding.

Vanuit Gallië, zo heeft Lampo in zijn essays uiteengezet, is in het dal van Avalon of Glastonbury de graal verzeild, het voorwerp dat ons naar de ontraadseling van het wezen van het menselijk bestaan en naar zelfinzicht voert. Want daar is het Lampo om te doen. ‘Steeds duidelijker’, zegt hij in *Joachim Stiller en ik*

ben ik mij er rekenschap van gaan geven dat het magisch-realisme [...] de uitdrukking van een levenshouding [is]. Ik zou het bijgevolg als ontoereikend beschouwen als ik mij er-

toe beperkte mijzelf en mijn werk van op een zekere afstand, dus van buitenaf gade te slaan, zelfs al zou ik erin slagen dit met bijzondere luciditeit te doen. Na er jarenlang over nagedacht te hebben, ben ik tot de slotsom gekomen dat het magisch-realisme zoveel is als een draad van Ariadne, langs waar wij tot diep in het labirint van onze eigen persoonlijkheid kunnen afdalen. Misschien wordt mij hierdoor de kans geboden erachter te komen wat voor een mens ik ben en waarom deze mens zich zo onweerstaanbaar tot schrijven gedrongen voelt.²²

Hoe omvattend de collectief onbewuste herinneringen in Lampo's werk ook zijn, uiteindelijk versmallen zij zich. Paradoxaal genoeg brengt dat geen inperking maar verruiming teweeg.

Het zal dan ook geen verwondering wekken dat de graal in enkele boeken van Lampo in Vlaanderen opduikt. Met eenzelfde gemak heeft hij trouwens op zijn personages gebeurtenissen in zijn leven overgeplant. Zijn moeizame eerste huwelijk (1943-1945) herkennen we in de relatie van Nick Korenland met één van zijn drie beminde vrouwen (*De ruiter op de wolken*). Deze episode herleeft ook in een magisch-realistische ervaring van het persoonlijk verleden door de ik-figuur in *Een geur van sandelhout*, een figuur die bij tijd en wijle geheel met Lampo samenvalt. In latere boeken wordt deze tendens sterker en sterker doordat het schrijverschap van de hoofdpersoon volledig accordeert met dat van Lampo. Geert Claerhout in *Zeg maar Judith* (1983) bij voorbeeld maakt een diepgaande studie van de graal, een activiteit die kort na de verschijning van de roman in de publicatie van *Het Graalboek* (1985) uitmondt. Na de graalromans *De heks en de archeoloog* (1968) en *Wijlen Sarah Silbermann* (1985) had hij alles te weten willen komen van het met Koning Arthur, Parcival en de 'Zieke Visserkoning' verbonden thema. Dit streven loopt parallel met

het verrichte onderzoek naar de leer van Jung die hij zonder deze diepgaand te kennen in *De komst van Joachim Stiller* had ‘toegepast’.

Lampo heeft in zijn essays niet onder stoelen of banken gestoken dat zeker de schrijvende personages in zijn boeken een portret van hemzelf geven: ‘De hoofdpersoon uit *Hermione betraapt* is psychologisch en zelfs lichamelijk mijn dubbelganger. Deze dr. Rudolf Reyniers herinnert zich herhaaldelijk dingen die ik zelf heb beleefd.’²³ In *De elfenkoningin* en in de laatste roman *De geheime academie* echter is geen sprake van een evenwichtige uitbeelding zoals in *Hermione betraapt*. Zij wordt extra verstoord door het incidenteel etaleren van zelfingenomenheid en eigenroem waarvan het opvoeren van een *Café Joachim Stiller* wel het opvallendst specimen is.

Al in *Een geur van sandelhout* zien we Lampo optreden als een gearriveerd auteur die zich over zijn (literaire) verdiensten op de borst klopt. In *De elfenkoningin* ontpopt zich de bloedschone Engelse promovenda Emily als een bewonderaarster van Lampo's werk en krijgt haar vriend alle gelegenheid om over allerlei schrijvers en critici heen te vallen die de eminente magisch-realist ooit een hak hebben willen zetten. Helaas raakte Lampo door deze opstelling juist verder verwijderd van eerherstel. Niet alleen liet de kritiek het verder afweten door nieuw verschenen werk te verzwijgen, ook was men uitgekeken op de eeuwige ideale vrouw die vroeg of laat in het bestaan van een ongeveer veertigjarige vrijgezel opduikt. Bovendien was Lampo, hoe kan het ook anders, in zijn steeds lijviger boeken, langdradig geworden. De meeslepende beknoptheid van een roman als *De komst van Joachim Stiller* leek hij niet langer te kunnen of te willen nastreven.

Dit magnum opus excelleert bovendien doordat Lampo er de aanvallen op zijn werk niet al te opzichtig vervlecht. De literaire kritiek van jongeren mag dan de eigenlijke aanleiding geweest zijn om *De komst van Joachim Stiller* te gaan schrijven, Lampo

weet te ‘verbergen’ hoe hij onder de aantijgingen gebukt gaat. Sterker nog, hij weet van de nood een deugd te maken. In hun gestencild blad proberen jonge revolutionairen van de gevierde auteur gehakt te maken, maar als de journalist-schrijver Freek Groenevelt met iemand uit die kring persoonlijk kennismaakt klaart de lucht snel op. Zij is de liefvallige Simone Marijnissen die in Groenevelt al gauw de man van haar leven gaat zien.

Op deze wijze tekent Lampo in *De komst van Joachim Stiller* en bij voorbeeld ook in *Wijlen Sarah Silbermann* een overtuigend zelfportret. Zijn ik is hier herkenbaar in de romanfiguren niet door het opzichtig neerleggen van persoonlijke herinneringen en gebeurtenissen maar door ze te ‘verbergen’.

Alle boeken van Lampo, ook de essayistische werken, hebben overigens gemeen dat ze zonder een persoonlijke aanleiding nooit ontstaan zouden zijn. Treffend zegt René Turkry: ‘Voor Hubert Lampo is elke roman en novelle altijd een peiling geweest naar de bronnen en de betekenis van zijn bestaan, een zoeken naar zijn eigen grenzen en naar wat er achter die grenzen zou kunnen liggen, zodat realistische en magische elementen als schering en inslag er in verweven zitten. Hij komt pas op dreef na maandenlang met een zich vaag manifesterend onderwerp rondgelopen te hebben. Bijna steevast houdt het verband met een knelsituatie in zijn leven.’²⁴

Er kwam al ter sprake dat de oorlog als een rode draad door Lampo's leven en dus ook door zijn werk loopt. Het is niet overdreven te stellen dat zijn bestseller *De komst van Joachim Stiller* ongeschreven zou zijn gebleven wanneer hij in zijn jeugd niet geconfronteerd was met krijgsgeweld. De angst voor literaire miskennen was daar slechts een exponent van. In *Joachim Stiller en ik* schrijft hij:

Op mijn negentiende jaar maakte in 1940 de Duitse inval een ontzettende indruk op mij, die opgegroeid was in een

omgeving waar men op het stuk van Hitlers oogmerken niet de geringste illusie koesterde. Toch leeft tot op de huidige dag de herinnering aan de eerste bezettingsmaanden voor mij voort als een psychisch klimaat waarin angst, ontgoocheling, bitterheid en hulpeloze revolte minder sterk waren dan de bestendige verwondering, geboren uit de confrontatie met een mij enerzijds totaal vervreemde, doch anderzijds meer dan ooit vertrouwde moederstad, vol feldgraue troepen. Geen dingen waren het die ik herkende, maar wel een atmosfeer, welke zich als vanuit een ver vóór mijn geboorte gesitueerd verleden meester van mij maakte. Niet de eerste maal was het dat ik het beleefde, zo kwam het mij voor.²⁵

Wat de genese van *De komst van Joachim Stiller* betreft, daaraan zijn onvrijheid en beklemming van de bezettingsjaren de veroorzakers. Na de bevrijding bleef het oorlog voor Lampo door de verwachting dat deze snel opnieuw zou uitbreken. De ongerustheid door de crisis in Korea en Suez werd alsmaar groter en sloeg over in levensangst, ook door zijn mislukte huwelijken en de vrees met een vrouw nooit gelukkig te kunnen worden. In 1957-1958 kreeg hij een zware depressie waaruit hij zich probeerde te redden door het schrijven van een ‘verlossingsroman’: *De komst van Joachim Stiller*.²⁶

In daaropvolgende romans vormt de Tweede Wereldoorlog niet zelden het decor, bij voorbeeld in *De Elfenkoningin* en *De geheime academie*. Op de voorgrond staat in contrast daartoe de verlossing die door de ideale jonge vrouw gebracht wordt in het bestaan van de alleenstaande, ongeveer veertigjarige hoofdfiguur. Zodra hij, de afwachende, door de vrouw van zijn dromen veroverd wordt, verzeilt hij in een harmonische wereld waar het leven hem toelacht als nooit tevoren sinds zijn gelukkige prille kindertijd. Hij wordt opnieuw geboren, voor de tweede keer na de baring door zijn moeder, en niet zelden schenkt de jonge vrouw hem als bekroning van hun liefde een kind.

De zich aan de man openbarende vrouw lijkt afkomstig uit een zuivere wereld. Zij zit ook karakterologisch perfect in elkaar, al kan zij ineens in een duivelin veranderen zoals in *De heks en de archeoloog* of *Wijlen Sarah Silbermann*. Dan is zij als een gevallen engel een afgevaardigde uit een boze wereld. Maar al gauw wordt zij verdreven door een anima, door een ware trouwe engel die niet meer van de hunkerende man wijken zal.

Deze ‘delicate balance’ treffen we ook aan in ander vroeg werk waar de Tweede Wereldoorlog in bedekte vorm verschijnt zoals daarin ook het autobiografische onder de oppervlakte ligt. Jozef in *De belofte aan Rachel* doet aan Hitler denken, en in *Hélène Defraye* is er een reminiscentie aan de wrede exodus van 1940 die Lampo destijds nog vers in het geheugen lag. Daarover schrijft hij in *Joachim Stiller en ik*: ‘Wanneer enkele dagen na de Duitse inval de regering het beruchte bevel uitvaardigt dat de niet gemobiliseerde mannelijke bevolking tussen de achttien en vijfendertig zich naar uitsluitend in de verbeelding van door paniek aangeprepen ministers bestaande rekruteringscentra in West-Vlaanderen hoort te begeven, begint ook voor mij, samen met een groepje schoolmakers, de gruwelijke voorjaarsexodus, eerst naar Roeselaere, daarna stuurloos door Artesië in de richting van de Somme.’²⁷

5.

Hubert Lampo stierf in 2006. Wat heeft zijn werk ons nog te zeggen? Ik dacht heel veel. Uit zijn boeken spreekt een boodschap die hij expliciet verwoordde in een van zijn laatste romans. In *De elfenkoningin* laat hij de vrijmetselaar Fred Nieuwland zeggen: ‘Waar het op aankomt is de eerbied voor al wat leeft, de trouw tegenover elkaar, de optimale tolerantie, het begrip voor andermans gebreken, de gedesinteresseerde solidariteit, de bestendige arbeid aan de geestelijke, aan de humanistische cultuur. Blijven de resultaten vaak achter bij onze dromen, toch is er veel dat bezinkt, een soort van sediment van menselijkheid, van vertrouwen in de mogelijkheden van een betere wereld.’²⁸

Lampo's laatste grote werk, *De geheime academie*, verscheen in 1994, twaalf jaar vóór zijn dood. Via de hier opgeroepen vrijmetselaarswereld liet hij zien dat er méér is dan een oppervlakkige waarneming en dat men gravend onder de oppervlakte tot zelfinzicht komt en tot ontraadseling van de geheimen van ons bestaan. Bijna een decennium lang schreef hij nog slechts weinig, maar doordat er verzamelbundels met zijn romans en afzonderlijke heruitgaven bleven verschijnen, verdween Lampo niet van het literaire toneel. In die recente boeken confronteerde hij zijn lezers telkens weer met zijn vraag naar het wezen van het bestaan, een vraag van groot belang in een tijd van oppervlakkigheid en snelle bevrediging van behoeften.

Hoe dan ook liepen verkoop- en uitleencijfers in Vlaanderen en Nederland terug. De erkenning die hem ten deel viel ook in het buitenland in pakweg de laatste tien jaar van zijn leven, kon zijn populariteit bij lezers en critici niet doen opleven. In 1992 had Lampo colleges over zijn werk gehouden aan de Universiteit van Wroclaw (Polen) die een jaar later werden gebundeld in *De wortels van de verbeelding*. Niet lang daarvóór had de Université Stendhal te Grenoble hem een eredoctoraat verleend. In zijn allerlaatste levensjaren verscheen er een Franse vertaling van *De duivel en de maagd*, vond er een colloquium plaats over het oeuvre aan de vrije universiteit van Brussel, en werd het Hubert Lampo Genootschap (2003) opgericht ter bevordering van de studie en promotie van werk en gedachtegoed.

Thans worden Lampo's boeken nauwelijks nog herdrukt, een lot dat ook een Arthur van Schendel of een Bertus Aafjes trof. Deze constatering legt bloot hoe onzorgvuldig de uitgeverij met ons literaire erfgoed omspringt en coryfeeën van weleer degradeert. Zij zou eens een voorbeeld aan het buitenland moeten nemen, aan Frankrijk bij voorbeeld waar schrijvers uit het verleden telkens weer herontdekt worden en geregeld opnieuw uitgegeven.

Het is niet genoeg dat over Lampo in tijdschriften en herdenkingsbundels tot in lengte van dagen artikelen verschijnen. Genoemd Genootschap zet zich niet alleen daarvoor in, ook voor het bepleiten van heruitgaven. Zo beleefde bij Meulenhoff *De komst van Joachim Stiller* vier jaar na Lampo's dood een heruitgave, de honderdste druk. Hopelijk zullen ook de andere hoogtepunten uit Lampo's oeuvre in het licht worden gebracht, bij voorbeeld in een verzameld werk. Dat bespaart de lezers een gestage gang naar het antiquariaat en garandeert in elk geval het behoud van het beste dat Lampo ons geschonken heeft.

Eindnoten:

1. Bij voorbeeld in: Hugo Brems, *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*. Amsterdam 2006, p. 168. Merkwaardig genoeg ontbreken Lampo zowel als Daisne en daarmee ook het magisch-realisme in het naslagwerk van Ton Anbeek, *Geschiedenis van de literatuur in Nederland, 1885-1985*. Amsterdam-Antwerpen 1990.
2. Johan Daisne, *Wat is magisch-realisme? Een kort essay over letterkunde en magie*. Amsterdam-Brussel 1958, p. 8-9. In het nawoord bij de roman die Daisne in de oorlog publiceerde, *De trap van steen en wolven* (1942), gebruikte hij voor het eerst de term magisch-realisme.
3. Johan Daisne, *Wat is magisch-realisme?*, p. 37.
4. Jef van Gool (samenst.), *Over Hubert Lampo: beschouwingen en interviews*. 's-Gravenhage 1983, p. 205.
5. Hubert Lampo, *Joachim Stiller en ik*, p. 162.
6. In enkele gevallen kan het ook omgekeerd. In het verhaal 'De geboorte van een God' bij voorbeeld wordt in een tempel in Zuid-Amerika het lijk van een astronaut gevonden stammend uit een nog niet aangebroken toekomst.
7. *Joachim Stiller en ik*, p. 41-42.
8. René Turkry, *Hubert Lampo*. Brugge 1972, p. 52.
9. Hubert Lampo, *Hélène Defraye*. Brussel 1970 (tiende druk), p. 92.
10. 'Ventisme': niet de vorm in de eerste plaats, maar de expressie van de persoonlijkheid.
11. In *De elfenkoningin* figureert Piet van Aken als Peter van Keulen.
12. De gegevens over de medewerking aan tijdschriften voor en tijdens de oorlog zijn ontleend aan Jan Stuyck, 'Een sirene tijdens de bezetting. Over Hubert Lampo's intrede in de Vlaamse literatuur, in: *Hubert Lampo Genootschap, Jaarboek 1*, 2006, p. 12-28.
13. *Joachim Stiller en ik*, p. 65.
14. *De elfenkoningin*, p. 255.
15. *Joachim Stiller en ik*, p. 175.
16. Zie het artikel van Jan Lampo, 'Neen, Lampo wijst ons niet naar het Oosten.'. De receptie van het vroege werk van Hubert Lampo in de pers van bezet België (1943-1944), in: *Hubert Lampo Genootschap, Jaarboek 1*, 2006, p. 29-41.
17. *Joachim Stiller en ik*, p. 359.
18. *Idem*, p. 102-103.
19. Lieve Scheer, 'Een vergissing van Lampo', in: *Dietsche Warande & Belfort* 113 (1968) 4 (april-mei), p. 286-295.
20. *De Elfenkoningin*, p. 229.
21. *Toen Heracles spitte en Kirke spon zijnde het verhaal van Charles-Joseph de Grave en zijn 'Republique des Champs Elyssées' waarin bewezen wordt dat Plato's Atlantis in de Nederlanden gelegen was*. Antwerpen 1957.
22. *Joachim Stiller en ik*, p. 22 en 23.

23. *Idem*, p. 179.
24. René Turkry, *Hubert Lampo*. Brugge 1977 (derde druk), p. 75
25. *Joachim Stiller en ik*, p. 29-30.
26. *Idem*, p. 143-144.
27. *Idem*, p. 63.
28. *De elfenkoningin*, p. 163.

Een zwerver gevangen. Bertus Aafjes en de oorlog

Bertus Aafjes (1914-1993) was een van onze schrijvers en dichters die geweigerd heeft toe te treden tot de Kultuurkamer. Verarmd als student in de vooroorlogse jaren werd zijn financiële positie er zo niet beter op en moest hij op de pof leven of munt slaan uit zijn clandestiene en illegale publicaties.¹ Hij ontving voor te schrijven prozawerken ter stilling van de grote leeshonger tijdens de bezetting flinke voorschotten, maar hij voelde zich geen romancier en des te meer een dichter. Met levensgevaarlijke verzetspoëzie fulmineerde hij tegen de Duitsers uit een diepgewortelde angst voor agressie en barbarij.

Toen de vrede weer eindelijk aanbrak kreeg Aafjes nog te verwerken dat zijn goede vriend en verzetsstrijder Popke Bakker in een menigte van feestvierders op de Dam vanuit Sociëteit de Groote Club door overspannen Duitsers was neer gemaaid. Bakker, rubberhandelaar aan het Amsterdamse Singel,

had alleen al veel voor hem betekend door de bemiddeling bij de sanering van zijn steeds verder oplopende schulden.

Deze handreiking zou nog leiden tot de aanstelling van de letterkundige W. Gs. Hellinga als curator, maar kon niet verhoeden dat Aafjes van de oorlog tot in lengte van dagen materiële schade ondervond. Deze toestand zou hem begin jaren vijftig mede nopen zich op het lucratieve proza en de journalistiek toe te leggen. Levenslang ook was hij door de oorlog geestelijk geraakt. In de herfst van 1954 schreef hij aan Bert Bakker, een neef van zijn vriend: ‘Tegen het einde van de oorlog beloofden Popke en ik elkaar, dat wij, als wij beiden levend uit de bezettingstijd zouden komen, vijf jaar na de bevrijding, honderd zwanen zouden loslaten in de Amsterdamse grachten, zodat deze tot in lengte van dagen bezwaand zouden zijn. De volledige afspraak hield bovendien nog in dat wij tienduizend rozen zouden doen planten in de parken en plantsoenen van Amsterdam.’²

1.

Verbijsterd had Aafjes de dood van Popke Bakker in het afgelegen Terband vlak bij Heerenveen vernomen. Daar had hij zich in het huis van zijn schoonmoeder verschanst voor de Duitsers die hem vanwege zijn verzetsgedichten en nog zoveel meer in de boeien wilden slaan. Sinds 1943 was het hem in en rond zijn woning aan de Plantage Franschelaan tegenover Artis te heet onder de voeten geworden.

Het overigens nooit uitgevoerde plan van de zwanen en rozen hield Aafjes nog jaren na de oorlog bezig als mogelijkheid hulde aan zijn vermoorde vriend te brengen en verder aan alle slachtoffers van de bezetting. ‘Ik vind de oorlog een verschrikking’, zei hij in 1964 in een interview bij gelegenheid van zijn vijftigste verjaardag. ‘Al heb ik er ook heel wat inspiratie uit geput, uiteindelijk heeft de oorlog en zijn gevolgen - of wat erop volgde - mij alleen maar kwaad gedaan. [...] Ik vond die

oorlog toen ik erin zat zo afschuwelijk dat ik niet meer leven kon dan met de verwachting dat er na een heel nieuwe wereld zou worden geboren. In het “Atrium der Vestalinnen” vind je die verwachting, dat uitzicht op nieuwe tijden, gouden eeuwen van aardsheid verwoord.³

In het Atrium der Vestalinnen. Een fragment publiceerde hij vlak voor de bevrijding bij de onverschrokken uitgever en boekhandelaar A.A. Balkema die naast Bert Bakker en enkele anderen tijdens de oorlogsjaren de stem van Aafjes hadden laten klinken.⁴ Terug in Amsterdam borduurde hij voort op dit gedicht en aanverwante fragmenten uit de Terbandse tijd, waaronder ‘Vaarwel land’ en ‘In de tuin der pauwen’. Ruim de helft van de herbeleving van zijn pelgrimage was bij de bevrijding klaar.⁵ Aafjes kon toen niet bevroeden dat *Een voetreis naar Rome. Een kleine Odyssee* (1946) de geschiedenis zou ingaan als de geruchtmakendste en best verkochte poëzie ooit in het Nederlands taalgebied.

Uitgezwaaid door zijn bezorgde moeder was hij na het afbreken van zijn priesteropleiding in de lente van 1936 vanuit Amsterdam zuidwaarts getrokken, naar Rome en nog verder tot Napels en ommelanden. De volgende jaren bleef hij ambuland totdat hij halverwege de oorlog in Hollands noorden opgesloten raakte in een klein vrijstaand huis en aanhorige grond, ‘It hege Hou’ genaamd, Fries voor ‘De Hoge Hof’.

In het prieel bij de appelgaard naast zijn landelijk gelegen onderkomen vergat hij soms de oorlog. Daar verwonderde hij zich over Gods natuur waar hij mee was opgegroeid in het uitgestrekte gebied tussen zijn ouderlijk huis in Amsterdam-Oost en de Zuiderzee. Op 27 september 1943, hij woonde toen nog pas kort in Terband, noteerde hij in een oorlogsdagboekje: ‘De jonge boomgaard telt vijftien fruitbomen. Vandaag hebben wij een goede greep gedaan in de gaard. Er kwamen twee wasmanden boordevol met appels uit. [...] Bleek glanzen de appels tegen de hemel aan - men denkt de appelboom ineens in zijn

wezen te kunnen benaderen, maar het vervluchtigt weer. [...] Terwijl ik zit in het prieel [...] denk ik weer: wat bergt de natuur een geheimen.'

Op 23 januari 1945 blikte Aafjes in een brief aan A. Roland Holst terug op anderhalf jaar Terband:

Zelf heb ik inmiddels deze winter uitgebreide avances bij Madame de Muze trachten te maken. [...] Ik had, van de zomer al, het idee gekregen om een lang vers over mijn reis als jongen naar Italië te schrijven. De eerste honderd regels schreef ik in het prieel. Het stond in die dagen in bloei, vol kleine, wilde roosjes, roze van kleur en doorzichtig als een elvenhemd. Ik ben ervan overtuigd dat ik aan die roosjes het hele vers te danken heb. Ieder dichter heeft, geloof ik, een magisch contactmiddel nodig, iets, welks aanschouwen hem als bij toverslag zijn existentie voelbaar maakt.

Behalve poëzie schreef hij in Terband essays over het verschijnsel dichtkunst en over het werk van grote Nederlandse dichters van zijn tijd zoals A. Roland Holst en Martinus Nijhoff. Met een baanbrekend essay over Gerrit Achterberg en met poëzie-kritieken in het tijdschrift *Criterion* had hij zijn naam als literatuurbeschouwer al geruime tijd gevestigd.⁶ En vooral die als dichter: in de Helikon-poëziewerks van A.A.M. Stols was *Het gevecht met de muze* als nummer 2 uitgegeven in april 1940. In deze maand had ook L.Th. Lehmann, een ander literair wonderkind uit die dagen, in de eerste aflevering van Stols' befaamde reeks zijn entree gemaakt.

Zoals gezegd kwam Aafjes aan het schrijven van de prozawerken waarvoor hij onder contract stond niet toe. 'Het is mij nog altijd een volkomen raadsel hoe een roman tot stand komt', liet hij op 23 juli 1944 aan Vestdijk weten. 'Ik moet er een paar schrijven vanwege domme contracten, maar ik voel nergens ook maar één druppel romanbloed in mij en ben een psycho-

loog van het jaar nul.' Maar het ontbrak Aafjes zeker niet aan verteltalent. *Een voetreis naar Rome* is als episch gedicht verwant aan *Een laars vol rozen*, schetsen van zijn ervaringen als voetreiziger. Ze werden geschreven in het najaar van 1937. Rond 1940 ontstane verhalen met jeugdherinneringen bracht hij kort na de bevrijding bijeen in *De zeemeerminnen*. Een in het oog springend motief in deze bundel is de dood, in het titelverhaal de dood van de jonggestorven vader die Bertus tijdens wandelingen antwoorden gaf op zijn vragen naar het hoe en waarom van zijn waarnemingen. Samen trokken ze door de stad naar de voetbalvelden vlak daarbuiten of door de natuur nadat Bertus zijn vader die van zijn werk in de havens als douanebeambte huiswaarts keerde, tegemoet was gelopen.

Na zijn overlijden in 1926 was hij aangewezen op het wereldbeeld van zijn diepgelovige moeder. De roeping tot het priesterschap zal ingegeven zijn door haar verlangen de oudste zoon aan het altaar en op de preekstoel te zien en zo haar bekeringsdrang te volvoeren. Het was haar niet gelukt de man van haar leven tot het enige 'ware' geloof te brengen, al had hij ten volle aan de katholieke opvoeding van de kinderen bijgedragen.

Na drie jaar gymnasium verkaste Bertus van Amsterdam naar het kleinseminarie van de Kruisheren in het Brabantse Uden. De zesde klas deed hij in Hageveld te Heemstede, de opleiding van het Bisdom Haarlem, omdat hij als zielzorger in de wereld wilde staan. Op het grootseminarie, Philosophicum Warmond bij Leiden, kwam hij tot het inzicht dat het aardse in zichzelf mooi kan zijn en begon hij aan zijn roeping te twijfelen.

Op naar Italië voor een bezinnende pelgrimstocht! In Rome vond hij op het Forum Romanum naast zoveel ander puin de brokstukken van het Atrium waar eens de Vestaalse maagden het vuur van voorspoed brandend hielden. Nu dat gedoofd was zou het glorieuze verleden nooit meer verrijzen, al kon de dichter het voor zolang zijn vers duurt aan de vergetelheid ontrukken: 'O atrium uit lang verleden eeuwen,
/ Huis der oorspronkelijke

zuiverheid, / Laat mijn woorden over uw puinen sneeuwen / Eén kort uur'. De poëtische herrijzenis van het klassieke Rome stemde hem ten slotte optimistisch over de nabije toekomst: 'nieuwe tijden / - Gulden eeuwen van aardsheid - breken aan; wij vergaan in de smeltkroes van het lijden / Langzaam tot het goud van een nieuw bestaan'.

Vanuit zijn vrijheidsontbering leefde Aafjes in Terband met de verwachting van een nieuwe en betere wereld. Nog steeds sprak de heilsboodschap van het 'alles wordt nieuw' hem aan. Na het seminarie was hij blijven geloven, maar de erfzonde en de seksualiteit in haar louter gericht zijn op de voortplanting kon hij niet accepteren. In Rome vond hij naast het bloeiende katholicisme de sporen van het klassiekheidendom en zijn schoonheidscultus waarin hij op het seminarie met terughoudendheid was onderwezen. Dat het 'wereldse' zijn grootste ontdekking werd in Rome en even later in Napels en Pompeï, daar laat 'In het Atrium der Vestalinnen' geen misverstand over bestaan: 'Ik wil mij nabuur van de sterren weten / En met de aarde één zijn in verbond, / Ik wil geen schaduw van de hemel dulden / Over de bodem van mijn aards bestaan'.

Behalve naar het dichterschap ging, sinds de voetreis, zijn interesse naar de archeologie uit. In de vooroorlogse jaren liep hij colleges eerst in Leuven en daarna in Rome. Bovenal bleef hij dichter. Meer dan de logica van de wetenschap lokten hem de wegen die in poëzie openlagen om achter de 'waarheid' te komen. Zij wordt via een onlogische redeneerwijze verkregen, zoals Aafjes in zijn veelgeciteerde uitspraak 'Dichters liegen de waarheid' heeft aangestipt.⁷

In 1939 hadden de internationale spanningen de student aan het Pauselijk Instituut voor Oud-Christelijke Archeologie in Rome genoodzaakt naar Amsterdam terug te keren. Enigszins vervreemd van zijn geboortestad werd hij door zijn vriend Pierre H. Dubois meegenomen naar café Reynders aan het Leidseplein en naar de nabij gelegen Sociëteit De Kring. Hij

kwam er in contact met jonge en oudere kunstenaars zoals de dichters en schrijvers Gerard den Brabander, Jan Elburg, Ed. Hoornik, Halbo Kool, Bert Schierbeek, en met J.C. Bloem en A. Roland Holst. Aafjes ging op kamers nu zijn denken en levenswijze niet meer strookte met die van zijn moeder, broer en zusjes.⁸ Dat van zijn recente gedichten in *Het gevecht met de muze* de liederlijkheid van het bohemienschap afstraalde, was het opzienbarende niet dat zijn moeder te verwerken kreeg. Toen Aafjes in november 1941 trouwde met de actrice Tine Wesseling bleken zij een dochtertje te hebben en was er een tweede kind op komst. In zijn memoires *De sneeuw van weleer* (1987) blijven zulke herinneringen buiten beschouwing en onthield hij zich van protest tegen zijn religieuze opvoeding. De schijnwerper mocht niet gericht zijn op het afdrijven van de katholieke levenswandel, ook al geloofde hij niet meer en uitte hij in zijn memoires stevige kritiek op de kerk.⁹

2.

Sinds de zomer van 1943 verbleef hij in Terband, maar van daaruit ging hij tot in 1944 nog vaak naar zijn Haagse vrienden Bert Bakker en Cees Bantzinger, of naar de literaire kompanen in Amsterdam. Daar was Poes, zoals hij zijn vrouw noemde, en hun twee kinderen Iris en zoontje Nieltje achtergebleven. In Den Haag was hij geregeld te vinden op de zolder van de drukker Fokko Tamminga waar de tekenaar Cees Bantzinger ondergedoken zat. Samen met Bert Bakker runde Tamminga de clandestiene Mansarde Pers. Van Aafjes verscheen er onder meer een rijk geïllustreerde bundel erotische gedichten *Omne animal* (1944). Berucht zijn de woeste feesten van de bemiddelde Bakker op Tamminga's zolder voor vrienden als J.C. Bloem, Gerard den Brabander en Jacques Gans. Tevens fêteerde Bakker in het pas geopende café Eijlders vlak bij het Leidseplein, de nieuwe stamkroeg van literair Amsterdam. Berucht ook waren de nachtelijke drinkgelagen in de woning van Hoornik aan de

Stadionstraat met Aafjes als een van de geregelde feestgangers. Ramen werden opengegooid en anti-Duitse leuzen over straat geschreeuwd. Op 18 augustus 1943 ten slotte kwam een inval in zijn huis Hoornik duur te staan. Nadat hij samen met Bert Bakker en Gerard den Brabander gearresteerd was, verdween hij via Vught naar Dachau,¹⁰ terwijl de andere twee de dans ternauwernood wisten te ontspringen.

Nog voor de mannen werden ingerekend sloeg Aafjes de schrik om het hart. Hij realiseerde zich dat de bezetter niet op zijn pad moest komen en zocht bij zijn schoonmoeder in Terband asiel. Bij Geert van Oorschot hadden de Duitsers geïnformeerd naar het adres van de dichter van *Per slot van rekening*. Dit poëziebundeltje van Aafjes had Van Oorschot die bij Querido werkte, in eigen beheer in 1943 op de markt gebracht. Hij rekende erop dat Van Oorschot hem niet zou verraden, maar Stols wantrouwde hij. Hij zou zijn goedverkopende dichter bij de Kultuurkamer nog wel eens verdacht kunnen gaan maken nu Aafjes met hem gebroken had. Dit nadat Van Oorschot geattendeerd had op de stiekeme derde druk van *Het gevecht met de muze* en *Het zanduur van de dood*.¹¹

Aan Bert Bakker schreef Aafjes na aankomst in Friesland:

Ik voelde dat de toestand in Amsterdam kritiek werd, ik leidde er zo'n beetje hetzelfde leven als Eddie [Hoornik] en Gerard den Brabander, maar ik voelde ineens dat ik op een vulkaan zat. Zelfs zo sterk dat ik een lange brief schreef naar Eddie en naar Jan [Jofriet=Gerard den Brabander] waarin ik hun ervan wou overtuigen dat zij hun gedragslijn dienden te veranderen, omdat zij onherroepelijk tegen de wand liepen. Ik heb het mij altijd verweten dat ik die brieven niet verstuurd heb. Dat deed ik niet uit een soort valse schaamte, omdat ik precies ben zoals zij en nu ineens de zedenmeester zou gaan uithangen. [...] Was ik niet op tijd er vandoor gegaan, dan was ik samen met jullie in de val gelopen. Mijn

bezwaar tegen dit alles was dat Eddie en Gerard uit een soort l'art pour l'art onvoorzichtig waren.¹²

Aafjes hing dit principe van de 'kunst voor de kunst' zelf aan en hij bleef vanuit Terband na de arrestatie van Hoornik het gevaar opzoeken. In drukbezochte Amsterdamse cafés kon hij zo overmoedig worden dat hij op een tafel klom en anti-Duitse gedichten declameerde. Daarvan had hij steeds een voorraadjie in zijn binnenzak. Ze waren geschreven in keukenmeidenstijl, zoals hij het uitdrukte, opdat hij zich niet door het specifieke geluid van zijn veelgelezen bundels zou verraden.¹³ Op Radio Oranje was zijn verzetspoëzie ook te horen, bij gelegenheid waarvan de dichter Jan Oranje heette. Deze behoedzaamheid steekt af tegen zijn gedrag in Amsterdamse cafés; zodra de drank in de man kwam vergat hij de wijsheid die hij in pacht meende te hebben.

Van zulke overmoed en waaghalzerij moest Van Oorschot niets hebben. Naar aanleiding van het fatale feest van Hoornik schreef hij aan Aafjes: 'De mannen, die in de uren des gevaars, gaan fuiven, brassen, etc. etc. in het huis van iemand die gezocht wordt [...] wat moeten we van zulke makkers denken! [...] Een hard revolutionair [...] werpt dergelijke snotjongens opzij, als onbruikbaar niet alleen, doch tevens als gevaarlijk voor anderen!'

Verblind door haat en drank kon Aafjes enorm roekeloos worden. Wanneer Amsterdamse joden uit hun huizen werden gehaald en samengedreven beheerste hij zich niet en spuwde hij naar de Duitsers.¹⁴ De Ariërverklaring had hij geweigerd in te vullen uit walging van de teloorgang van de beschaving die uit zo'n registratie sprak. Overigens probeerde hij zich sinds hij een oproep voor de Arbeitseinsatz had gekregen zo veel mogelijk gedeisd te houden. Wanneer er door een onbekende bij hem werd aangebeld kroop hij in een hokje onder de vloer van de woonkamer. De dreigende deportatie was wel de belangrijkste

reden om naar Friesland te gaan waar hij verwachtte weinig of niets van de oorlog te zien en te horen. Hij was in 1943 zoals hij in een terugblik verwoordde, ‘in diepste wezen [...] bijna voortdurend bezeten van een groot en allesoverheersend verlangen naar rust en vrede. Het feit dat mijn ziel geen ogenblik op adem kon komen en dat ik altijd in een potentieel gevaar verkeerde, maakte mij bijna gek.’¹⁵ Deze paniek kende hij uit de Eerste Wereldoorlog toen hij zich huilend en verkleumd op de arm van zijn moeder in een lange rij voor een levensmiddelenwinkel tegen haar aandrukte. Een vrouw achter hen begon tegen hen te schreeuwen, zodat hij verstijfde van angst en voor het eerst in paniek raakte.¹⁶

Al voor het uitbreken van de recente oorlog was hij in Rome in gevaar geraakt. Op een nacht huiswaarts kerend kwamen hij en zijn vriend de beeldhouwer Niel Steenbergen in het park van de Villa Borghese betogende studenten tegen. Die schreeuwden dat ze naar Parijs en Tunis opmarcheerden. ‘Toen zei de beeldhouwer, een man als een boerenkast: als je nou naar Parijs wil, kom dan eerst hier. Dat durfden ze niet, maar wat ze wel deden was even later een auto met zwarthemden, die daar patrouilleerde, aanhouden om ons te doen aanhouden.’¹⁷ Na een korte gevangenisperiode wist Aafjes met de oorlog op de hielen Nederland te bereiken.

Eind 1939 ontdekte Hoornik, redacteur bij Stols, het talent van Aafjes, terwijl de oudere generatie dichters zoals A. Roland Holst en J.C. Bloem zijn poëzie gingen beschouwen als die van een van hun belangrijkste ‘opvolgers’. Behalve veel gedichten publiceerde hij in de eerste twee oorlogsjaren door Vestdijk geprezen boekrecensies en literaire essays niet alleen in *Criterion* maar ook in *Critisch Bulletin* en het katholieke dagblad *De Tijd*. Verder werkte hij aan een vertaling van volksgedichten uit *Des Knaben Wunderhorn*, die in het begin van de negentiende eeuw verzameld waren door Brentano en Von Arnim.

Aafjes vertoefde met zijn smaak in het verleden en volgde als criticus de letteren van zijn dagen op de voet. In het bijzonder ging zijn interesse naar oudheid en middeleeuwen uit, perioden die volop in de seminariebibliotheek vertegenwoordigd waren. Homeros, Sappho en Latijnse dichters als Horatius behoorden tot zijn lievelingslectuur. Als priesterstudent was hij gegrepen door het 'balladeske' en 'liedjesachtige' in de volkspoëzie en niet in de laatste plaats door haar motieven als zwerven, avontuur en liefde. Aan zijn seminarietijd ook hield hij de voorkeur over voor het rondeel. Bovendien heeft het middeleeuwse refrein sporen achtergelaten door een toespeling in de slotstrofe van diverse gedichten op de beschermheer van de rederijkerskamer, de prince. Rijkelijk ook bevolken Muzen en goden Aafjes' vroege poëzie.

De tuin van eros van Jan Engelman, verboden lectuur op het seminarie, had hij op zijn voetreis in zijn ransel meegedragen. De verzen van deze katholieke dichter reikten voor Aafjes tot 'achter de bedrand en op de peluw'.¹⁸ Voorbij die grens wilde hij ook geraken, al bepaalde hij zich in de late jaren dertig vooralsnog tot zijn sympathie voor de aardse en tegelijk hemelse Maria. De vrouw als onderwerp bekoorde hem niet minder dan de natuur. Vooral deze motieven brachten hem nader tot de geheimen waarvan de ontraadseling hem een behoefte was.

In juni 1936 was hij gedebuteerd in het katholieke tijdschrift *De Gemeenschap* met 'Het Italiaansch Maria-Lied'. Daarin een zinsnede als 'Dit is een bovenaards cantiek / door engelen het eerst gezongen'. 'Engelen', bloed', 'rozen' en andere door *Forum* gelaakte (sier)woorden dragen de vroege poëzie van Aafjes, terwijl hij gevaarlijk langs de afgrond scheert van de evenzeer door *Forum* verguisde pathetiek.

Niettemin had Du Perron zich, met een slag om de arm, nog positief uitgesproken over de verzen in *Criterion*. Naar aanleiding van de eerste twee nummers in de lente van 1940 signaleerde hij dat Aafjes door de redactie (Cola Debrot, Ed.

Hoornik en Han Hoekstra) beschouwd werd als ‘de geniale jonge dichter’ en dat zijn verzen ‘zeker aandacht verdienen, maar men zal al dit werk gebundeld moeten zien om er juist over te kunnen oordelen.’¹⁹ Meer overtuigd was Ter Braak toen hij kort voor zijn dood Aafjes' boekdebuut *Het gevecht met de muze* in *Het Vaderland* besprak. Hij herkende in de bundel ‘onmiskenaar een dichter wiens talent zich wel eens verrassend zou kunnen ontwikkelen. De dichter van formaat bewijst zijn aanwezigheid door een eigen wereld, waarin alleen hij thuis is en geen ander’.²⁰

De moegestreden Du Perron en Ter Braak hadden nog meegemaakt dat in de poëzie van de late jaren dertig de door hen verdedigde zakelijkheid was ingeruild voor het sentiment, voor een zekere pathetiek ook. In het eerste nummer van *Criterium* kregen ze de beginselverklaring van Cola Debrot onder ogen waarin het rationalisme van *Forum* en de nieuwe romantiek met elkaar worden verzoend. Met Debrots ‘romantisch rationalisme’ en met Hoorniks stuk ‘Forum voorbij’ was een nieuwe generatie opgestaan waarin voor Aafjes een hoofdrol was weggelegd.²¹

Tot in 1942 verschijnt *Criterium*, het blad van de Amsterdamse school rond Hoornik. De oorlog lijkt aan de literatuur en aan Aafjes voorbij te gaan. Maar in de zomer van 1942 toen hij eigenlijk nog betrekkelijk weinig van de Duitsers te vrezen had, begon de bezetting hem te benauwen. Sinds mei 1940 kwam hem wel eens Zuid-Limburg voor de geest dat vast zo lieflijk moest zijn gebleven als tijdens zijn voetreis, een eldorado binnen de thans gesloten Nederlandse grenzen. De wilde sleutelbloemen van weleer lokten hem, ‘exotische Rijnwijn-gele sleutelbloemen met een bijna lichamelijke geur, de sleutels naar een nieuwe wereld’.²²

Na een verblijf van enkele maanden in het niet van oorlog gespeende Maastricht en omstreken keerde hij weer naar Amsterdam terug. In mei 1944 ten slotte vluchtte hij met vrouw

en drie kinderen - in februari hadden Iris en Nieltje een zusje Daphne gekregen - naar Friesland om daar voor de rest van de oorlog te blijven. Even tevoren had hij in Bodega Keyzer bij het Concertgebouw een verzetsgedicht voorgedragen. Ineens waren er door de aanwezige hoofdredacteur van het nationaal-socialistische *Volk en Vaderland* gealarmeerde SS-ers binnengestroomd die Aafjes in de kraag vatten. Mies Peters, een vriendin van A. Roland Holst, schoot hem te hulp door langzaam op de SS-ers af te stappen. Zij begon hen pontificaal te zoenen en zodra Aafjes hun greep voelde verslappen nam hij de benen. Kort daarop bracht de ‘foute’ Hans Klomp, secretaris van de Kultuurkamer en beter bekend als de dichter Mien Proost, aan zijn goede kennis Aafjes over dat hij onmiddellijk moest onderduiken. De nacht na de waarschuwing viel de Grüne Polizei binnen in de woning aan de Plantage Franschelaan, haalde alles overhoop en sloeg de inboedel aan diggelen.²³

3.

Vanaf mei 1944 legde Aafjes zich overwegend een excentriek leefpatroon op. Overdag sliep hij in een schuilhokje onder de dakpannen en 's nachts zat hij in de achterkamer bij een oliepitje en een pannetje soep te werken. In het kleine huis woonden vier volwassenen en vier kinderen, onder wie een nichtje van Henk Bakker, de levenspartner van Tines moeder, en de verstandelijk gehandicapte Nieltje. Overdag was het een drukte van jewelste waarin Aafjes onmogelijk kon schrijven.²⁴

Zijn dichterlijke stemming maar ook geruchten over razzia's brachten hem tot het leiden van zijn kluizenaarsbestaan. Zijn vrouw en kinderen zagen hem zelden. Als essayist en vertaler kwam hij in de nachtelijke stilte tot een productiviteit die hij in Amsterdam niet haalde. In de stad kampte hij de maanden vóór mei 1944 met ‘een dodelijke melancholie’. Hij was dertig geworden en ‘zag ineens met een bedroevende duidelijkheid dat de oorlog een gat bezig is weg te slaan uit ieder mensenleven en

dat alle gezonde, ik zou bijna zeggen burgerlijke verbindingen met het leven dreigen afgesneden te worden.²⁵

In Terband was al een en ander uit zijn handen gekomen, zoals een manuscript met bespiegelingen over de appelgaard en een tekst met korte beschouwingen over de natuur afgewisseld met aforismen over het Friese landschap.²⁶ Zijn oorlogsdagboekje getuigt ervan dat hij zich ook in Terband van actuele ontwikkelingen in de wereld niet had afgesloten. Op 28 september 1943 noteert hij:

Ik ga weer mijn zoveelste dagelijkse gang naar de appels op de zolder. De berichten stapelen zich op: Landing op Sicilië; Sicilië gevallen; landing te Torente; landing te Siracuse; Italië capituleert. En nu: overal vechten er Italianen tegen de Duitsers. Italiaanse troepen gooien de Duitsers in zee op Sardinië. De Duitsers slachten de Italiaanse burgers bij duizenden af.²⁷ [...] Pompei genomen door de Engelsen. [...] Ruïnes van tweeduizend jaar her veroverd op barbaren van tweeduizend jaar later. In welk een staat hebben wij dit door de lava bewaarde kleinood der Europese cultuur uit de handen van de barbaren kunnen redden? [...] Ik word er mij langzamerhand meer en meer van bewust dat ik in een tijd leef waarin dingen gebeuren kunnen die men voor kort nog niet eens in hypothese had durven nemen. Het onwaarschijnlijke wordt feit. Feit, dat bewezen kan worden met het aantal kogels en het dodenaantal. [...] Dat het arme Pompei vandaag in handen gevallen is van de Engelsen, dat het mismaakter, vervallener en stoffiger is dan ooit - het deert ons niet. Het wordt in al zijn verminktheid voor ons een levend symbool. Deze verovering is een verovering van een rest van cultuur op de cultuurlozen.

Bij zijn verhuizing met vrouw en kinderen naar Terband stond de cyclus *Elf sonnetten op Friesland* op het punt van verschijnen bij de Molenpers van Jan Vermeulen.²⁸

Ieder gedicht daarin was voorzien van een opdracht. Behalve namen van Amsterdammers, Popke Bakker, Bert Bakker en Jacques van Hattum bij voorbeeld, prijken boven een sonnet die van dominee August Henkels uit Heerenveen en zijn vrouw Julia. Aangename uren had Aafjes in 1943 doorgebracht in de pastorie met het echtpaar, Martinus Nijhoff en andere letterkundigen en ook verzetsstrijders. Met één van hen, Hendrik Werkman, gaf Henkels de illegale reeks *De Blauwe Schuit* uit. Even nadat Aafjes voorgoed in Terband onderdook had Henkels zich zelf uit de voeten moeten maken. In Brabant ontving hij uitvoerige brieven van Aafjes over wat hij tijdens zijn ballingschap zoal schreef. Graag wilde hij in *De Blauwe Schuit* publiceren maar de mogelijkheden waren klein geworden nu Henkels en ook Werkman niet meer in Heerenveen konden komen.²⁹

In de Mansarde Pers was ongeveer tegelijkertijd met *Elf sonnetten op Friesland* een door Bantzinger geïllustreerde bundel erotische gedichten verschenen, *Omne animal*. Sommige waren al gepubliceerd in *Het gevecht met de muze*, de meeste waren in Terband ontstaan. In 1943 was Aafjes voor de Mansarde Pers bezig geweest met de samenstelling van een overigens nooit verschenen bloemlezing erotische poëzie uit de wereldliteratuur. Het genre had hem geïnspireerd tot ‘gewaagdere’ gedichten dan die hij tot dan toe geschreven had, gedichten waarin hij meende de ‘bedrand’ te hebben overschreden zonder noch plat noch ‘halfzacht’ te worden.³⁰

‘Gewaagd’ maar zeker niet pornografisch was ook het fragment ‘Het Hotel’ dat hij tijdens zijn Terbandse nachten schreef en waartegen de katholieke clerus bij monde van pater Creyghton in 1946 na de publicatie van *Een voetreis naar Rome* fel protest zou aantekenen.³¹ In ‘Het Hotel’ slaapt de voetreiziger met een meisje dat hij pas enkele uren kent en bij

het aanbreken van de dag gaat hij weer op pad zonder enige verplichting aan haar te hebben.

Het grote gedicht over zijn tocht naar het zuiden vorderde gedurende zijn eerste nachtelijke weken in Terband tot hij in augustus 1944 in zijn 'kleine Odyssee' bleef steken. Zijn ogen waren ontstoken geraakt bij het zwakke schijnsel van zijn oliepitje en wel zodanig dat hij getroffen zou kunnen worden door een 'Homerische' blindheid zoals Tine vreesde.³²

Toen hij in het najaar van 1944 weer goed kon zien brak er een vruchtbare tijd aan. Koortsachtig werkte hij aan zijn gedicht over de voetreis. Op nieuwjaarsdag 1945 kon hij aan Cees Bantzinger en zijn vrouw Coby melden dat hij halverwege was. Hij had gedroomd dat het gedicht in zijn geheel verschenen was en dat er een kritiek op was gekomen met de titel 'Dit is de Mei van het Zuiden'. En daar voegde hij aan toe: 'Deze frase geeft heimelijk iets weer van mijn onbewuste bedoeling in dit vers een hooglied op de Zuidelijke natuur te schrijven. Helaas vrees ik dat de lengte van het gedicht boven mijn krachten gaat en dat, juist nu ik goed en wel over de Brennerpas ben, het mij aan kracht gaat schorten.'

Was hij in Amsterdam gebleven, dan zou Aafjes door honger en een zware depressie overmand tot schrijven niet langer in staat zijn geweest. Dat Terband in vergelijking met de stad een culinair paradijs was stemde hem echter droevig. In de winter '44-'45 vernam hij alarmerende berichten zoals de tijding dat zijn moeder van uitputting op straat in elkaar was gezakt. Met zijn vrouw stelde hij pakketten met schapenvlees en groente voor noodlijdende familie en vrienden samen.³³ Ze verstuurden per post of Tine bracht de pakketten onder de meest barre omstandigheden van kou en gevaar naar Amsterdam en Den Haag. Aafjes nodigde zijn goede door de honger getroffen familie en vrienden zoals Bantzinger uit bij hem te komen wonen zonder zich te realiseren hoe onwettelijk zo'n voorstel was.³⁴ Henk Bakker had hem eerder al moeten afhouden van het plan

om joden in huis te nemen dat tot de nok vol mensen zat met alle spanningen van dien.³⁵

Aafjes kon in de laatste oorlogsmaanden nergens meer heen doordat zijn kleren tot de draad versleten en zijn schoenen vrijwel onbruikbaar waren geraakt. Hij zat als een spin in een web. Popke Bakker, Bantzinger en Piet Worm, eveneens een illustrator van zijn boeken, die hem tot in het begin van 1945 hadden opgezocht, zag hij niet meer. Wandelen in de buurt zoals hij in het najaar van 1944 nog deed, was onmogelijk geworden. Misschien maar goed ook, want af en toe was hij door een landwachter aangehouden en bijna in de val gelopen. Steeds weer echter had hij moeten toegeven aan zijn vrijheidsdrang. Zelfs was hij in de herfst van 1944 met een vals persoonsbewijs op zak naar het ellendige Amsterdam gegaan. In januari van dat jaar toen hij voor de aanstaande geboorte van zijn derde kind aan de Plantage Franschelaan verbleef, sprak hij in een brief van de ‘walgelijke oorlog’ die de stad in zijn greep had, en verlangde hij naar de afzondering in Friesland.³⁶ Hij was voortdurend heen en weer geslingerd tussen oorden waarvan Terband nog het meest leefbaar was. Nu kon hij alleen nog maar dromen van het land achter de Friese horizon en in de nacht een wandelingetje maken met een sigaret op de lip langs de vaart achter het huis. Geleidelijk sleet hij daar met zijn klompen een weggetje uit dat nog tot na de oorlog zichtbaar bleef en dat het ‘Bertus-paadje’ werd genoemd.³⁷

Tijdens de Hongerwinter hunkerde hij naar de bevrijding. Zo schreef hij op 23 januari 1945 aan A. Roland Holst dat hij straks met hem naar Artis wilde en aan de Plantage Franschelaan ‘dineren en borrelen’. Met het naargeestige Amsterdam leed hij ‘op afstand’ mee zoals de verzenbundel *In het rampjaar* uit 1945 laat zien. Pas in 1990 zou de bundel gepubliceerd worden, als afdeling van de in dit jaar uitgekomen *Verzamelde gedichten*. Bij die gelegenheid zou Aafjes ‘Iedere dag’ aan de afdeling *In het rampjaar* toevoegen, het verzetsgedicht dat in het

laatste oorlogsjaar vrijwel dagelijks door A. den Doolaard in de uitzendingen van Radio Oranje was voorgelezen.³⁸

In Terband liet Aafjes het lamgeslagen Amsterdam meer tot zich toe dan de huiselijke perikelen. Zijn kinderen werden opgevoed door zijn schoonmoeder. Met haar had Tine daar vaak stevige meningsverschillen over. Dat valt terug te voeren op de vervreemding van Tine van haar ouders na hun echtscheiding in de jaren dertig. Tevergeefs had zij geprobeerd de onmin bij te leggen door haar eerste kind dat lang in de couveuse had moeten liggen, in 1943 bij haar moeder in Terband te brengen om daar aan te laten sterken.³⁹ De ruzies tussen de twee vrouwen ontgingen Aafjes niet. Van tussenbeide komen echter was geen sprake, omdat hij zich als gast van zijn schoonfamilie neutraal wilde opstellen.⁴⁰ Hij probeerde er wel voor zijn kinderen te zijn in de schaarse uren dat ze hem zagen, al ging hem dat naar eigen zeggen niet goed af. Begin 1945 bekent hij in een brief aan A. Roland Holst dat hij ‘een slechte vader’ is, ‘dat wordt mij met de dag meer duidelijk en ik kan de draai van het opvoeden maar niet in mijn macht krijgen. [...] Zo hebben zowel Iris, Nieltje als Daphne iets van onkruid over zich. Het zijn varkentjes in de bonen. Misschien is de oorzaak hiervan ook de oorlog of het feit dat hier in huis vier grote mensen de scepter over hen zwaaien.’⁴¹

Terwijl Aafjes sinds 1942 van zijn gezin vervreemdde, zocht hij ondanks, of misschien dankzij deze toestand, kinderen als lezerspubliek. In 1943 al had hij een deeltje van zijn ‘vrolijke’ leerboekjes gepubliceerd, *Peter-Kersen-eter*. Deze ‘vrolijke plantkunde’ breidde hij in de laatste oorlogsjaren uit met ‘De vrolijke dierkunde’, ‘De vrolijke vaderlandse geschiedenis’, ‘Het vrolijke beroepenboek’ en nog andere deeltjes. De illustraties waren van Piet Worm die ook de tekeningen gemaakt had voor *Bid, kindje, bid*, een even vrolijk gebedenboekje dat moeder Aafjes als een nuttige uitgave zal hebben begroet. Op haar aandringen was Tine inmiddels katholiek geworden en waren de kinderen gedoopt.⁴²

Aafjes beseftte dat hij vast betaald werk zou moeten hebben na de oorlog om zijn gezin te onderhouden en van zijn schulden af te raken. Een plan dat hij in diverse brieven opperde tegenover letterkundigen die hem misschien verder konden helpen was: als recensent verbonden worden aan een dagblad. Hij meende niet ten onrechte daar als gevestigd literatuurbeschouwer geknipt voor te zijn.⁴³ In zijn speelse *Kleine katechismus der poëzie* (1943) had hij zijn poëtica ontvouwd en in *De dichter van de sarcophaag* (1944) zijn analytisch vermogen gedemonstreerd.⁴⁴ In vervolg op dit essay over Achterberg wilde hij bij de Mansarde Pers nog enkele boekjes laten volgen over het werk van belangrijke Nederlandse dichters. Aan Bert Bakker schreef hij:

Ik zit hier met mijn hele huishouden en heb beloofd kostgeld te betalen. [...] weet je wat ik zo'n aardig idee zou vinden. Ik wou het niet alleen laten bij zo'n boekje van Achterberg, maar een vijftal van die boekjes schrijven over Nederlandse dichters. Een serietje, niet met anderen samen, maar alleen onder eigen naam. Om te beginnen wou ik een boekje over Nijhoff schrijven. En dan een over Roland Holst. Aan Nijhoff ben ik zelfs al bezig maar het is de vraag of jij daar iets voor voelt. Boekjes dus, niet alleen over de dichters, maar ook over allerlei vraagstukken die hun poëzie oproept. [...] Het essay over Achterberg kan geslaagd heten maar ik kan beter.⁴⁵

In een andere brief aan Bakker raakt Aafjes de kern van zijn poëtica na eerst zijn geschiktheid als literatuurbeschouwer onder de aandacht te hebben gebracht:

Ik zie in poëzie dingen die geen ander auteur in Nederland erin pleegt te zien. [...] Mijn interesse voor poëzie is een geheel andere dan een ooit voor mij door een andere essayist getoonde. Ik weet dit sinds ik mijn kritieken in *Criterium*

schreef. Die zijn voor mijn gevoel maar zeer onvolkomen (Achterberg is er een van) maar zij zijn voor mijzelf het bewijs dat ik weet wat ik weet. [...] Het zwaartepunt ligt voor mij hierin dat de poëzie als fenomeen een eigen wezen is, dat een eigen leven leidt - dat het als fenomeen bestaat, zelfs buiten de dichter. Dat de dichter, wanneer hij een vers gaat schrijven, zich zo maar niet uitstort in versregels, maar dat hij zowel de schepper is, als het slachtoffer wordt, van iets wat wordt en levenswil is: de poëzie, de metafysisch bestaande poëzie die de ouden zeer treffend de Muze noemden.⁴⁶

4.

Nog voor de Hongerwinter voltooide Aafjes *De reis van Sinte Brandaan*, verwant aan de ‘kleine Odyssee’ *Een voetreis naar Rome*, en een andere vertaling uit het Middelnederlands, de poëtica van Jan van Boendale *Hoe dichters dichten sullen*. In het boekje over Nijhoff waarmee hij een open sollicitatie had kunnen plaatsen voor een betrekking na de oorlog aan een dagblad, bleef hij steken toen hij in maart 1945 de arrestatie van dominee Henkels vernam. Bij dit bericht moest hij onmiddellijk denken aan een geschenk van zijn vriend, een biografie van de zeventiende-eeuwse schilderes van bloemen, vlinders en andere insecten Maria Sybilla Merian. Aafjes herinnerde zich Henkels' woorden bij het overhandigen van het boek: ‘Jij moet over Maria Sybilla Merian een gedicht maken.’ Hij liet *Een voetreis naar Rome* voor wat het was, en stortte zich op een nieuw lang verhaal in poëzie. Gesterkt door het gevoel dat Henkels zou terugkeren zodra het voltooid was vloede bladzijde na bladzijde uit zijn pen. Het schrijven was een magisch bezweringsritueel en tevens een gebed tot een protestantse heilige.⁴⁷

Hoe dan ook, Henkels keerde behouden in Friesland terug. Hendrik Werkman was kort voor de bevrijding doodgeschoten, en meteen erna Popke Bakker. Aan Bert Bakker liet Aafjes op 10 juni 1945 weten: ‘Het bericht van de dood van Popke heeft

mij zeer te meer aangeslagen. Ik telde geen edeler mens onder mijn vrienden. Zijn dood is voor mij het ergste wat er in de oorlog gebeurd is. Ik zal hem blijven missen.’

Het einde van de oorlog betekende voor Aafjes het begin van een nieuwe onvrede, de herinnering aan een niet te vergeten episode, een wond die nimmer kon dichtgaan. In een klein cahier met het opschrift ‘Ongepubliceerd. Bevrijding’ noteerde hij:

Als ik aan de Bevrijdingsdag terugdenk kan ik mij alleen de meest absurde taferelen herinneren. Maar geen wezenlijke geluksgevoelens. Ik ben nog steeds van oordeel dat de laatste oorlog zo afschuwelijk en mensonwaardig is geweest dat zelfs de bevrijding - althans mijn bevrijding - stierf aan de absurditeit van haar voorgeschiedenis. Misschien is dat nog de draaglijkste bevrijdingsgedachte. [...] Ik was tot de overtuiging gekomen dat er maar een mogelijkheid was waarop ik de oorlog kon winnen. Dat was door dingen te schrijven die met heel hun wezen in tegenspraak waren met de afschuwelijke geest van de oorlog.

Omdat het huis in Terband bij de komst van de Canadezen in een schootsveld dreigde te raken hadden de bewoners hun toevlucht in een boerderij vlak bij Heerenveen gezocht. Aafjes ging als laatste. Tijdens zijn eenzame tocht naar de stad ondervond hij de oorlog aan den lijve alsof hij aan het front was verzeild. Daarover schrijft hij in zijn bevrijdingscahier:

Hoe lang was het geleden dat ik door een landschap was gegaan [...] Plotseling sloeg er een granaat midden in de wei; al wat men zag was een kleine fontein van modder [...] Ik wist plotseling wat doodsangst was. Ik begon te rennen. Maar het was nog slechts verplaatsing van gevaar naar gevaar.

Op de boerderij was het onmetelijk veilig. Van alle kanten waren er Friese boeren en burgers samengestroomd, een van hen had een verrekijker, hij liet mij daardoorheen de Canadese tanks zien, het waren waarschijnlijk de tanks die de schoten losten. [...] Toen kwam het ogenblik waarop iedereen vijf jaar gewacht had. Een schor dierlijk geluid steeg op uit de richting van Heerenveen. De stad was bevrijd [...] Ik ben weggelopen en in het hooi gekropen. En in een bodemloze slaap gevallen. Toen ik wakker werd was het weer dezelfde stralende dag. Iedereen was reeds in de stad geweest, men had proclamaties meegebracht, we waren onloochenbaar bevrijd. Eerst in de namiddag ben ik ook gegaan. Alleen door een Hobbema-achtig laantje marcheerde ik naar Heerenveen. Het feestgewoel zwol nader bij iedere meter. Ik kon het niet verwerken. Ieder ogenblik dacht ik dat ik overgeven moest. Ik zag een Duitse soldaat liggen, een vergrijsd man in de berm van de weg. [...] Ik dacht dat ik de Duitsers haatte. Toen ik hem daar zo zag liggen kreeg ik neiging om met mijn handen een graf te delven. Plotseling begonnen de tranen over mijn wangen te lopen. [...] Het schot was door zijn hoofd gegaan. En door het hart van zijn vrouw, dacht ik. En door de harten van zijn kinderen. En door het hart van ons allen.

Gehuld in lompen en barrevoets moest Aafjes zien zo snel mogelijk kleren te bemachtigen. Op 6 juni 1945 klom Tine op een tank richting westen en liet haar man en de kinderen in Terband achter. Aafjes smachtte naar Amsterdam en verzocht de burgemeester van Heerenveen hem te helpen zodat hij in Amsterdam ‘als schrijver en journalist met de pen aan de opbouw van het land’ kon gaan mee werken.²⁴⁸ Het verzoek werd niet gehonoreerd maar in juli wist Aafjes de echtelijke woning en Tine te bereiken.

Hun leeggeroofde huis en het uitgeholde Amsterdam stemden hem somber. ‘Ik kan mij zo moeilijk bepalen bij iets’, liet

hij dominee Henkels en zijn vrouw weten. ‘Wie zou van hieruit niet verlangen naar de stilte van de pastorie.’ De oorlog mocht dan voorbij zijn, Aafjes bleef in de ban van de onrust. Daar veranderde de toekenning van de Radermacher Schorerprijs weinig aan. Onmiddellijk had Nijhoff dit nieuws na de uitreiking van de Poëzieprijs van de Gemeente Amsterdam bekend gemaakt. Gekleed in een oud, geleend tropenpak nam Aafjes een cheque van 1000 gulden in ontvangst voor ‘In het Atrium der Vestalinnen’, naar het oordeel van de juryleden A. Roland Holst, Martinus Nijhoff en Jan Engelman het beste verzetsgedicht.⁴⁹ Daarmee onderstreepten zij de levensvatbaarheid van de hooggespannen verwachting die Aafjes van zijn toekomstig dichterschap koesterde.

In zijn Friese nadagen had hij zich voorgesteld om behalve als criticus invloed te gaan uitoefenen als dichter. Nadat hij een vers in het Leeuwardense blad *Je Maintiendrai* had gepubliceerd kreeg hij in Terband ‘dichtertjes van allerlei slag’ aan de deur, zo had hij in juni 1945 aan Anthonie Donker geschreven. ‘Zij gaan bijna allen van de veronderstelling uit dat zij door de oorlog vroegwijs en vroegrijp gemaakt, de jeugdperiode in de poëzie als het ware hebben overgeslagen, en een rijp dichterschap in de schoot gekregen hebben. [...] En deze jongetjes schrijven oproepen in de bladen dat zij een nieuwe beweging inluiden, dat zij een tijdschrift oprichten, enz. [...] Maar het heeft mij wel gesterkt in de overtuiging dat er voorkomen dient te worden en afgerekend.’ Verder constateerde hij in dezelfde brief aan Donker: ‘Er is veel in mij - als dichter - veranderd, het laatste jaar. Ik heb een steeds groeiender behoefte gekregen om de poëzie ook als instrument te gebruiken ten dienste van de algemene nood en het algemeen belang. Gek, maar ik zou in poëzie iets van de sluier willen oplichten van het ideaal ener toekomstige samenleving.’⁵⁰

Dit zou Aafjes na een indolente, door de naweeën van de oorlog vergalde periode in *Een voetreis naar Rome* effectueren.

In 1946 voltooide en publiceerde hij het dichtwerk dat de gevoelige snaar wist te raken van de gedesillusioneerde mens na het recente krijgsgeweld. Maar zoals gezegd moest Aafjes na de bevrijding een tweede oorlog gaan meemaken, die er ook een was van zijn idealenfailliet in de poëzie. Enigszins verbitterd moest hij in zijn briefwisseling met Michel van der Plas in *Elseviers Weekblad* in 1961 en 1962 constateren dat zijn taakstelling als dichter in de bezettingstijd om de vernederde mens gelukkiger te maken uiteindelijk geen stand had kunnen houden. Inderdaad, *Het koningsgraf* (1948) is gericht tot de God van het Niets, *In den beginne* (1949) is vervuld van een volstrekt wantrouwen in de mens.⁵¹

Vier jaar na laatstgenoemde bundel maakte hij in drie essays over experimentele poëzie zijn teleurstelling wereldkundig over de richting die de jongste dichters hadden gekozen.⁵² Eindelijk nam hij de taak op zich die hij zich in de maand na de bevrijding als criticus had gesteld. En wat zijn dichterschap betreft, hij had na *Een voetreis naar Rome* aan zijn lezers geen andere dan een pessimistische boodschap kunnen brengen, zijn romantische en opbouwende mentaliteit ten spijt. In de experimentele poëzie trof hij louter afbraak en vernieling aan die hem terugsleurde in de jaren 40-45. De oorlog was weer uitgebroken, in de poëzie nog wel waarin hij ongeacht de boodschap het zoeken naar opbouwen en niet naar moedwillig afbreken begeerde te proeven: ‘Lees ik Luceberts poëzie, dan heb ik het gevoel dat de SS de poëzie is binnen gemarcheerd. Een totalitair stelsel van rauwe gevoelens en instincten, met de laarzen aan van een verschrikkelijke uniformiteit, uit zich in een dwangmatig Sieg Heil van woorden als oe, a. oer, ei, urinoir.’⁵³ Zonder het te beseffen had Aafjes in de experimentele poëzie de impasse aangewezen of wat hij daarvoor aanzag waarin hij in eigen werk verzeild was geraakt: de taal had hem weggevoerd van zijn romantische verwachting. Daarmee was voor hem komen vast te staan dat ook de modernste dichtkunst het menselijk geluk niet kon dienen.

De reacties van Lucebert en van vrienden als Elburg en Schierbeek op zijn aanval brachten bovenop zijn oorlogstrauma een isolement in de literatuur met een grote 'L' waarvan hij zich ook nooit meer heeft kunnen bevrijden.

Na zijn aanval op de experimentelen was de poëzie niet langer prominent in zijn schrijversbestaan. Aan het dichterschap, zo was hem sinds *Het koningsgraf* duidelijk geworden, kleefde het risico zichzelf te verwaarlozen en van de wereld te raken. Dat was hem in 1948 in Egypte overkomen waar hij heen was gegaan om zijn schuldeisers en de enorme publieke belangstelling rond het succes van *Een voetreis naar Rome* te ontvluchten.

Pas in het begin van de jaren vijftig vond hij, in de reisjournalistiek voor *de Volkskrant* en *Elseviers Weekblad*, een bestaansmogelijkheid. Sindsdien schreef hij nog maar weinig gedichten. Niet in de eerste plaats vanwege zijn poëtische impasse of zijn reputatie bij 'elitaire' literatuurbeoefenaars. Vooral omdat het dichterschap voor hem het gevaar inhield zich ten koste van zijn gezin te vernietigen.⁵⁴ De betrekkelijke vrijheid die Aafjes na de oorlog genoot, lag voor hem in reizen en thuiskomen bij Tine en de kinderen, in het schrijven van 'dichterlijke' reportages en verhalen.

In het buitenland zag hij liever niet iemand uit het ineengeschrompelde 'Dritte Reich'. 'Ik ben nog altijd huiverig Duitsers te ontmoeten en ik geloof niet dat ik dit nog kwijt raak in dit mensenleven,' leest men in *De fazant in de klokketoren* (1963).

Zo'n vier jaar na de verschijning van deze bundel ging Aafjes voor zijn oorlogsverleden in therapie bij professor Jan Bastiaans in de Jelgersmakliniek te Oegstgeest. De traumatoloog heeft hem er niet van kunnen verlossen, evenmin als van zijn onvrede over de teloorgang van zijn in de bezettingstijd geboren literaire idealen over een nieuwe literatuur en mensheid. Hoe ouder Aafjes werd, hoe meer hij over de oorlog en zijn nasleep zweeg en hoe meer hij in nachtmerries die periode moest herbeleven.

Eindnoten:

1. Al aan het begin van zijn voetreis had Aafjes de erfenis van zijn vader, honderd gulden, uitgegeven. Zijn enige inkomen als student bestond uit een kleine beurs en wat hij aan honoraria voor bijdragen aan tijdschriften verdiende. Hoornik was de eerste die de financiële nood probeerde te lenigen nadat hem eind 1940 duidelijk was geworden dat Aafjes financieel totaal aan de grand zat. In de oorlog had hij een vast inkomen van slechts f 60 per maand bij J.M. Meulenhoff waarmee deze na Aafjes' conflict met uitgever A.A.M. Stols de goedverkopende dichter aan zich wilde binden.
2. Brief van Bertus Aafjes aan Bert Bakker, 4 november 1954.
3. Paul Haimon, 'De mensen hebben iets aan de grate morele principes', in: *Limburgs Dagblad*, 9 mei 1964.
4. Van de vooroorlogse dichters hebben Aafjes en Achterberg, zo constateert Lisette Lewin in *Het clandestiene boek* (Amsterdam 1983, p. 216), 'het meeste clandestien laten drukken. Aafjes bracht zestien manuscripten naar zeven verschillende uitgeverij'.
5. Meteen na de oorlog verscheen, ook bij Balkema, *In het Atrium der Vestalinnen en andere fragmenten*. In het colofon wordt zijdelings verwezen naar de schuldpositie van Aafjes: de fragmenten zijn 'op verzoek van M. Vasalis, Mr. M. Nijhoff en Dr. W. Gs. Hellinga ten bate

- van de dichter uitgegeven'. Behalve het titelgedicht en 'De tuin der pauwen' bevat deze bundel de prelude van de latere *Voetreis naar Rome*, 'Afscheid van Amsterdam', en verder 'Vaarwel land' en 'Het Hotel'. Een fragment werd ook gepubliceerd op 20 oktober 1945 in *Vrij Nederland*.
6. Het essay over het werk van Gerrit Achterberg werd onder de titel *Gerrit Achterberg, de dichter van de sarcophaag. Aantekeningen bij zijn poëzie* in 1943 door de Mansarde Pers uitgegeven. De tekst is een samenvoeging van stukken in *Boekenschouw*, *Den Gulden Winckel* en *Criterium*, en werd herdrukt in *De dichter van de sarcophaag en andere opstellen*. Baarn 1989. Deze bundel bevat dertien essays en recensies, de kleine helft van Aafjes' productie als literair criticus.
 7. Berrus Aafjes, 'Een kleine kosmische wereld', in: *Den Gulden Winckel* 39 (1940) 9 (september), p. 16 (het essay is opgenomen in *De dichter van de sarcophaag en andere opstellen*).
 8. Pierre H. Dubois, *Memoranda. Hermetisch en besterd: Literair leven in jaren van onrust*. Den Haag 1987, p. 93.
 9. Veel uitvoeriger dan in zijn memoires uitte Aafjes kritiek op de katholieke kerk in ongepubliceerde aantekeningen. Maar de zijdelingse aantijgingen in *De sneeuw van weleer*. Amsterdam 1987 zijn niet minder bijtend.
 10. Hoornik werd gedeporteerd nadat bij doorzoeking van zijn huis tijdens de nacht van het feest op 18 augustus 1943 de verzetstrijder Hans Katan zich daar schuil bleek te houden.
 11. Sjoerd van Faassen, "'Ik deel u mede, niets meer bij U te willen uitgeven". De verstoorde relatie tussen uitgever Stols en zijn auteur Bertus Aafjes', in: *De Parelduiker* 11 (2006) 3, p. 49-50.
 12. Brief van Aafjes aan Bert Bakker, ongedateerd.
 13. Op 7 juni 1945 schrijft Aafjes aan Athonie Donker: 'Ik verdraaide mijn hand om onherkenbaar te zijn zo ongeveer als een mevrouw die naar haar minnaar schrijft, haar hand verdraait tot die van de keukenmeid om niet door haar man ontdekt te worden.'
 14. Gesprekken met Iris Aartsen-Aafjes, november en december 2009.
 15. Bertus Aafjes, *Limburg, dierbaar oord*. Amsterdam 1976, p. 10.
 16. Idem, *De sneeuw van weleer*, p. 43 en 44.
 17. Mededeling van Aafjes in een interview voor de Vlaamse radio, 23 oktober 1969. Hij heeft over de gevangenisperiode in Rome ook geschreven, in *Elseviers Weekblad* en in *Capriccio Italiano. Een reisboek over Italië*. Amsterdam 1957.
 18. Brief van Aafjes aan Victor van Vriesland, ongedateerd.
 19. E. du Perron, 'Criterium. Eerste jaargang nrs 1 en 2', in: *Batavisch Nieuwsblad*, 11 mei 1940.
 20. Menno ter Braak, 'Van Aafjes tot Achterberg', in: *Het Vaderland*, 23 april 1940.
 21. Ed. Hoornik, 'Forum voorbij', in: *Groot Nederland* 37 (1939) 12 (december), p. 610-619.
 22. Bertus Aafjes, *Limburg, dierbaar oord*, p. 10.
 23. 'Hans van de Waarsenburg in gesprek met Bertus Aafjes', in: *Bzzlletin* 13 (1985) 122 (januari), p. 8.
 24. Brief van Aafjes aan Cees Bantzinger en zijn vrouw Coby, 1 januari 1945.
 25. Idem aan S. Vestdijk, 8 juli 1944.
 26. Idem aan Bert Bakker, 18 augustus 1943.
 27. Op 10 juli 1943 landden de geallieerden bij Gela op Sicilië; september 1943 werd het eiland bevrijd van Duitse en Italiaanse troepen.
 28. Het colofon vermeldt onder meer dat de elf sonnetten een hommage zijn aan 'Friesland en zijn bewoners, in het bijzonder aan hen die het mij door hun gastvrijheid mogelijk maakten in tijden als deze de Muze niet ontrouw te worden'.
 29. Gilles Dorleijn e.a. (samenst.), *Schepelingen van De Blauwe Schuit*. Den Haag 2003, p. 60.
 30. Brief van Aafjes aan August Henkels, 24 augustus 1944.
 31. J.H.C. Creyghton s.j., 'Vastberaden verzet tegen de propagandisten van zonde en heidendom. Ook al dichten zij nog zo fraai als Bertus Aafjes', in: *De Linie*, 23 augustus 1946.
 32. Brief van Tine aan Thyo Stakenburg, 26 augustus 1944.
 33. Brief van Aafjes aan Cees Bantzinger en zijn vrouw Coby, 1 januari 1945.
 34. Idem, 7 februari 1945.
 35. Idem, 1 januari 1945.
 36. Brief van Aafjes aan Bert Bakker, 9 juli 1944.
 37. Gesprekken met Iris Aartsen-Aafjes.
 38. Begin 1945 verscheen een gestencild bundeltje met verzetsgedichten, *Lafaard of geus?* Het is herdrukt in een 'Aanhangsel' van *Verzamelde gedichten 1938-1988*. Amsterdam 1990, p. 419-425.

39. Tines moeder, Rika, had in Amsterdam na haar scheiding de uit Friesland afkomstige politiebeambte Henk Bakker leren kennen. Toen hij uit de dienst ging was hij met haar naar zijn geboortegrond teruggekeerd.
40. Gesprekken met Iris Aartsen-Aafjes.
41. Brief van Aafjes aan A. Roland Holst, 23 januari 1945.
42. Gesprekken met Iris Aartsen-Aafjes.
43. Waarschijnlijk ongewild relativeert Aafjes zijn zelfvertrouwen als criticus wanneer hij op 23 januari 1945 aan A. Roland Holst schrijft: ‘Ook ingesloten heb ik “De kleine katechismus der poëzie”. Ik durf iemand nooit de waarheid in het aangezicht te zeggen, als hij slechte verzen schrijft. Het klinkt immers zo beledigend. [...] Vandaar nu deze onpersoonlijke afrekening.’
44. Zie ook het programmatische ‘De rozen van Pieria’, in: *Criterium* 3 (1942) 3 (maart) p. 114-118, de inleiding op de nooit verschenen essaybundel *De rozen van Pieria*. Opgenomen in *De dichter van de sarcophaag en andere opstellen*, p. 80-85.
45. Brief van Aafjes aan Bert Bakker, ongedateerd.
46. Idem.
47. Brief van Aafjes aan P. Maassen, 13 juni 1961.
48. Idem aan Johannes Tielrooy, 7 juni 1945.
49. ‘Hans van de Waarsenburg in gesprek met Bertus Aafjes’, p. 9.
50. Brief van Aafjes aan Anthonie Donker, 7 juni 1945.
51. Bertus Aafjes en Michel van der Plas, ‘Afscheid van de subjectieve lyriek?’, in: *Elseviers Weekblad*, 10 februari 1962, een aflevering van de rubriek ‘De vleugels van Pegasus’ die van 25 november 1961 tot 7 april 1962 vrijwel wekelijks verscheen.
52. De stukken over de Vijftigers zijn gebundeld in *Drie essays over experimentele poëzie*. Amsterdam 1953.
53. Bertus Aafjes, ‘De God van Kloos is dood. S.S. de poëzie binnen gemarcheerd?’, in: *Elseviers Weekblad*, 13 juni 1953.
54. Brief van Aafjes aan C.J.E. Dinaux, 3 maart 1955.

Huug Kaleis, heerser en onderdaan

Op 11 november 1989, vijf dagen na de dood van Huug Kaleis, berichtte NRC *Handelsblad*: 'Kaleis (1928) schreef essays over onder meer Gerard Reve en Harry Mulisch in het literaire tijdschrift *Tirade* en publiceerde de bundel *Schrijvers binnenste buiten* (1969) bij G.A. van Oorschot. In 1987 verscheen van Kaleis de bundel *De God Denkbaar verklaard* bij uitgeverij De Arbeiderspers met essays over Willem Frederik Hermans.' Ook *Het Parool*, de krant waaraan Huug Kaleis (pseudoniem van Henk Kalbfleisch) in de jaren zestig als literatuurrecensent regelmatig had meegewerkt, kwam bij zijn dood met een korte tekst. Maar verder zwegen de dagbladen over de criticus, essayist en leraar Frans die in zijn woonplaats Amsterdam op 61-jarige leeftijd gestorven was. Meer aandacht besteedde het literair-historisch tijdschrift *Het Oog in 't Zeil* aan het overlijden. Hans Renders memoreerde onder meer dat hij van Kaleis kort voor zijn dood vernomen had dat de recensenten het

Hermans-boek niet hadden begrepen en dat zulks voor hem gelijkstond aan verzwijgen.¹ Het is miskenning die uit deze woorden spreekt, miskenning die in zijn laatste levensjaren obsessieel was geworden.

1.

Sinds de jaren zestig propageerde Kaleis een freudiaans gerichte literatuurkritiek die niet louter op zoek gaat naar structuren, zoals de essayisten rond het tijdschrift *Merlyn* (1962-1966), maar vooral naar de diepste drijfveren van de schrijver en dichter. In de inleiding op *Schrijvers binnenste buiten* laat hij er geen twijfel over bestaan dat aan Kees Fens, J.J. Oversteegen, H.U. Jessurun d'Oliveira en hun volgelingen, 'structurenwichelaars' noemt hij ze, de ziel van het literaire kunstwerk ontsnapt.

Veel bijval vond hij in de literaire kritiek niet voor *Schrijvers binnenste buiten* en *De God Denkbaar verklaard*. Wel werd hij geprezen door forumianen als Hans Gomperts, Adriaan Morriën, Geert van Oorschot en Adriaan van der Veen. In veelal persoonlijke reacties bewonderden zij zijn interpretaties waarin via freudiaanse duiding 'het tweede gezicht', om met Menno ter Braak te spreken, werd blootgelegd.

Kaleis was een individualist die, voorzover hij een stroming aanhing, er zijn eigen weg in ging, zoals in de door Charles Mauron uitgedachte psychokritiek. Kaleis was een luis in de pels van het merlinisme in de jaren zestig, en van neo-*Forum* rond Carel Peeters en Jaap Goedegebuure in de kritiek van de jaren tachtig. Als het moest deinsde hij er niet voor terug de reputatie van publiekslievelingen als Godfried Bomans en Jan Cremer op de helling te zetten. Op dit punt is hij verwant aan de Roemeens-Franse filosoof E.M. Cioran, van wie hij aforismen vertaalde en in een bloemlezing met de veelzeggende titel *Bittere syllogismen* samenbracht.²

Over Mulisch schreef hij eind jaren zestig dat deze zijn geweren wellustig laat 'ejaculeren tegen de castrerende werkelijkheid

van zijn vader in, en tegen alles wat hij daarna aan vaderlijke autoriteit zag opdoemen: paternalistische spoken', van bij voorbeeld de 'brave burgemeester Van Hall [...] tot de minder brave president Johnson'. Het tweede gezicht van Mulisch, zo concludeerde Kaleis, toont een verongelijkt kind dat nog steeds met zijn vader overhoop ligt en zijn haat op het 'gezag' projecteert.³

Van het massale protest in die dagen moest hij niets hebben. Het gezag was in zijn visie allang de nek omgedraaid door het echt gedurfde verzet. W.F. Hermans bij voorbeeld had in *Ik heb altijd gelijk* (1951) met zijn aanklacht tegen 'het katholieke volksdeel' een belangrijk voorpostgevecht geleverd. Evenmin steunde Kaleis de democratisering in het onderwijs die volgens hem tot niets anders dan kwaliteitsverlies kon leiden.⁴

Typerend voor zijn literaturopvatting is de uitspraak in een interview met de *Haagse Post* naar aanleiding van zijn advies als jurylid van de Prozaprijs van de Gemeente Amsterdam 1967, waardoor *Ik Jan Cremer* een bekroning was onthouden: Cremers boeken zijn 'een aaneenschakeling van sensatie, stunts en reclame. Volgens mij moet een literator de diepere lagen van zijn persoonlijkheid aanboren. Schrijven wat hij het allermeest meent. Bij Cremer is niets gemeend. Het is oppervlakkig, het treft de lezer niet onder de opperhuid.'⁵

Kaleis was een enfant terrible en dwarsligger die zei waar het op stond, steeds feller naarmate miskenning hem ten deel viel. Behalve moed en oprechtheid, verwant aan de forumiaanse honnête homme en de eerlijkheid van de egotistische Stendhal, prijst hij de openhartigheid over de zwarte kanten van een schrijversleven, zoals het perverse bij Jan Wolkers, de suïcidale neigingen bij J. van Oudshoorn en de eenzaamheid bij Gerard Kornelis van het Reve.⁶

Een van de redenen waarom hij de essays over deze en soortgelijke auteurs heeft opgenomen in *Schrijvers binnenste buiten* is dat hij met deze bundel zijn autobiografie wilde schrijven. 'Wie weet,' zegt Kaleis in zijn inleiding, 'zijn er oplettende lezers die

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. [...] En de essayist is een voorbeeldig meelever, de medeplichtige van de schrijvers, die tegelijk zichzelf en de schrijvers weerspiegelt.⁷

2.

Vanaf zijn negentiende tot een half jaar voor zijn dood hield Kaleis een zeer openhartig en uitvoerig dagboek bij, dat zijn persoon uiteraard veel directer in kaart brengt dan zijn essays.⁸ Daarin beschrijft hij onder meer zijn isolement in het Zaanse werkmilieu van zijn jeugd, zijn minderwaardigheidsgevoel, zijn erotische verlangens en zijn literaire ambitie. Zo toont de twintigjarige Kaleis, op 18 september 1948, de donkere kant van zijn psyche:

Het is vreemd, ruim twintig jaar geleden kwam ik op de aarde in de vorm van een (veel te klein) spartelend kindje, aanvankelijk meer dood dan levend, want ik was 'onderweg' zo ongeveer half gestikt. Toen ben ik opgegroeid, ik ontdekte de wereld (dat was wel interessant zolang er nog veel te ontdekken was), ik leerde op school, ik leed en was soms vrolijk. Ik had 'ups' en 'downs', de laatste drie, vier jaren bijna uitsluitend 'downs' (en hoe!), nu kom ik weer wat op 'spanning' en daarna zal misschien wel een 'evenwicht' intreden, d.w.z. een toestand van totale onverschilligheid.

Ik heb me eigenlijk altijd verbaasd over de angst die b.v. Marsman en Du Perron voor de dood hebben, want voor mij is dat nooit een probleem geweest en men kan me toch niet van een olifantshuid voor die aangelegenheden beschul-

digen. Ik heb zelfs vaak naar de dood verlangd en het is misschien aan mijn passiviteit te danken dat ik er nog ben.

Hoewel hij een zeer goede leerling op de lagere school in zijn woonplaats Zaandam was geweest, kwam hij, zoals gebruikelijk voor een intelligente arbeiderszoon, op de Mulo terecht. Deze negatieve selectie versterkte zijn minderwaardigheidsgevoel waardoor zijn onzekerheid en faalangst toenamen. Nadat hij op zijn twintigste voor het eindexamen Kweekschool voor Onderwijzers gezakt was, zwierf hij enkele maanden eenzaam door Frankrijk en maakte hij kennis met Parijs.

Hij wilde schrijver worden en tevens een hoge maatschappelijke functie bekleden. In de kweekschooltijd was hij in de wereldliteratuur thuisgeraakt, en had hij naast de werken van Nietzsche en Freud die van Ter Braak en Du Perron gelezen. Hij wenste in de voetsporen van deze forumianen te treden, al kende hij hartgrondige twijfel. ‘Du Perron’, noteerde hij op 25 december 1948 in zijn dagboek, ‘heeft meer met me gemeen dan welke schrijver ook: het strijdlustige, behoefte zich door anderen te attaqueren te bevestigen, zijn notarissenhaat, zijn behoefte aan onverbreekelijke en opofferende vriendschap, zijn seksuele belevissen, die ik ook had kunnen doormaken, enz. Doch zijn aanleg, zijn vermogens zijn waarschijnlijk groter. En zijn zelfvertrouwen.’

Kaleis was zowel nederig als hoogmoedig, zweefde tussen zich onderwerpen en heersen, een houding die hem in het werk van G.K. van het Reve trof.⁹ Hoogmoed en arrogantie maakten zich van hem meester wanneer de herinnering aan het mislukken van zijn onderwijzersopleiding opspeelde, zoals in deze aantekening van 30 juni 1960: ‘Ik heb de hele kweekschooltijd aan mijn intelligentie [...] getwijfeld. [...] Ik was wellicht omgeven door vrij domme mensen.’

Een kleinerende houding bepaalt ook de publicaties uit de latere jaren waarin hij de critici van W.F. Hermans of literatuurwetenschappers lijdend aan ‘Horror Psychologiae’ de

mantel uitveegde.¹⁰ In het dagelijks leven daarentegen legde hij doorgaans mildheid en vriendelijkheid aan de dag, zoals een interviewer bij een eerste ontmoeting met de controversiële essayist en criticus vaststelde. Niets ook in zijn uiterlijke verschijning wees op boosaardigheid: een ‘vlokkig, bros’ kapsel, ‘een wijde wollen gebreide slipover van een onbestemde bruinige kleur, waaronder een wijd openstaand sporthemd, een ruimzittende zwarte manchesterbroek en donkerbruine vilten pantoffels’.¹¹

Sinds eind jaren veertig richtte hij vanuit Zaandam zijn culturele kompas op Parijs en vooral op het nabij gelegen Amsterdam. Daar bezocht hij de leeszaal aan de Keizersgracht en bijeenkomsten in Galerie Le Canard in de Spuistraat, het bolwerk van de toen nog verguisde experimentele dichters en schilders zoals Constant Nieuwenhuis en Gerrit Kouwenaar, verenigd in de *Experimentele Groep in Holland*. Verder was hij te vinden in journalisten- en kunstenaarscafé Scheltema bij het Centraal Station en schrijverskroeg Reijnders aan het Leidseplein.

In Amsterdam kwam hij in contact met onder anderen Jan Hanlo en Hans Gomperts,¹² de ‘opvolger’ van Ter Braak. Een andere belangrijke forumiaan die hij rond 1950 leerde kennen, Adriaan van der Veen, interviewde hij voor *Het Dagblad voor de Zaanstreek ‘De Typhoon’*.¹³ In deze krant versloeg Kaleis voornamelijk gebeurtenissen zoals rechtszaken en culturele evenementen. Hoewel het journalistieke metier strookte met zijn schrijversambities begeerde hij een carrière in het onderwijs, een carrière die hem verder zou brengen dan waar hij ooit met een onderwijzersdiploma zou hebben kunnen geraken.

In de vrije tijd die hij overhield aan jobs als verslaggever, laboratoriumknecht en vertaler Engels bij Stork studeerde hij M.O. Frans. Na het behalen van het A-diploma in 1957 ging

hij lesgeven aan de Amsterdamse Kweekschool voor Detailhandel. Met de negen jaar oudere Magda Dam betrok hij kamers aan de Marnixstraat 327 bij het Leidseplein. Zaandam was verleden tijd geworden.

Magda Dam, lerares Frans aan een Mulo en later fotografe,¹⁴ had hij leren kennen in Galerie Le Canard. Ondanks haar afkomstigheid uit het gegoede Amsterdam-Oud Zuid keek zij terug op een moeilijke jeugd: streng gereformeerd opgevoed en een abortus van een Canadese militair die niets meer van haar wilde weten. Om met haar verleden in het reine te komen was zij bij een psychiater in analyse. Kaleis zag in haar de outcast die hij zelf was en moedigde haar aan zich te verheffen boven de geboorneerde maatschappij die de schuld van haar problemen droeg. ‘Het zou veel mooier zijn,’ schreef hij in zijn dagboek op 27 juni 1954, ‘als zij mijn arrogantie had en het besef van de anderen gescheiden te zijn, zodat we met des te groter hevigheid tot elkaar gedreven zouden worden.’

Naast zijn leraarsbaan studeerde Kaleis aan de Universiteit van Utrecht voor het M.O.-B diploma. Als volledig bevoegd leraar werd hij begin jaren zestig benoemd aan de Rijks HBS in Utrecht, de stad waar hij met zijn vrouw ook ging wonen. In 1959 was hun dochttertje Annette geboren. Kaleis had de gebeurtenis begroet met een mengeling van vreugde en besef van grote verantwoordelijkheid die op zijn schouders werd geladen.

Hoewel hij maatschappelijk gearriveerd is, speelt het verleden hem nog steeds parten. Van tijd tot tijd overvallen hem twijfels en depressies, al gaat het hem in het onderwijs voor de wind. Hij is een leraar die met zijn literatuurlessen weet te boeien. Zijn vak houdt hij nauwgezet bij en hij volgt de Nederlandse literatuur op de voet.

De drang om dagelijks met Magda te vrijen heeft iets van een inhaalslag, in de hand gewerkt door de onmogelijkheid in zijn jongere jaren zijn erotische verlangens te vervullen. Deze teleurstelling zit hem net zo hoog als zijn falen op de kweekschool.

Zo noteert hij, in een terugblik, op 21 mei 1961: ‘Als ik merk dat ik sommige meisjes op school verover [...] droom ik soms weg naar het oninleefbaar, verre schoolverleden, toen ik toch dezelfde was, in potentie, maar niet kon genieten van invloed op meisjes, geïsoleerd zijnde, défaitistisch tegenover het contact met anderen. Dat met meisjes in de eerste plaats.’

Op dinsdag 15 juli 1947 had hij zwartgallige radeloze dagboekbladen geschreven over zijn seksualiteit, en een jaar later vertrouwde hij aan het papier toe:

Het ‘erotische’ waar de lui op school zo klunzig of branieachtig over kunnen kletsen, is voor mij nog het enige onontdekte, het enige nieuwe. Het erotische genieten, dat is misschien wel het enige dat ons doelloos zwoegen op aarde enigszins lonend maakt. Een warme zoen op weke vrouwenlippen, een hartstochtelijke omhelzing of alleen maar een vertrouwde vrouwenblik en een kleine hand, die jouw hand vasthoudt moet toch meer dan het schrale wat ik tot nu toe genoten heb, de moeite waard zijn, want de voorproefjes en de mate van mijn verlangen vertellen me het, terwijl de coïtus volgens de dichters en te oordelen naar de pijn die ik in mijn penis voel en de rest die ik me er bij voorstel, een paradijselijke heerlijkheid moet zijn, even zoet, smartelijk als hevig, waarmee O.L. Heer althans een gedeelte van Zijn belofte aan de (klagende) mensjes nakomt. Ik heb de liefde altijd genoemd: de list van O.L. Heertje, die tot doel heeft de mensheid niet te laten uitsterven (Schopenhauer zei dat, geloof ik).¹⁵

3.

In 1964 publiceerde Kaleis in *Maatstaf* en *De Gids* zijn eerste essays, over C. Buddingh', G.K. van het Reve en Jean-Paul Sartre,¹⁶ en een jaar later debuteerde hij als recensent in de *Schrijfkrant* met een stuk over werk van de Franse schrijver

en wereldreiziger Le Clézio.¹⁷ De redacteuren Ed. Hoornik van *De Gids* en Martin Ros van *De Arbeiderspers* prezen hem om zijn kritische instelling, scherpzinnigheid en originaliteit. Vooral ook Geert van Oorschot zag hem als een groot talent.

Tot deze uitgever en zijn forumiaanse bolwerk voelde Kaleis zich het sterkst aangetrokken. De meeste essays verschenen in Van Oorschots huisblad *Tirade* waarmee hij zich een weg baande naar de boekuitgave *Schrijvers binnenste buiten*. Verder schreef hij voor de literatuurpagina van *Het Parool* onder de redactie van Adriaan Morriën van 1965 tot in 1968 recensies die hem al gauw de faam van gezaghebbend criticus bezorgden. Een positieve bespreking, bij voorbeeld van de roman *Om de tijd te doden* van Philo Bregstein (25 november 1967), had tot gevolg dat het boek in enkele dagen uitverkocht raakte. Godfried Bomans die ervan langs kreeg voor *Van de hak op de tak* (11 december 1965) voelde zich ernstig geschaad en verbrak zijn contacten met Morriën omdat deze als redacteur de recensie niet had tegengehouden. Vooral met de slotzin liet Kaleis weinig heel van de populaire auteur: ‘Er is in Godfried Bomans een diepgewortelde burgermansernst en een fundamentele oneerlijkheid die het ontstaan van eerste-rangshumor verhinderen.’

Een andere gevestigde reputatie haalde hij op 10 december 1966 neer in zijn bespreking van *De gevestigde chaos* van Kees Fens. De veelgeroemde merlinist zal zijn ogen hebben uitgewreven toen hij vernam over zijn ‘voorkauwersmentaliteit’, over zijn ‘dorheid en omslachtigheid’ die ‘positief worden gewaardeerd als degelijkheid’. Of over zijn ‘valse reputatie [...] bij te vele mensen, die zijn gepriegel 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.’¹⁸

Van Oorschot en andere forumianen, veelal medewerkers aan de literatuurpagina van *Het Parool* en van *Tirade*, zagen in

Kaleis een potentiële veroorzaker van een ‘choc des opinions’ die het literaire tij van de jaren zestig zou kunnen keren. Voor Van Oorschot was het niet genoeg dat *Tirade* gevrijwaard was gebleven van het merlinisme. Er moest duidelijk stelling tegen worden genomen. Kaleis deed dat met verve, evenals tegen de salonpolitiek van Mulisch, zo kenmerkend voor de late jaren zestig. Deze retorische vragen in een essay van Kaleis over Ter Braak (*Tirade*, november 1968) waren Van Oorschot dan ook uit het hart gegrepen: ‘Hoe zou Ter Braak, als hij de oorlog overleefd had, zich gevoeld hebben in de heilstaat waarin we in 1968 zijn ingebed [...] Hoe zou hij het gevonden hebben in deze heilstaat, waarin de “Anstosz”, die hij met Ernst von Salomon zag als taak van de elite, een bezigheid geworden is van de studerende jeugd en een handjevol kunstjongens?’¹⁹ Ingenomen was Van Oorschot ook met Kaleis' aanval op de ‘linkse vroomheid’ van zijn dagen en op de ‘revolutionaire playboy van Avenue’ in het essay ‘Mulisch' verhouding tot de vernietiging’. Voor Van Oorschot was Mulisch geen ‘persoonlijkheid’, een meeloper slechts in het massale protest die niet meer dan een klap met de gummiknuppel riskeerde. ‘Dat de poten onder die jongen zijn kont eens definitief worden doorgezaagd is meer dan nodig,’ schreef Van Oorschot aan Kaleis naar aanleiding van het stuk over Mulisch en de brave linksheid. Hij bestemde het voor *Tirade* en maakte er een apart boekje van dat in 1969 kort voor de verschijning van *Schrijvers binnenste buiten* op de markt kwam.²⁰ Kaleis was gaan behoren tot het keurkorps van Van Oorschot en vond er medestanders in J. de Kadt en G.K. van het Reve.

Van de ‘vrome gemeente’ van links en de aanhang van Mulisch echter had hij het ergste te vrezen. Vernietigend reageerden J.H. Donner in zijn boek *Mulisch, naar ik veronderstel* en E. Kummer in *Maatstaf*, terwijl Aad Nuis zijn woede ventileerde in een koel, in geestigheid verpakt stuk.²¹ Renate Rubinstein had zich eerder al boos gemaakt over de alinea in het Ter Braak-essay

over de heilstaat anno 1968 en verweet Kaleis het gemis van ‘de nodige eruditie’ bij het opschrijven van ‘al die flauwekul’.²²

De aanval op zijn essayistiek van drie jaar geleden moet Kees Fens nog vers in het geheugen hebben gelegen toen hij het pamflet *Mulisch' verhouding tot de vernietiging* onder ogen kreeg. In een rancuneuze en ongenueanceerde bespreking zet hij Kaleis weg als een weinig intelligent en slecht lezer. Volgens hem biedt het pamflet geen analyse van Mulisch maar een twijfelachtige zelfprojectie.²³

Hetzelfde oordeel gaf Jan Fontijn over *Schrijvers binnenste buiten*, een medewerker van de literatuurpagina van *Het Parool* die plotseling tot het merlinisme leek bekeerd alsof hij door Fens en zijn achterban was overgehaald om Kaleis in zijn eigen krant eens flink te grazen te nemen. Fontijns bespreking, ‘Huug Kaleis keert niet de schrijvers maar zichzelf binnenstebuiten’, ging vergezeld van een corrigerend stuk van de hand van *Parool*-boekenpaginaredacteur Morriën,²⁴ een lofzang op Kaleis' intentie om buiten de ‘autonome wereld’ van het boek te treden. Vrijwel ieder belangrijk dag- en weekblad besprak *Schrijvers binnenste buiten*, gunstig of gereserveerd zonder voor de psychokritiek van Kaleis te kiezen en tegen het merlinisme. Carel Peeters echter, Ter Brakiaan en coming man in de Nederlandse kritiek, liet er net als Morriën geen twijfel over bestaan dat het anders moest met de literatuurbeschuwing: ‘In onze moerasdelta is Kaleis' visie een broodnodige’.²⁵

Schrijvers binnenste buiten deelde geen vuistslag uit, en het Mulisch-pamflet wekte overwegend ergernis. Al met al raakten de literaire en de politieke opvattingen van Kaleis wat omstreden. Zinspelend op de titel van zijn inleiding bij zijn essaybundel (‘Credo voor eenzame wolven’) schreef hij wat onzeker aan Van Oorschot: ‘Ik ben genoeg “eenzame wolf” (lange training in alleen-staan) om me zulke reacties aan te trekken’, waarop deze terugschreef: ‘In alle perioden waren er

een paar Einzelgänger, die met verdachtmakingen en stront werden gesmeten. Laat je niet op de kast jagen.²⁶

In 1967 was het plan gerijpt een essay over de hele Hermans te schrijven nadat Kaleis zich verdiept had in diens belangstelling voor Wittgenstein en de onbetekenende rol van de mens in het wereldbestel.²⁷ In het werk van Hermans zag hij de donkere kant van zijn psyche weerspiegeld en ook de door Van Oorschot gekoesterde aandrang tot eenzame recalcitrantie. Nu hij veel weerstand te verduren had gekregen kwamen die aandrang en de behoefte aan zelfverheffing zo mogelijk nog sterker dan voorheen in hem boven. In de zomer van 1970 liet hij aan Van Oorschot weten hoe ingenomen hij was met de strijd van Hermans tegen mensen als Nuis en Rubinstein die hem in de kritiek op *Mulisch' verhouding tot de vernietiging* het felst op de vingers hadden getikt: 'Hij is toch maar de enige in Literatuur-Nederlandje die de Linksen openlijk durft te honen, en helemaal op z'n eentje, zo'n beetje de enige van zijn generatie die is doorgegaan met schrijven en vechten'.²⁸

Van een column van Tamar (pseudoniem van Renate Rubinstein) in *Vrij Nederland* van 31 oktober 1970, 'De waarheidsliefde van W.F. Hermans', nam Kaleis met verontwaardiging kennis. Het recent verschenen *Van Wittgenstein tot Weinreb* stond volgens Tamar stijf van onjuistheden, zeker aangaande Friedrich Weinreb. Kaleis had Rubinstein en haar medestanders onder wie Aad Nuis de laatste tijd al vaker tegenover Hermans horen beweren dat Weinreb joden van het concentratiekamp had gered en zich geenszins aan hun ellende verrijkt. In de kwestie had Kaleis partij gekozen voor Hermans die bewijzen had verzameld om Weinreb tot een notoire oorlogsmisdadiger te degraderen. De waarde van dit en ander materiaal waarmee Hermans in zijn *Mandarijnen op zwavelzuur* zo vaak voor de dag was gekomen om mensen aan de schandpaal te nagelen, stond al jaren bij velen in een kwade reuk. Morriën had de methodiek zelfs 'fascistisch' genoemd in *De gruwelkamer van W.F. Hermans* (1955) en

de criminoloog en Hermans-kenner J.J.M. van Dijk ‘kunst- en liegwerk’.²⁹ Tamars aantijging dat de bewijzen niet deugen, zo schreef Kaleis in een brief aan *Vrij Nederland*, is alleen al onzinnig omdat zij nog niet zo lang geleden in *Het Algemeen Dagblad* Hermans' methode om achter de waarheid te komen had geprezen. Nu het echter om iemand gaat die zij niet aangevallen wenst te zien, vindt zij diezelfde methode verachtelijk.

Kaleis zond zijn brief naar *Vrij Nederland*, tegelijk met een kopie daarvan aan Hermans. Prompt kreeg hij van deze een bedankje en de verzekering dat ‘juffrouw Rubinstein’ inzake Weinreb ‘pertinente leugens’ verspreidde.³⁰ Dat liet Hermans ook weten in een ingezonden brief die samen met Kaleis' schrijven op 14 november 1970 in *Vrij Nederland* werd geplaatst. Bij beide brieven was een reactie van Rubinstein afgedrukt waarin zij nog een andere, in haar ogen leugenachtige oorlogskwestie ter sprake bracht: anders dan Hermans (in *Total loss*) meent, stond Ter Braak wel degelijk op een lijst van belangrijke, gezochte Nederlanders.³¹

In dat weekend van 14 november 1970 werd Kaleis door Hermans opgebeld. Die lijst bestond niet, zo was hem uit bronnen gebleken. De zelfmoord van Ter Braak was dan ook een zinloze daad geweest. Arme Ter Braak, hij was niet belangrijk genoeg voor de Duitsers... Ter Braak leed aan zelfoverschatting en ook de *Forum*-generatie van na de oorlog, zo had Hermans in kritieken en essays betoogd, waren niet echt belangrijk.³² ‘De generatie van de dunne boekjes’ had hij Gomperts, Morriën en al die andere ‘kleine luiden’ en ‘opvolgers’ van Ter Braak genoemd. Daar nam hij tegenover Kaleis aan de telefoon geen woord van terug. Hij vond het dan ook jammer dat zijn verdediger ‘zo vastgebakken’ zat aan Ter Braak. Maar Kaleis wist hem ervan te overtuigen dat hij geen adept was en dat hij met de kritische principes van *Forum* zijn eigen weg ging.

Toen Hermans hem opbelde, stond het essay ‘De God Denkbaar uit zijn droom ontwaakt’ op het punt van verschijnen in

Tirade (november 1970). Daarin laat Kaleis zien dat Hermans in zijn verhalen en romans de wereld herschept. Hermans is een God, een almachtige God, verheven boven zijn medemens en derhalve gerechtigd hem in zijn personages drastisch te kleineren. Het streven naar grandeur van Arthur Muttah in *De tranen der acacia's* en van Henri Osewoudt in *De donkere kamer van Damocles* mondt uit in een vernederend einde. Daarvan blijft Hermans in zijn superieure positie van schrijver gevrijwaard en verder ook van de ‘verschrikkelijke waarheden’ die hij over de mensheid verkondigt.

Uitgangspunt van ‘De God Denkbaar uit zijn droom ontwaakt’ is de frustratie van de mens na zijn kindertijd over het einde van het ‘geloof dat door denken, willen, door louter psychische activiteiten dus, niet door daden, veranderingen in de werkelijkheid bewerkstelligd kunnen worden.’ Kaleis volgt daarbij Freuds bevindingen over ‘Allmacht der Gedanken’ in *Das Unbehagen in der Kultur*. Dat het schrijverschap van W.F. Hermans in zekere zin een continuering van deze periode is, vormt een van de belangrijkste freudiaanse duidingen van Hermans' eerste verhalen en romans tot en met *Nooit meer slapen* (1966).

Tegen ‘De God Denkbaar uit zijn droom ontwaakt’ werd door de al genoemde J.J.M. van Dijk in *Hollands Maandblad* van februari 1971 het bezwaar ingebracht dat Fens en Fontijn ook hadden laten horen: ‘Wie uit door de schrijver [...] verwerkte freudiaanse symboliek conclusies trekt over de “eigenlijke” man achter het werk, is [...] de dupe van eigen duidingsdrift.’³³ Nog afgezien daarvan, stelt Van Dijk, is het freudianisme achterhaald, ook voor Hermans die zich in een interview onlangs nog van de psychoanalyse gedistantieerd had.

Deze beweringen kon Kaleis niet op zich laten zitten. Van Dijk, zo luidt zijn reactie in het maartnummer van *Hollands Maandblad*, vecht niet werkelijk zijn vondsten en ontdekkingen aan. Dat ze freudiaans verkregen zijn echter maakt ze in

Van Dijks ogen verdacht. In zijn verweer zien we, naast de hooghartige, de overspannen reagerende polemist Kaleis zoals zich die in zijn latere essays over het werk van W.F. Hermans zal manifesteren. Maar de argumentatie is sterk, bij voorbeeld in deze uitspraak: beter dan bij Ter Braak zou Van Dijk te rade kunnen gaan bij Hermans ‘die een, geloof ik, nog orthodoxer freudiaan is dan ik ooit zal zijn’.³⁴

Het schrijverschap van Kaleis mocht dan zijn glans verloren hebben, in zijn leraarschap zat progressie. Inmiddels was hij van Utrecht naar Amstelveen verhuisd waar hij les gaf aan het Snelliuscollege. In 1972 aanvaardde hij bovendien een deeltijdbaan als docent moderne Franse literatuur aan de Universiteit van Utrecht, hopend op een volledige betrekking nu hij het peil van het middelbaar onderwijs steeds verder zag afglijden. Hij rekende zich tot de nog schaarse leraren die eisen aan leerlingen durfden stellen en die dus ‘geen “klassenverbanden” willen doorbreken, die het zonde van de tijd vinden om Vietnam door hun lessen te mengen, en die ook de maatschappij niet willen hervormen.’ Maar in zijn toch al kwetsbare positie aan de universiteit waar hij behalve op zijn kundigheid ‘slechts’ op een M.O.-B diploma kon bogen, kwam hij door verschillen in inzicht over de invulling van de studie Frans met zijn academisch opgeleide collega's geregeld in aanvaring. Toen zijn vrouw in 1973 ernstig ziek werd en hij aan huis gebonden raakte om haar en hun nog jonge dochter te verzorgen, viel het hem niet moeilijk om van de universiteit afscheid te nemen.

Ondanks tijdgebrek en de ziekte van Magda bleef hij zijn dagboek trouw bijhouden en zich verdiepen in het werk van Hermans. Hij maakte veel aantekeningen en probeerde bevindingen op papier te krijgen voor een essaybundel. In de zomervakantie van 1974 vroeg hij aan Van Oorschot of deze voor een boek over Hermans voelde. Enkele maanden tevoren had hij van het Fonds voor de Letteren daar een opdracht voor gekregen. Kaleis beseftte nu Magda zo ziek was dat ‘werken juist

in deze periode waarin ik in niets geloof, tot apathie verval, de juiste medicijn is.’ Ook besepte hij dat hij te veel was gaan drinken en er waarschijnlijk niets meer uit zijn handen kon komen.³⁵ Een jaar na het overlijden van Magda liet hij Van Oorschot weten dat alcohol en verhoudingen met meisjes en jonge vrouwen hem van werken afhielden. ‘Ik rommel slechts zo af en toe in de stapel waaruit mijn WFH-boek moet groeien. Ben erg onrustig. Voor 't eerst in mijn leven heb ik moeite me te concentreren. Vroeger was er de rust van Magda op de achtergrond, die elk blaadje, dat ik vol tikte kritisch las.’ Zijn liefdesaffaires waren ‘teleurstellend’. Tegenover zijn minnaressen verborg hij zo veel mogelijk zijn echte gedachten. Ze schrokken hevig als hij liet merken wat hij echt vond en noemden zijn denken ‘ontluisterend’ en ‘cynisch’.³⁶

In zijn Amstelveense huis lagen te veel herinneringen aan Magda opgetast om er te kunnen blijven. Kort na zijn verhuizing in 1976 naar de Johan Verhulststraat in Amsterdam-Zuid leek de dichteres Mickey Walvisch rust in zijn bestaan te komen brengen.³⁷ De rest van zijn leven onderhielden ze een vrije latrelatie, een verhouding van niet met en ook niet zonder elkaar kunnen. Dat leverde veel spanningen op, maar ondanks zijn sores rond vrouwen en drank begon Kaleis eind jaren zeventig weer te lezen en zelfs te schrijven.

4.

In 1980 duikt zijn naam in krant en tijdschrift opnieuw op. Een van de laatste stukken vóór zijn publicatieloos decennium was een essay naar aanleiding van *L'Univers Contestationnaire* door André Stéphane, ‘Oedipus-complex en maatschappij’.³⁸ Centraal in dit uitvoerige artikel staat het plegen van de ‘vadermoord’ door protesterende studenten en jongeren tijdens de jaren zestig. In de beschouwingen van na 1980 over het werk van W.F. Hermans komt Kaleis weer over de ‘vadermoord’ te spreken, de ‘moord’ op de twee grote leiders

in de vooroorlogse literatuur. Niemand van de generatie na hen, meende hij, had zo gedurfd stelling tegen Ter Braak en Du Perron genomen als Hermans.

Dat deze er veel aan gelegen was de ‘vaders’ Ter Braak en Du Perron uit onze cultuurgeschiedenis weg te schrijven, zette Kaleis op het spoor van een opvatting die hij in zijn latere essays zou uitwerken. Hermans ‘vermoordde’ de erflaters opdat hij de grootste schrijver in het Nederlandse taalgebied van na de oorlog kon worden. Volgens Kaleis was alleen Hermans erin geslaagd om de persoonlijkheidsopvatting van *Forum* perfect te verwezenlijken. Deze nogal geforceerd aandoende gedachtegang stelt Hermans op het eenzame, onaantastbaar niveau van de schrijver die voor altijd en eeuwig gelijk heeft. Maar er is meer. Door het werk van Hermans psychoanalytisch te interpreteren, het tegen rancuneuze aanvallen te verdedigen en door slordige exegeses van critici sarcastisch te corrigeren, aasde Kaleis op het krijgen van zijn eigen grote gelijk.

Het jaar 1980 waarin hij met een uitvoerig stuk over Sartre in *Het Parool* zijn comeback viert,³⁹ markeert de overgang naar een fulltime schrijverschap, al zal hij pas in 1983 van zijn school afscheid nemen. ‘Zonder de ondermijnende werking van Mickey (slaapderving & zenuwtoestanden),’ schreef hij aan zijn vriend Philo Bregstein, ‘zou ik het nog wel vijf jaar uitgehouden hebben, ondanks de toenemende anarchie van de jeugd, die het leraarschap tot iets totaal anders gemaakt heeft dan ik me 30 jaar geleden voorstelde.’⁴⁰

In een Hermans-bijlage van *Het Parool* publiceerde hij in 1981 een belangwekkende beschouwing die de ontwikkelingsgang tot en met *Nooit meer slapen*, beschreven in ‘De God Denkbaar uit zijn droom ontwaakt’ uit 1970, voortzet. Opmerkelijk is de slotzin die waarschijnlijk niemand van de medewerkers aan de *Parool*-bijlage onvoorwaardelijk voor zijn rekening zal hebben willen nemen: ‘Het ideaal van *Forum* [...] is door niemand perfecter verwezenlijkt dan door Willem Frederik Hermans.’⁴¹

Toen Kaleis door de *Tirade*-redactie gevraagd werd om een bijdrage voor een W.F. Hermans-nummer bij gelegenheid van zijn zestigste verjaardag (1 september 1981) besloot hij zijn *Parool*-stuk uit te breiden met kritische passages over Carel Peeters en Jaap Goedegebuure. Zij, de nieuwe forumianen, recenseerden respectievelijk voor *Vrij Nederland* en *Haagse Post* en boogden op een gezaghebbendheid die Kaleis hogelijk overschat vond. Met hun visie op Hermans immers lieten zij zich volgens hem lelijk in de kaart kijken. Diens werk verwierpen zij op moralistische gronden, zoals ook de tegenstanders van Ter Braak in de jaren dertig hadden gedaan, eveneens een verkondiger van ‘verschrikkelijke waarheden’. In de twee jonge critici die, zoals Kaleis aantoonde, over één hetzelfde boek vaak een inhoudelijk gelijke recensie schreven en door andere recensenten werden nagepraat, waren Ter Braaks inquisiteur J. van Heugten s.j. en diens volgelingen opgestaan. Kwalijk vond Kaleis ook dat zij blind waren voor Hermans als super-forumiaan: ‘Hij begon ermee zich als koekoeksjong in het nest van *Forum* te vestigen. Hij lijfde zich erbij in. Ten slotte, door het op alle “vorm”- en “vent”-fronten te overtreffen, lijfde hij *Forum* in.’ Daarop liet Kaleis volgen: ‘Waarom weigeren thans neo-forumianen Willem Frederik Hermans bij hun Forumse wereld in te lijven, trachtend in geklaag over “ontluistering” pater Van Heugten te overtreffen?’⁴²

Met zijn opvatting van Hermans als super-forumiaan schopte Kaleis zijn medestanders tegen de schenen, zowel Carel Peeters als de oude garde die met de onaantastbare Mandarijn al jaren gebrouilleerd was. En dan te bedenken dat Peeters *Schrijvers binnenste buiten* zeer positief besproken had en de aanval van E. Kummer op Kaleis in *Maatstaf* van december 1969 in hetzelfde tijdschrift even later gepareerd had.⁴³ Dit alles telde niet meer. Als geestverwanten waren ze flink uit elkaar gegroeid, meende Kaleis, waarbij nog kwam dat Peeters zich in zijn kritieken te makkelijk van Hermans' werk afmaakte. Naast het moralisme

stoorden hem de denkfouten en slordigheden, dezelfde als in de ‘flutstukken’ van Goedegebuure, ‘in concubinaat’ met de wederhelft van ‘het domme duo’ verwekt.⁴⁴ En wat de oude garde betreft, zonder schrijvers en goede kennissen als Van der Veen of Morriën te attaqueren, distantieerde Kaleis zich feitelijk van hun excellent uitdragen van de *Forum*-principes. Want voortaan bestond voor hem slechts één uitmuntend forumiaan: Willem Frederik Hermans.

Het kwam Hermans goed uit dat Peeters en Goedegebuure die hij als ‘mislukte reageerbuisbaby's van Menno ter Braak’ beschouwde,⁴⁵ door Kaleis aangevallen werden. Hermans ging liever niet in op verdachte schrifturen van een jongere generatie over zijn werk. Dat moesten anderen maar doen. Vanuit Parijs schreef hij Kaleis uitvoerige brieven met instemmend commentaar en af en toe een beetje kritiek. Kaleis was tot zijn vreugde ingelijfd bij het selecte gezelschap van Hermans-paladijnen zoals Raymond Benders, Frans Janssen en Freddy de Vree.

Naar aanleiding van zijn aanval in *Tirade* op Peeters en Goedegebuure kreeg Kaleis het stevig voor de kiezen. Achter zijn stuk in de Hermans-special (december 1981) stond een commentaar van Peeters: Hermans beschouwen als forumiaan is ‘wishful thinking’. Bovendien maakte hij Kaleis uit voor een slippendrager van Hermans,⁴⁶ een mening ook van Goedegebuure die eveneens lik op stuk gaf in de *Tirade*-special: ‘Het is een wat burlesk spektakel wanneer een doodgewaand essayist als eertijds Lazarus wordt opgewekt door de Faust onder de thans levende schrijvers, om zich vervolgens zijn Heiland te voet te werpen’.⁴⁷

Voorals deze als ‘hogelijk onbeschoft’ ervaren zin prikkelde Kaleis tot het schrijven van een stuk over de volgens hem zorgwekkende toestand waarin de door Peeters en Goedegebuure gedragen Nederlandse kritiek verkeerde. Het werd door *Tirade* afgehouden en verscheen ten slotte in juni 1982 in *New Foundland*.⁴⁸ In zijn essay borduurt Kaleis voort op de vergelijking die

Goedegebuure tussen Hermans en Faust trok, en stelt hij Peeters en Goedegebuure als moralisten voor, als bangeriken voor de ‘verschrikkelijke waarheden’ van Hermans. Net als Luther moeten zij niets hebben van deze auteur die niemand anders dan de duivel kan wezen. Bekogelde Luther de duivel met een inktpot, Peeters en Goedegebuure houden zich Hermans van het lijf door hem in hun recensies van zijn werk als het ware toe te schreeuwen: ‘Vade retro Satanas!’ ‘Satan wijk!’

De komende jaren zou Kaleis nog een zestal Hermans-essays publiceren zoals ‘Geyerstein's wraak op Hermans' critici’, ‘Anbeeks naadloos onbehagen’ en ‘Een heilige van de horlogerie psychokritisch beschouwd’. In eerstgenoemd stuk toont hij aan hoe rancuneus en slordig Peeters en Goedegebuure de novelle *Geyerstein's dynamiek* (1982) hebben gerecenseerd, terwijl in het tweede het vermeende racisme van Hermans na zijn bezoek aan Zuid-Afrika in maart 1983 wordt ontzenuwd.⁴⁹ ‘Een heilige van de horlogerie psychokritisch beschouwd’ verklaart de poëtica van Kaleis en de verwantschap en vooral verschillen met de methode van Charles Mauron zoals beschreven in *Des Métaphores obsédantes au Mythe Personnel. Introduction à la Psychocritique* (1962).⁵⁰ Kaleis erkent een gelijkenis met de ‘psychocritique’, niet door ‘de streng wetenschappelijke Mauron’ strikt te volgen maar door zich ‘speels’ van hem te verwijderen.

‘Ik draag een helm met vederbos’ openbaart behalve over Hermans tussen de regels veel over Kaleis. Opvallend hierin is het grote inlevingsvermogen in het thema van het menselijk streven naar grandeur. Soms zelfs lijkt hij niet over Hermans te schrijven maar over zichzelf, zoals in deze zin: ‘Vele schrijvers schrijven om de smartelijke kloof te overbruggen die gaapt tussen hun banale herkomst en hun aangeboren goddelijke zelfgevoel.’

De meeste van deze essays lokten negatieve, soms felle, reacties uit, waardoor Kaleis' opvattingen verder omstreden raakten.⁵¹ Nog slechts een kleine kring van literaire getrouwen

omgaf hem: Philo Bregstein, Peter Andriess, Kees Helsloot en Ivan Sitniakovski, gevreesde non-conformisten zoals hij. Steun kreeg hij ook uit Parijs. Op 14 februari 1982 schreef Hermans: ‘Het ontbreekt in Nederland niet aan pennevoerders die, zodra iemand iets goeds over mij schrijft, een ware terreur beginnen uit te oefenen tegen zo iemand. Ik neem mijn hoed af voor uw moed.’

Martin Ros, al jaren een bewonderaar van Kaleis' kritisch werk, en Theo Sontrop van Uitgeverij De Arbeiderspers zagen brood in een bundeling van de essays over Hermans. Sontrop werd een nieuwe bondgenoot-uitgever, een minder amicale echter dan de inmiddels ziek geworden Van Oorschot.

Een jaar voordat in de vermaarde Synopsis-reeks *De God Denkbaar verklaard* uitkwam, keek Kaleis optimistisch naar de toekomst. Hij dronk niet meer en verwachtte met *De God Denkbaar verklaard* als essayist eerherstel te behalen en voorgoed door te breken. Hermans oordeelde: ‘De beste hoofdstukken zijn die, waarin niet te veel verwezen wordt naar schrijvers die niemand meer leest, zoals Ter Braak of Van Dijk, of onbelangrijke, zij het giftige critici. Die hoofdstukken zijn ook het meeslependst geschreven.’⁵² De recensies in kranten en tijdschriften echter spraken eerder van schreeuwerigheid dan van meeslependheid. Inderdaad is dat een zwakte van *De God Denkbaar verklaard*, die de lezer afleidt van de eigenlijke inhoud van de uitstekend geschreven essays. Het boek kreeg een lovende recensie van Ivan Sitniakovski maar werd in andere landelijke besprekingen negatief onthaald.⁵³

In cafés waar voor Kaleis de drank weer rijkelijk vloeide, ondervond hij soms onaangename confrontaties met tegenstanders van Hermans. Ook ontving hij brieven die niet bepaald van instemming met zijn bundel getuigden. Kort voor Kerstmis 1987 toen hij al geruime tijd in diepe teleurstelling verstrikt was, wenste Hermans hem ‘serene feestdagen, ook in het komende jaar veel lezers van uw meestal opwindende en soms

voortreffelijke boek, geen dreigbrieven en geen botsingen met beestmensen.⁵⁴

Toen Hermans dit schreef had Kaleis nog geen twee jaar meer te leven. Door zijn excessieve drankgebruik vervreemde hij geleidelijk van zijn omgeving. Enkele van zijn vrienden en literaire kompanen konden niet aanzien dat hij bezig was zich te vernietigen en keerden hem de rug toe. In de tijd dat de roman *Au pair* verscheen bleek hij zelfs voor Hermans niet meer te bestaan. Telkens wanneer er een boek van hem verschenen was, had Kaleis een presentemplaar gekregen. Op 19 augustus 1989, drie maanden vóór zijn overlijden, noteerde hij teleurgesteld in zijn agenda: ‘Ik koop “Au pair” van WFH (mij kennelijk niet als presentemplaar gegund).’ En enkele dagen later, op 24 augustus: ‘Mickey op terras Keyzer, alleen. Voelt zich dood. Iedereen is “gek”, ik door alcohol.’⁵⁵

Deze woorden zijn vrijwel zeker de laatste die Kaleis schreef. Ze markeren het einde van een schrijverschap dat tientallen dagboekcahiers heeft opgeleverd en evenzoveel essays en recensies, deels gebundeld in twee paperbacks en een brochure. Een schrijverschap dat onmiddellijk na de dood van Kaleis in vergetelheid raakte. Want zijn naam werd sindsdien, zelfs in de biografieën van Ter Braak en Du Perron, veelal nog slechts zijdelings of in een eindnoot vermeld.⁵⁶

Eindnoten:

1. Hans Renders, ‘Hug Kaleis (17 april 1928-6 november 1989)’, in: *Het Oog in 't Zeil 7* (1989-1990) 2-3 (december-februari), p. 19.
2. *Bittere syllogismen* verscheen in 1993 bij De Arbeiderspers, vier jaar na de dood van Kaleis.
3. Hug Kaleis, *Mulisch' verhouding tot de vernietiging*. Amsterdam z.j. [juli 1969]), p. 4 en 5. Dit pamflet in de reeks ‘De Vrije Bladen’ is ook gepubliceerd in *Tirade* 13 (1969) 148 (juni), p. 318-334, onder de titel ‘Mulisch' verhouding tot de vernietiging gevolgd door een portret van Harry als revolutionair’. Even later beleefde het essay als het ware een derde druk in *Schrijvers binnenste buiten*. Amsterdam 1969, p. 183-203.
4. Idem, *Wat is Kabouteritis? Pathografie van een scholengemeenschap*. Amstelveen 1973. Gestencild. 2 delen.
5. Henk Meulman, ‘Cremer is corrupt’, in: *Haagse Post*, 11 november 1967.
6. Zie in *Schrijvers binnenste buiten* ‘Een walglijke Wolkers?’ (p. 40-46), ‘Van Oudshoorn, de zelfmoord en het vrouwelijk geslacht’ (p. 121-145), ‘Gerard Kornelis van het Reve: tussen nederigheid en hoogmoed’ (p. 146-154) en ‘Van het Reve en de Meedogenloze Jongen’ (p. 155-170).
7. Hug Kaleis, *Schrijvers binnenste buiten*, p. 12.
8. De dagboeken van Hug Kaleis, twee ‘tot de nok’ gevulde dozen, bevinden zich in het Letterkundig Museum in de (ongesorteerde) collectie Hug Kaleis.
9. ‘Gerard Kornelis van het Reve: tussen nederigheid en hoogmoed’, in: *De Gids* 127 (1964) 9 (november), p. 281-287. Ook in: *Schrijvers binnenste buiten*, p. 146-154, en in Sjaak Hubregtse (red.), *Tussen chaos en orde. Essays over het werk van Gerard Reve*. Amsterdam 1981, p. 159-167.
10. Zie Kaleis' aanval op het Nijmeegse proefschrift van G.F.H. Raat *De vervalste wereld van Willem Frederik Hermans*. Amsterdam 1985, en zijdelings op promotor Kees Fens: ‘Paranoia en Horror Psychologiae’, in: *De God Denkbaar verklaard*. Amsterdam 1987, p. 20-42.
11. Henk Meulman, ‘Cremer is corrupt’, in: *Haagse Post*, 11 november 1967.
12. Kaleis schreef een vinnig stuk naar aanleiding van ‘Het ootje van ootje’ door A. de Roover in *De Tafelronde* 1 (1953) 1 (januari), p. 64. De Roover probeert daarin aan de tonen dat ‘Oote’

- van Jan Hanlo bol staat van epigonisme. Kaleis gaf aan zijn reactie de veelbetekenende titel 'Zelf in 't "ootje". Open brief aan de heer De Roover', in: *De Tafelronde* 1 (1953) 4 (april), p. 253-254.
13. Huug Kaleis, 'Adriaan van der Veen: een gewetensvol schrijver is revolutionair', in: *Dagblad voor de Zaanstreek 'De Typhoon'*, 10 januari 1953.
 14. Magda Dam (1919-1974) kreeg bekendheid door haar foto's van schrijvers die weleens op flapteksten van boeken zijn afgedrukt.
 15. Dagboek van Huug Kaleis, 18 september 1948.
 16. Huug Kaleis, 'Buddingh' en het geweld', in: *Maatstaf* 12 (1964) 5 (augustus), p. 340-342, 'Gerard Kornelis van het Reve: tussen nederigheid en hoogmoed', in: *De Gids* 127 (1964) 9 (november), p. 281-287, en 'Jean-Paul wil geen boordje dragen, of: la difficulté d' être Sartre', in: *De Gids* 127 (1964) 10 (december), p. 379-380.
 17. Idem, 'J.M.G. Le Clézio: Het proces-verbaal hallucinaire lyriek', in: *Schrijfkrant*, 29 januari 1965.
 18. Idem, 'Criticus Kees Fens lezer met oogkleppen', in: *Het Parool*, 10 december 1966.
 19. Idem, *Schrijvers binnenste buiten*, p. 98. Het essay 'In de schaduwen van Ter Braak's tweede gezicht' werd eerder gepubliceerd in *Tirade* 12 (1968) 139 (november 1968).
 20. Zie noot 3.
 21. J.H. Donner, *Mulisch, naar ik veronderstel*. Amsterdam 1971, p. 55-59, E. Kummer, 'In de schaduwen van Kaleis' proza', in: *Maatstaf* 17 (1969-1970) 8 (december 1969), p. 531-534 (grotendeels een aanval op het Ter Braak-essay) en Aad Nuis, 'Ontmaskerd', in: *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 31 juli 1969.
 22. Brief van Renate Rubinstein aan Huug Kaleis, 25 januari 1969.
 23. Kees Fens, 'Kaleis', in: *de Volkskrant*, 16 augustus 1969.
 24. Jan Fontijn, 'Huug Kaleis keert niet de schrijvers maar zichzelf binnenstebuiten' versus Adriaan Morriën, 'Nog eens Kaleis, maar anders bekeken', in: *Het Parool*, 28 februari 1970.
 25. Carel Peeters, 'Ikaros op het strand. Huug Kaleis keert schrijvers binnenste buiten', in: *Elsevier*, 15 november 1969. In zijn recensie van *Loodlijnen* was Peeters in *Het Parool* van 18 november 1967, bijna een jaar na de vernietigende kritiek van Kaleis naar aanleiding van *De gevestigde chaos*, een minstens zo fel tegenstander van Fens. Diens methode noemt Peeters een 'simplificerende' die 'zouteloze, oninteressante stukjes' oplevert.
 26. Brief van Huug Kaleis aan Geert van Oorschot, 8 augustus 1969 en brief van Geert van Oorschot aan Huug Kaleis, 11 augustus 1969.
 27. Huug Kaleis, 'Bezwarend materiaal tegen het leven. De "esseejs" van W.F. Hermans', in: *Het Parool*, 20 februari 1965. De lectuur van *Het sadistische universum* voor deze recensie, Kaleis' eerste publicatie over Hermans, is waarschijnlijk de aanleiding voor een verdere verdieping geweest.
 28. Brief van Huug Kaleis aan Geert van Oorschot, 22 juli 1970.
 29. Morriën sprak in navolging van H.A. Gomperts van 'fascistisch' in *De gruwelkamer van W.F. Hermans of Ik moet altijd gelijk hebben* (Adriaan Morriën, *Brood op de plank* 1. Amsterdam 1999, p. 463). J.J.M. van Dijk, 'De motieven van Hermans', in: *Hollands Maandblad* 12 (1970-1971) 278 (januari), p. 29 (naar aanleiding van *Het sadistische universum* 2. *Van Wittgenstein tot Weinreb*).
 30. Brief van W.F. Hermans aan Huug Kaleis, 10 november 1970.
 31. 'Brieven aan Tamar', in: *Vrij Nederland*, 14 november 1970.
 32. Huug Kaleis, *De God Denkbaar verklaard*, p. 78-80.
 33. J.J.M. van Dijk, 'W.F. Hermans, de geheimzinnige dorpsgek', in: *Hollands Maandblad* 12 (1970-1971) 279 (februari), p. 30.
 34. Huug Kaleis, 'Een leerling van de dorpsgek', in: *Hollands Maandblad* 12 (1970-1971) 280 (maart), p. 14-20.
 35. Brief van Huug Kaleis aan Geert van Oorschot, 29 augustus 1974.
 36. Idem, 22 juli 1975.
 37. In 1980 verhuisde Kaleis van de Johan Verhulststraat naar de Tweede Constantijn Huygensstraat in Oud-West waar hij tot zijn dood zou blijven wonen.
 38. Huug Kaleis, 'Oedipus-complex en maatschappij', in: *Elseviers Literair Supplement*, 11 april 1970.
 39. Idem, 'Sartre: om van te houden én irritant', in: *Het Parool*, 25 juli 1980.
 40. Brief van Huug Kaleis aan Philo Bregstein, 20 januari 1981.

41. Huug Kaleis 'WFH: "...altijd hetzelfde boek"', in: *Het Parool*, 12 juni 1981. De uitgebreide versie verscheen in *Tirade* 25 (1981) 271 (december), p. 669-684 onder de titel 'Vijf en dertig jaar W.F. Hermans of: Forum overtroffen' en werd opgenomen in *De God Denkbaar verklaard*, p. 74-91.
42. Idem, *De God Denkbaar verklaard*, p. 91.
43. Carel Peeters, 'Kumkummertijd bij Maatstaf?', in: *Maatstaf* 17 (1969-1970) 10 (februari 1970), p. 669-675.
44. *De God Denkbaar verklaard*, p. 120.
45. Frans A. Janssen en Freddy de Vree, 'Vraaggesprek met W.F. Hermans', in: *Bzzlletin* 13 (1985) 126, p. 9.
46. Carel Peeters, 'Getrouwd of niet getrouwd met W.F. Hermans', in: *Tirade* 25 (1981) 271 (december), p. 685.
47. Jaap Goedegebuure, 'Iets over de moraal van het cynisme', in: *Tirade* 25 (1981) 271 (december), p. 692.
48. Huug Kaleis, 'Vade retro Satanas!', in *New Foundland* 2 (1982-1983) 3 (maart 1983), p. 58-63.
49. 'Geyerstein's wraak op Hermans' critici' is een uitgebreide versie van 'Gastschrijver Huug Kaleis: De Krakeling', in: *Kamikaze of De laatste bestorming van de Zangberg: tegenromantisch strijdschrift tegen alles en iedereen* 2 (1982-1983) 6-7 (maart-april), p. 199-204. In 'Anbeeks naadloos onbehagen' (*Het oog in 't zeil* 4 (1986-1987) 1-2 (oktober-december 1986) p. 36-41, opgenomen in *De God Denkbaar verklaard*, p. 135-148), reageert Kaleis op een artikel van Ton Anbeek in *NRC Handelsblad* van 13 december 1985.
50. Huug Kaleis, 'Over helden en heiligen. Een heilige van de horlogerie psychokritisch beschouwd' verscheen in: Wilbert Smulders (red.), *Verboden toegang. Essays over het werk van Willem Frederik Hermans*. Amsterdam 1989, p. 170-179. Het essay is niet opgenomen in *De God Denkbaar verklaard*, wel in *Gedreven door verwantschap*, een heruitgave van Kaleis' Hermans-essays. Zie noot 56.
51. Bij voorbeeld een klein pamflet van Hans Boland, *Rode moraal en zwarte laster*, een reactie op Kaleis' 'kijfschrift tegen Anbeek' (30 december 1986).
52. Brief van W.F. Hermans aan Huug Kaleis, 19 september 1987.
53. Ivan Sitniakovsky, 'W.F. Hermans geëerd met briljante studie', in: *De Telegraaf*, 26 september 1987. Ook de provinciale pers liet positieve geluiden horen: 'De vele bewonderaars van het werk van Hermans mogen tevreden zijn met dit boek.' (*Utrechts Nieuwsblad*, 30 oktober 1987), en 'De beschuldigingen en schimpscheuten zijn niet van de lucht- boeiende lectuur dus.' (*Provinciale Zeeuwse Courant*, 3 oktober 1987). Enkele vooraanstaande Vlaamse literaire tijdschriften daarentegen publiceerden minder lovende recensies. Zo reageerde Martien J.G. de Jong nogal lauw met 'De schrijver als klokkenmaker', in: *Dietsche Warande & Belfort* 133 (1988) 7 (september), p. 530-536. Overigens heeft De Jong in zijn handboek *Over kritiek en critici*. Tiel-Amsterdam 1977, p. 206-209 aan Kaleis de importantie gegeven die hem als criticus en essayist in de Nederlandse literatuur toekomt.
54. Prentbriefkaart van W.F. Hermans aan Huug Kaleis, 18 december 1987.
55. Kort tevoren, 31 juli 1989, had Kaleis van Hermans nog een exemplaar met opdracht van *Mandarijnen op zwavelzuur* gekregen.
56. In zijn essay 'De houdbaarheid van een polemist' (*Zacht Lawijd* 6 (2007) 3 (april-mei-juni), p. 28-49) deed Mathijs Sanders recht aan Kaleis als forumiaan door hem in één adem te noemen met Hans Gomperts, voor wie eveneens 'Du Perrons essayistiek een strategisch referentiepunt' vormde. En elders in zijn stuk merkt hij op dat Kaleis in zijn essay 'Du Perron, Gomperts en de structurenwichelaars' de aantijging van J.J. Oversteegen weerlegt dat Gomperts 'een criticus van de oude school was'. Volgens Kaleis was Gomperts juist een 'representant van een "nieuwe kritiek"', een oude weliswaar maar dan een die een nieuw leven was ingeblazen en allerminst vervuld van de dorheid die de kritiek van Fens, Oversteegen en Jessurun d'Oliveira, de mannen van *Merlijn*, aankleeft.' Een poging tot een rehabilitatie van Kaleis is *Gedreven door verwantschap. Essays over Willem Frederik Hermans*. Ingeleid en geannoteerd door Rob Molin. Soesterberg 2008.

Een discipel van E. du Perron en twee aanverwante geesten

Was Fred Batten als mens en literator met E. du Perron vergroeid, Adriaan Morriën en Huug Kaleis lieten zich door hem de weg wijzen. Misschien kan Batten een eigenzinnige discipel worden genoemd, de anderen zou men tot de aanverwante geesten van Du Perron kunnen rekenen.

Hoe was de betrekking tussen deze drie onderling? Adriaan Morriën (1912-2002) leerde in januari 1939 een Haagse vriendenkring rond Menno ter Braak kennen met onder anderen Rudie van Lier, Adriaan van der Veen en Corinna ('Kennie') van Schendel. Met de luidruchtigste en daardoor opvallendste in het gezelschap, de enthousiaste neerlandicus Fred Batten (1910-1980), onderhield hij sindsdien tot in de naoorlogse jaren hechte banden.

Met Kaleis raakte hij bevriend toen deze rond 1964 ging meewerken aan de door Morriën geredigeerde Literatuurpagina van *Het Parool*. Hen bond de affectie tot de kritische principes

van *Forum*, de aandacht voor de mens achter de schrijver zonder daarbij de vorm te veronachtzamen. Zij hielden er een heel andere opvatting op na als de invloedrijke ‘merlinisten’ die zich bij hun interpretatie louter door de structuur van de tekst lieten leiden.

Persoonlijke betrekkingen tussen Batten en Kaleis die elkaars werk zeker gekend zullen hebben, zijn er niet geweest. Opmerkelijk overigens is de sterke verwantschap tussen beiden: veel vaker dan de aarzelende en bespiegelende Morriën zochten zij, snel op hun tenen getrapt en fel als zij waren, de polemieken.

In de essays en kritieken van Huug Kaleis springt vooral deze overeenkomst met Du Perron in het oog: de behoefte om in een literaire tekst zichzelf terug te vinden. In de inleiding op zijn debuut *Schrijvers binnenste buiten* (1969) zegt Kaleis dat hij met de daarin opgenomen essays zijn autobiografie wilde schrijven. In *De God Denkbaar verklaard* (1987) legt hij een bijna blinde bewondering voor W.F. Hermans aan de dag en stelt hij zich vaak recalcitrant op zoals de God Hermans in zijn *Mandarijnen op zwavelzuur* en in sommige van zijn romans. Kaleis leest slordig analyserende en rancuneuze critici van Hermans' werk de les en probeert tevens de freudiaanse en personalistische literatuurbeschouwing te verdedigen waar hij met Schrijvers binnenste buiten nooit echt erkenning voor had gekregen. Als speurder naar verborgen betekenissen doet hij denken aan Ter Braak in de ontmaskering van ‘het eerste gezicht’. Hij heeft oog voor allerlei ogenschijnlijk onbetekenende details die over de auteur mogelijk veel meer prijsgeven dan wat vooreerst de aandacht van de lezer trekt.

Behalve Ter Braak en Freud is Du Perron voor Kaleis een inspirator geweest. In een interview in de *Haagse Post* van 11 november 1967 herinnert Kaleis zich dat hij door de lectuur van Du Perron Franse schrijvers is gaan lezen. Via Du Perron ontdekte hij Stendhal en diens behoefte aan eerlijkheid en op-

rechtheid. In zijn dagboek heeft Kaleis zijn instemming met *Cahiers van een lezer* betuigd. Niet onmogelijk dat deze feuilletons hem als polemist gevormd hebben en het plan hebben doen rijpen Frans te studeren.

Vooraf ergerde Kaleis zich aan het merlinisme dat de mens achter de schrijver negeerde en zo het forumiaanse gedachtegoed met voeten trad. Kaleis kwam in verweer tegen de in zijn ogen dorre geschriften van Fens, Oversteegen en de vele anderen wie de ziel van het literaire kunstwerk door het blindstaren op structuren ontging. De essayistiek van Fens leidt volgens Kaleis vaak tot wonderlijke en zinloze conclusies. Oversteegen maakt het niet minder bont wanneer deze bij voorbeeld beweert dat Gomperts in *De schok der herkenning* de schrijver van *Het land van herkomst* gelijk heeft gesteld aan het personage Arthur Ducroo.¹ Kaleis brengt daartegen in: ‘Gomperts zocht de mens in het werk, en omdat hij daarin de “diepere” Du Perron opspoorde, en niet de man die 1.66 mat, die wegens zijn hart niet te veel wijn mocht drinken, in slordige pakken rondliep en een zoontje had, was hij daarmee zelfs niet in strijd met de waarheid die Proust aan 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.”’ En verder: ‘Het ik van Du Perron in het dagelijks leven moet minimaal verschild hebben van het ik in zijn boeken. Du Perron streefde er zelfs naar dit verschil op te heffen en daarmee zo authentiek mogelijk te zijn’. Maar bij het schrijven van *Het land van herkomst* moest Du Perron de paradox ervaren dat het jezelf zo waar mogelijk weergeven een romanciersvervorming tot gevolg heeft. Het ik wordt een personage, d.w.z. eenvoudiger maar ook dieper en expressiever. Zo beschouwd vindt Kaleis het naïef dat de merlinisten voortdurend de stelling poneren dat schrijver en personage niet dezelfde zijn, dat bij voorbeeld Vestdijk niet dezelfde is ‘als de meneer die in Doorn een villatje bewoont’. Du Perron mocht dan streven naar de opheffing

van het ik in het dagelijks leven en het ik in zijn geschriften, hij was zich er terdege van bewust dat dit niet kon. In *Het land van herkomst* heeft hij ‘de kwestie van het omliegen tot literatuur’ ter sprake gebracht, en ook *In deze grootse tijd* gaat daar niet aan voorbij.

Zijn visie op Du Perron spitst Kaleis verder toe wanneer hij de vraag beantwoordt in hoeverre Ter Braak zich van hem onderscheidt. ‘Het “ik” van Du Perron doet stevig aan, tussen innerlijk en uiterlijk schijnt bij hem geen verschil te bestaan. Du Perron converseerde even makkelijk als dat hij schreef. Ter Braak daarentegen was een minder goed spreker en bleef in dit opzicht achter bij het speelse van zijn essays. Verder evolueerde bij Du Perron het eerste gezicht natuurlijkerwijs met het tweede mee; bij de schizoïde Ter Braak echter dreigde altijd het gevaar dat de klevende relatie tussen beide verdorde en zelfs verbroken werd, zodat het eerste gezicht tot een werkelijk masker verstarde.’

Met deze en de andere aangehaalde uitspraken van Kaleis zijn we beter toegerust om de perroniaanse wegen te volgen van Adriaan Morriën en Fred Batten.

Zoals gezegd leerden ze elkaar in januari 1939 kennen. In die maand reisde Morriën van zijn geboorte- en woonplaats IJmuiden naar Den Haag voor een bezoek aan zijn oudste broer die daar pas was komen wonen. Tijdens de verkenning van de stad liep hij café Riche binnen en daar raakte hij in gesprek met de dichter Rudie van Lier. Deze nodigde hem uit de volgende avond op zijn kamer te komen, en daar verscheen ook Fred Batten, de boezemvriend van Van Lier.

Bij hun ontmoeting was Morriën 26, Batten 28. Beiden hadden gepubliceerd, in *Forum* bij voorbeeld, waar ze erg trots op waren. Batten was in 1939 met veel letterkundigen bevriend, met Willem Kloos, Menno ter Braak, J. Greshoff en, niet in de laatste plaats, met Du Perron. Morriën daarentegen kende er

slechts enkele persoonlijk. Greshoff was zijn literaire mentor en had uitgever Stols op hem geattendeerd. Na de opheffing van *Forum* nam Greshoff vooral gedichten in *Groot Nederland* van hem op en poëziekritieken in *Het Hollandsch Weekblad van België*. Verder kende Morriën de redacteur van het jongerentijdschrift Werk, Ed. Hoornik, op wiens verzoek hij poëzie had bijgedragen, en Han Hoekstra die van hem prozarecensies in *Den Gulden Winckel* plaatste.

Ondanks deze literaire wapenfeiten keek de onbemiddelde Morriën, zoon van een zeilmaker, tegen Batten op wiens vader resident van Madoera was geweest. Hij had buitenlandse reizen gemaakt en studeerde Nederlands in Leiden. Morriën had de landsgrenzen nog nooit overschreden en was vooral in de Franse literatuur minder belezen dan Batten. Door zijn nog steeds zwakke gezondheid na zijn ontslag in 1934 uit een sanatorium voor longlijders ging hij indolent en verlegen door het leven, heel anders dan de drukke Batten.

Bij hun ontmoeting stond Morriën op het punt om te debuten met *Hartslag*. In deze gedichtenbundel zingt hij over zwangerschap, baren en het stichten van een gezin, verlangens van de geïsoleerde, broze jongeman in de eerste jaren na het sanatorium. De poëzie in *Hartslag* is romantisch, zachtaardig soms ook. In zijn ‘harde’ gedicht in *Forum* van december 1935 daarentegen bekritiseert Morriën de tot celibaat en eenzaamheid gedoemde geestelijke en neemt hij indirect maar resoluut afstand van de gereformeerde religie van zijn jeugd. Al met al neigde hij eerder naar het vrouwelijke en zachte dan naar het ‘ventisme’.

Toch had hij veel op met *Forum*. In de leeszaal van de Haarlemse bibliotheek had hij het tijdschrift gelezen en als ‘vrijgemaakte’ met instemming de liberale geest ervan geproefd. Het had hem op het spoor gezet van Ter Braak, van wie hij toen hij Batten ontmoette nagenoeg alles gelezen had. Boeken als *Afscheid van domineesland* en *Van oude en nieuwe christenen*

toonden naast de geloofsproblematiek de rationele verwantschap met Ter Braak en de schatplichtigheid aan Nietzsche die ook de leidsman van Morriën was geweest.

Zijn kritieken waren in 1939 nog wat onzeker van toon, en misten verder de beknoptheid en trefzekerheid die hij nastreefde. Zelf was hij zich er terdege van bewust geen echte Forumiaan te zijn. Op 12 april 1939 schrijft hij aan Batten: ‘Na het sanatorium kreeg ik van de Nederlandse letterkunde het eerst de poëzie van Slauerhoff en het werk van Ter Braak te lezen. Ik had grote verering en smaak voor Ter Braak. [...] Mijn enkele gedichten in Forum-stijl zouden “Geestelijke” en “Mismaakte” kunnen zijn. Verder heb ik zeker geen Foruminvloed, d.w.z. uiterlijk, overheersend. Wat ik van Forum opnam, de verwantschap met het werk van Ter Braak en later dat van Du Perron schijnt aan andere invloeden gebonden te zijn. Daarvoor kende ik Nietzsche reeds.’

Het gedicht ‘Geestelijke’ en ‘Mismaakte’ en nog drie andere gedichten die Morriën in de zomer van 1935 aan Ter Braak ter beoordeling had gestuurd en waarvan ‘Geestelijke’ publicabel was bevonden, zijn inderdaad op en top *Forum*. Zoals gezegd stond Morriën met zijn poëzie overwegend in een romantische traditie die na de opheffing van *Forum* geleidelijk aan meer terrein was gaan winnen. Daar sloot het kort voor de oorlog opgerichte tijdschrift *Criterion* bij aan door zijn streven naar de vereniging van romantiek en het door *Forum* voorgestane rationalisme. Morriën publiceerde geregeld in *Criterion* maar voelde zich er niet echt thuis naast de jonge prominenten Aafjes en Hoornik. Hun poëzie vond hij te ver doorschieten naar het gevoel, naar pathetiek zelfs, en dat terwijl hij zelf gevaarlijk langs die afgrond scheerde.

Hoe dan ook, voor Morriën lag zijn literaire toekomst niet in de Amsterdamse school rond *Criterion* maar in de Haagse kring die het gedachtegoed van *Forum* hoog had zitten.² Vaak komt in 1939 en 1940 in de briefwisseling tussen Morriën en

Batten het begrip *persoonlijkheid* ter sprake, vooral in verband met de opvattingen van Du Perron daarover. De leesachterstand had Morriën in de eerste maanden van de vriendschap met Batten al snel ingehaald. Op 3 maart 1939 schrijft hij: ‘Naar het tweede boek van Du Perron over Multatuli ben ik erg nieuwsgierig.’ En op 13 maart 1939: ‘Ik heb reeds een flink stuk in Du Perron gelezen met grote instemming.’

Hoewel de invloed van Du Perron via Batten moeilijk te meten valt, zeker is dat tijdens de eerste oorlogsjaren in Morriën langzaam maar zeker de latere causeur doorbreekt en de zelfbewuste schrijver van geserreerde en onderkoelde stukjes, verhalen, gedichten en literatuurbeschouwingen. Wel is het zo dat de ‘indirecte’ Morriën een groter waardering bleef houden voor de bescheiden, ingetogen Ter Braak dan voor de uitbundige en zelfverzekerde Du Perron. Zelfs in later werk als *Lasterpraat* (1975) is bij alle openhartigheid een verdoezeling waarneembaar van zijn ‘grote conflict’: de ontrouw aan zijn gelovige, zeer beminde moeder wier geloof hij had moeten afzweren.

In juli 1926 was Fred Batten na vaders pensionering naar Nederland gekomen, naar Den Haag waar hij leerling wordt van de hbs aan de Stadhouderskade. Op een receptie bij gelegenheid van Willem Kloos' zeventigste verjaardag in mei 1929 spreekt hij ‘uit naam van de Nederlandse jongeren’. Dit leidt tot een geregeld contact met de prominente Tachtiger, door wiens toedoen hij in 1931 in *De Nieuwe Gids* debuteert met een prozastukje over zijn inmiddels overleden vader. Er volgen nog meer publicaties van zijn hand in dit blad, alle in impressionistische stijl. Nederlands studeren aan de universiteit is een droom en om die te realiseren gaat hij zich na de hbs voorbereiden op het staatsexamen.

Behalve Kloos was Louis Couperus aanvankelijk een favoriet auteur. Batten wijdde aan hem een tentoonstelling op zijn oude hbs en een speciale aflevering van het schoolblad. Hierin is een

brief over Couperus afgedrukt van Du Perron kort nadat deze op die tentoonstelling met Batten kennis had gemaakt. Van de sprankelende conversatie van de onverwachte bezoeker was Batten toen dermate onder de indruk geraakt dat hij hem vroeg om een rendez-vous in een café. Batten had er vergeefs op zijn komst zitten wachten. Zijn boosheid daarover had hij gekoeld in een briefje dat Du Perron kalm pareerde: hij was weldegelijk gekomen en ze moesten elkaar zijn misgelopen. Dit woord en weerwoord zette de toon voor de snel op gang rakende correspondentie en omgang tussen de snel verongelijkte Batten en de veelal onverstoorbare en vaderlijke Du Perron.

Batten had Ter Braak voor het eerst ontmoet na een *Forum*-dispuut in de Bijenkorf in Den Haag. Niet lang daarna verhuisde Ter Braak naar de residentie en raakte hij met Batten bevriend. Hoewel hij kritiek had op het werk van de acht jaar jongere lettré en van zijn vriend Rudie van Lier, beschouwde Ter Braak beiden als veelbelovend en hij voorzag hen al vlug van het epitheton ‘De jongheeren van Forum’.

Dat Batten in *Forum* debuteerde met het prozafragment ‘Memoires van een Indische jongeman’, in juli 1934, ruim een jaar voor Morriëns poëziedebuut in het laatste nummer, had hij vooral aan Du Perron te danken. Het fragment is genomen uit een lange novelle die beïnvloed schijnt door *Het land van herkomst*. Ter Braak vond de invloed té groot, waarop Du Perron reageerde: ‘Dat het door Ducroo “ingegeven” werd, zal wel waar zijn, toch is de toon zeer verschillend, leek mij.’ Uiteindelijk komt er een fragment uit de novelle in *Forum*, maar een dubbeltje op z'n kant is het wel, net als de publicatie van Morriëns gedicht ‘Geestelijke’ dat uit vijf ingezonden verzen geplukt werd. Vier kwamen er dus niet voor plaatsing in aanmerking.

Ook Batten schreef poëzie. Daar had Du Perron weinig waardering voor zoals hij op 26 mei 1934 aan Ter Braak liet weten: ‘Fredje schreef ook weer een heel pak abominabele versjes. [...] slechte invloed van Tinan, van ons, enz.’. In dezelfde tijd maakte

Du Perron ook aanmerkingen op zijn schrijfstijl. In een beschouwing van Batten in *De Nieuwe Gids* van juli 1935 hinderde hem op ‘de hele eerste bladzij’ de ‘op de gekste manier, d.w.z. lukraak, aan elkaar geschroefde zinsdelen’. Du Perron adviseerde Batten ‘auteurs te lezen die eenvoudig en helder formuleren; je hebt een neiging naar het wazig-subtiele die je bepaald moet bestrijden. Je schrijft op het ogenblik lukraak maar halfverteerde literatuur van anderen. Je stuk in Forum [het prozadebuut] is veel beter dan het andere [de complete novelle]. Maar de manier van slecht schrijven, d.w.z. van ernaast schrijven is (begrijpelijkerwijs) precies dezelfde; en gemakkelijker na te gaan, en bijgevolg “onthullender” in het haastige stuk. [...] Ik zeg niets tegen de inhoud van je stuk, en niets tegen de “ik” die erin vervat is, mijn raad en mijn bezwaren gelden *uitsluitend* de vorm.’ Maar ook complimenten zijn niet van de lucht. Du Perron zag in Batten zelfs een ‘opvolger’ en spoorde hem aan zijn Indische memoires op schrift te stellen onder de titel ‘Het herenzoontje’.

Gecharmeerd was Du Perron vooral van Battens dienstbaarheid, al kende zij voor hem een vervelende keerzijde. Aan Greshoff schrijft hij op 24 september 1933 uit Parijs: ‘Fredje Batten is in Parijs en kwam met siropen [...] hopjes en flikjes hier aangezet. Hij is erg braaf en vol goede wil.’ Echter: ‘Hij is zó krampachtig, defensief en agressief tegelijk, op je afspringend en wegduikend, dat het een corvee apart is om met hem te praten. Ik vraag mij soms met schrik af of ik ook zo was toen ik 21 was’.

Wie ging er niet gebukt onder de spraakwerval van Fred Batten? De geduldige maar zwakke Morriën wanneer hij tot diep in de nacht in huize Batten moest opblijven om met Fred over literatuur te bomen. En Tonnie Hendriks met wie Fred in 1947 zou trouwen. Zeker ook waren er die niet genoeg van zijn verhalen konden krijgen, jonge mensen geïnteresseerd in de door Batten levend gehouden Forumtijd. Iemand als Carel Peeters die zodra Batten in zijn buurt kwam gretig zijn oor bij hem te luister legde.

In de eerste jaren van de vriendschap logeert Morriën geregeld bij Fred Batten en zijn moeder. De jongeren van de Haagse kring lopen aan in hun gastvrij huis, een verlengstuk van café Riche. Hier maakt Morriën kennis met Ter Braak en bij die gelegenheid prijst deze hem voor zijn bespreking in *Den Gulden Winckel* van *Mephistophelisch*. Later zou Ter Braak gunstig schrijven over *Hartslag* en over het prozadebuut, de novelle ‘Rendez-vous’ in *Werk* van september 1939. Eveneens in Riche had Morriën zijn eerste persoonlijk contact met Du Perron die zich nog over de dichter uit IJmuiden niet in zijn literaire kronieken maar in brieven ging uitspreken.

Ook Morriën heeft zich over Du Perron niet in publicaties uitgelaten, al is hij het wel van plan geweest. Op 30 oktober 1939 schrijft hij aan Batten: ‘Ik ontving van Den Gulden Winckel de roman van Du Perron *Schandaal in Holland*. Komt het Reisjournaal van Arthur Ducroo ook spoedig uit? Ik wil ze beide bespreken, als het gaat voor het dec. nummer.’ De geplande recensie is niet doorgedaan, omdat zich boeken aandienden die Morriën kennelijk belangrijker vond.

De trouw aan Ter Braak was onvoorwaardelijk maar het betekent niet dat de invloed van Du Perron op Morriën marginaal is geweest. Zoals we zagen kreeg Morriën niet alleen via Batten de ideeën over de perroniaanse persoonlijkheid aangereikt, ook raakte hij op deze wijze bekend met de Franse literatuur. Meteen na hun kennismaking informeerde Batten hem uitvoerig, want Morriën kende slechts enkele gedichten van Baudelaire, *Si le grain ne meurt* van Gide en *Barnabooth* van Larbaud, waarvan hij toen waarschijnlijk niet wist dat dit het lievelingsboek van Du Perron was. In de loop van 1939 was hij een heel stuk verder met zijn lectuur, en besloot hij zelfs Frans te gaan studeren. Door geldgebrek was een universitaire studie niet voor hem weggelegd. Maar met het in de oorlog behaalde M.O.-A diploma was hij voldoende opgeleid om zich te ontwikkelen tot de uitmuntende vertaler van bij voorbeeld Anouil, Camus

en Choderlos de Laclos. In 1969 werd hij benoemd aan het Amsterdamse Instituut voor Vertaalkunde waar de later gerenommeerde Peter Verstegen, Anna Tilroe en Marianne Kaas bij Morriën het vak zouden leren.

Toen Batten zijn Couperus-tentoonstelling in zijn oude hbs organiseerde, was Couperus voor hem zo'n beetje de enige belangrijke Nederlandse auteur en liet hij zelfs Multatuli links liggen. Du Perron turnt hem om en laat in hem de fanaat ontvlammen die eens op 'de zinsbouw in de Max Havelaar' zal afstuderen. Ook attendeerde Du Perron op andere 'Indische' schrijvers, op P.A. Daum en Beb Vuyk aan wie Batten nog belangwekkende publicaties zou wijden.

Nooit echter lukt het Batten om Du Perron voor zijn smaak te winnen. In het begin van de vriendschap probeert Batten het belang van Jacques Perk en Willem Kloos aan te tonen en verder ook van P.N. van Eyck en Albert Verwey. Maar het is Du Perron die Batten van deze dichters afbrengt en hem er nieuwe voor in de plaats geeft.

Voortdurend strijkt Batten in de eerste jaren van hun vriendschap de vlag nadat hij Du Perron duchtig heeft tegengesproken. Telkens zet hij in deze tijd een nieuw masker of eerste gezicht op, waarmee hij eerder een volgeling lijkt van de 'nomadische' Ter Braak dan van zijn 'standvastige' grote voorbeeld. Zo meldt hij in juni 1933 aan Du Perron een 'nieuwe persoonlijkheid' te hebben aangenomen. Hij had toen nog een lange weg te gaan om 'zichzelf' te worden. Daartoe was het bovenal noodzakelijk dat hij zich van Du Perron losmaakte. Deze werd soms zo kregel van het imitatiegedrag dat hij Batten als een terriër aanviel en een belerende toon tegen hem aansloeg. Wanneer dat niet hielp verbrak hij voor een poos de vriendschap of legde hij een spreekverbod op. Aan Van Lier schrijft Du Perron op 20 april 1936: 'Ik heb de brief van Fredje overgelezen om na te gaan wàt me zo irriteert in zijn epistolair genie. Ik weet het nu precies:

het is de namaak-Du Perron toon. Een paar jaar geleden zei me Ter Braak al “Ik heb Freddy Batten terug gezien en vind hem onuitstaanbaarder dan ooit; het is nu helemaal een klein Du Perronnetje.” Dat was hij ook in zijn handschrift geworden. Van schuin met uithalen had het zich in 1936 ontwikkeld tot het ronde en rechte, zo karakteristiek voor de talloze brieven in volgende jaren.

In 1939 behoorden ruzies van Batten met Du Perron tot het verleden, en bij de definitieve terugkeer van Du Perron en zijn vrouw uit Indië in het moederland verrichtte Batten allerlei hand- en spandiensten om hun integratie zo goed mogelijk te doen verlopen. Toen Du Perron in Indië verbleef, hielp Batten hem bij het verzamelen van lectuur voor bloemlezingen, literatuur die in de oost niet voor handen was. Bovendien typten hij en ook zijn moeder teksten voor Du Perron uit.³ Ten slotte assisteerde Batten bij de uitgave van Du Perrons *Goena Goena* van P.A. Daum en een bloemlezing van koloniale literatuur, *De muze van Jan Compagnie*, door het kopiëren (en kiezen) van bronnen in de Koninklijke Bibliotheek en het Algemeen Rijksarchief in Den Haag.

In Batten vond Du Perron een nauwkeurig tekstbezorger. Ondanks zijn kundigheid studeerde hij pas in 1966 af, en van een proefschrift is het daarna niet meer gekomen. Dat het niet vlotte met de studie was voornamelijk toe te schrijven aan de tijdrovende werkzaamheden voor Du Perron tijdens diens leven, en aan het tijdrovende redacteurschap van het postume zevendelige *Verzameld Werk*, en van de negendelige *Brieven*. Al dat werk heeft Batten opgeknapt in de vrije tijd die hij overhield in zijn betrekkingen als achtereenvolgens corrector bij Uitgeverij Contact, bibliothecaris van de Sticusa en leraar Nederlands aan een middelbare school.

In 1939 had Batten ‘zichzelf’ gevonden en zich ontwikkeld tot een persoonlijkheid met een stevige kern Du Perron. Geen epigoon dus maar iemand die eigenzinnig met zijn grote voor-

beeld was vergroeid. Morriën echter had nog niet helemaal bereikt wat hij zich al kort voor het sanatorium in zijn dagboek met de woorden van Nietzsche gewenst had: ‘Ein Ich soll ich mir werden, een Selbst will ich mir sein’.

Terecht heeft Batten zich steeds verzet tegen aantijgingen van Du Perron-epigonisme. Die slingerden Cola Debrot kort na Du Perrons dood en ook Binnendijk hem naar het hoofd. In een verweerbrief aan laatstgenoemde pareert Batten: ‘Een epigoon is voor mijn gevoel iemand, die zijn gehele bestaansreden [...] aan een voorbeeld ontleent en op zichzelf dus niet bestaat.’ Batten noemt zich ‘in alle opzichten een andere persoon, een ander temperament au fond dan Du Perron’. En ten slotte zegt hij in de brief aan Binnendijk dat hij ‘bepaald heel sterk een eigen leven leidt, een eigen eenzaamheid’. Wanneer Batten in 1967 terugkijkt in zijn ‘Herinnering aan Eddy du Perron’ bekent hij: ‘Aan onenigheid, aan “brouilles” in onze briefwisseling of in gesprekken over de meest uiteenlopende onderwerpen [...] heeft het in onze vriendschap niet ontbroken, maar ik heb van d'Artagnan degenstoten en schimpscheuten geïncasseerd die mij hebben gehard en van een vals pathos bevrijd’.

Niettemin is Batten zijn leven lang ‘maniakaal’ met Du Perron bezig geweest. Aan H.J. Heeren die in Djakarta voor Batten teksten van Du Perron opspoorde voor het uit te geven *Verzameld werk*, schreef hij in 1955 dat hij maniakaal móest zijn. Want ‘als ik het niet zou zijn, wie dan wel. De generatie die Du Perron nog persoonlijk gekend heeft, de mijne wel te verstaan, is geleerd, zeer geleerd of hooggeleerd geworden, en uitsluitend geoccupeerd met haar carrière.’

Iedereen die over Du Perron publiceerd werd door Batten nauwlettend in de gaten gehouden. Zo krijgt W.L.M.E. van Leeuwen op 15 september 1968 te horen: ‘Mag ik u erop wijzen dat in uw beschouwingen over Eddy du Perron hier en daar vermeld wordt dat Eddy een “planterszoon” was? Zijn vader was evenwel geen planter, maar een landheer, een

grootgrondbezitter in het oude Indië.’ En op 7 januari 1978 corrigeert hij Kees Fens naar aanleiding van een stuk over *Brieven*: ‘De werkelijke “hoofdobsessie” van Du Perron [...] was niet de literatuur an sich maar de mens daarin, hetzij lezer of schrijver, hetzij dilettant of beoefenaar. In de lezer en de schrijver zocht hij zichzelf terug te vinden.’

Met Batten had men snel oorlog. Nadat weverbergh in *Maatstaf* in 1969 een passage uit een brief van Du Perron had geciteerd die Batten hem in vertrouwen ter inzage had gegeven, liet hij weten: ‘Ik verbreek, op grond van je mij zeer onaangename handelwijze, hierbij alle betrekkingen van litteraire en vriendschappelijke aard.’ Batten was geen ‘makkelijke’ man en van een eenmaal ingenomen standpunt kon niemand hem afbrengen. In de commissies die belast waren met de samenstelling van de verzamelde werken van Multatuli en Couperus had hij zijn minderheidstandpunt niet willen opgeven en bijgevolg voor zijn redacteurschap moeten bedanken. In Du Perrons *Verzameld werk* en *Brieven* heeft Batten evenwel volledig de hand gehad ondanks de pogingen van uitgever Geert van Oorschoot zijn wil op te leggen aan de Du Perron-kenner die in eigengereidheid niet voor hem onderdeed.

In Battens brieven aan Elisabeth de Roos lezen we dat het *Verzameld werk* van haar man geen uitgebreide bloemlezing maar een zo compleet mogelijk boekwerk moest worden. Batten was op de hoogte van de kleinste, door zijn idool afgescheiden snippets. Al kort na de oorlog had hij zich bij de uitgever van Du Perron, Stols, gemeld als de beheerder van de literaire nalatenschap. Maar zij zou niet hier ondergebracht worden. De Bezige Bij publiceerde in 1946 Du Perrons *Indisch memorandum* als uitgave van Het Zwarte Schaap, de door Batten en Morriën geredigeerde reeks uit de oorlogsjaren. Hier bleef het bij, want de jongens van De Bezige Bij hadden verder geen trek in de ‘oude kost’ van Du Perron en evenmin die van Ter Braak. Van Oorschoot daarentegen die het ‘ventisme’ van *Forum* hoog in zijn vaandel voerde, bood volgaarne onderdak aan het werk van de jonggestorven voormannen.

In *Brieven* is een deel opgenomen van een verzameling die Batten en Morriën in de oorlog hadden willen uitgeven. In deze *Brieven aan de jongelingschap* richt Du Perron zich tot onder anderen Frans Schamhardt, Adriaan van der Veen, Emile van Moerkerken, Chr. J. van Geel, 'Sjeu' van Schendel, en uiteraard aan Rudie van Lier en Fred Batten. Behalve *Brieven aan de jongelingschap* hadden Batten en Morriën voor Het Zwarte Schaap een bundel met erotische gedichten van Du Perron gepland: *Kloof tegen cylinder*. Ongepubliceerd bleven verder Battens essays 'Herinneringen aan Eddy du Perron', 'Over E. du Perron' en 'Indonesische woorden in Het land van herkomst'.

Ook de enige en waarderende brief die Du Perron, kort voor zijn dood, aan Morriën heeft geschreven, is ongepubliceerd gebleven. Niet steeds gunstig had hij over Morriën geoordeeld in de loop van 1939. Waarschijnlijk zal Batten hem hebben overgebracht wat Du Perron op 1 april van dat jaar dacht: 'Morriën lijkt me sympathiek, maar in zijn werk "zie" ik hem nog niet, tot dusver. Het stukje over Mephistophelisch [de recensie in *Den Gulden Winckel*] is aardig, maar toch ook niet méér; als geheel veel minder dan bv. indertijd dat stuk van Gomperts ["Uzzeltje" in *Propria Cures*].'

In zijn brieven aan Batten was Morriën positief over het werk van Du Perron. Op 12 april 1939 scheef hij dat hij hem 'altijd bijzonder graag gelezen' had. Op 20 april 1939: 'Hartelijk dank voor [...] de toegezonden gedichtenbundels van Du Perron, waarin ik vanmorgen na het wakker worden en dus met frisse geest heb gelezen'. En op 13 mei 1939: 'Du Perron heb ik met smaak gelezen [...] In *Microchaos* vind ik veel en zeer moois. [...] Ik stuur je de krantenartikelen uit het Batavisch Nieuwsblad terug. Ik wist niet dat Du Perron zo enthousiast over jongeren kon schrijven. Toch lijken mij de artikelen van Ter Braak uit *Het Vaderland* beter en zeker geserreerder.'

Op de mens en de literator Du Perron had hij heel wat meer af te dingen dan op Ter Braak. Of misschien is het beter te zeggen dat hij twijfelde aan Du Perrons authenticiteit. Tegenover Batten kwam hij daar niet mee voor de draad, maar in zijn dagboek liet hij geen twijfel bestaan over zijn reserves. In de laatste maanden, noteert Morriën eind september 1939 in een blocnote, is zijn sympathie voor Du Perron getaand. In dat verband brengt hij diens bezoek in die maand aan de familie Batten in herinnering. De avond waarop ook Morriën was uitgenodigd, verliep ongemakkelijk voor ‘de stille jongen uit IJmuiden’. Hij durfde niets te zeggen, bevreesd dat zijn woorden verkeerd zouden vallen. Hij zag hoe Du Perron een schaal met kaaskoekjes bijna helemaal in z'n eentje leeg at. Aan zijn dagboek vertrouwde Morriën verder toe dat in Du Perrons werk de ‘flauwe ironie’ hem hinderde en ‘zijn makkelijk beroep op het begrip persoonlijkheid’. Aan Ter Braak, een ‘stiller en minder zelfvoldaan mens’ gaf hij de voorkeur.⁴

Een maand later, in oktober 1939, schrijft hij aan Batten: ‘Het interview van Adriaan [van der Veen] met Du Perron wil ik graag behouden, omdat ik het met mijn herinnering aan de middag op je kamer kan aanvullen en omdat ik bij de lezing het gevoel van Du Perrons aanwezigheid volledig bezat. [...] Du Perrons uiteenzettingen [tijdens de avond bij de Battens] hebben mij zeker niet vermoeid, hijzelf heeft zich niet gespaard, zijn hoesten bewees het. Ik bewaar aan zijn persoon een levendige en sterke indruk. Hoe bezielend de ontmoeting voor jou moet zijn geweest bemerkte ik later op de avond toen je over Indië ging spreken.’

In de laatste twee maanden vóór de dood van Du Perron wordt Morriën door hem gecompimenteerd. Op 15 maart 1940 ontvangt hij via Batten een boek met een persoonlijke opdracht van Du Perron. Begin april bedankt hij hem en belooft hij ‘ooit eens iets te schrijven waarin hij plezier zou hebben.’ *Hartslag* en ‘Rendez-vous’ hebben naar zijn mening nog lang

niet het nagestreefde niveau. Bemoedigend reageert Du Perron op 31 maart 1940: ‘Ik bezit uw bundel bij Stols [...] en zal daar eerlang bericht over uitbrengen voor de lezende gemeente van Batavia. Ik apprecieer die bundel zeer en vond ook de novelle die u in *Werk* publiceerde van het beste dat in dat tijdschrift verscheen.’ Bovendien zou Du Perron zich in zijn voorlaatste levensmaand in een brief aan Beb Vuyk lovend uitlaten: ‘Morrien is een eenvoudige jongen, die het misschien nog een heel eind zal brengen.’

Anders dan Batten heeft Morriën nooit op vertrouwelijke voet met Ter Braak en Du Perron gestaan. Hadden zij meer tijd toegemeten gekregen, dan zou er wellicht een heel ander verhaal te schrijven zijn geweest over de verhouding van de meer gerijpte Morriën tot hen. Vier maanden na hun overlijden, 8 september 1940, verwoorde Morriën het in een brief aan Batten als volgt: ‘Als ik aan mijn verhouding tot Ter Braak en Du Perron terugdenk, besef ik dat deze, wat hun werk aangaat een zekere stabiliteit, wat hun persoonlijkheid betreft, slechts een beginstadium had bereikt. Had ik mijn aanvankelijke schroom voor hen overwonnen, dan was er wellicht een vriendschap mogelijk geweest. Nu bewaar ik de herinnering aan enkele ontmoetingen en van het enthousiaste verslag uit jouw mond over hun leven en werk.’

De meeste citaten zijn afkomstig uit E. du Perron, *Brieven*. Amsterdam 1977-1990 (9 delen), Menno ter Braak en E. du Perron, *Briefwisseling 1930-1940*. Amsterdam 1962 (4 delen) en de briefwisseling Morriën-Batten 1939-1945 (collectie Letterkundig Museum Den Haag).

Eindnoten:

1. Fens wordt door Kaleis aangevallen in het essay 'Fens still reading close', in *Schrijvers binnenste buiten*, p. 17-26. En Oversteegen in 'Du Perron, Gomperts en de Structurenwichelaars', in *Schrijvers binnenste buiten*, p. 27-39.
2. Van het naoorlogse *Criterium* (1945-1948) zou Morriën redacteur en redactiesecretaris worden. In deze tweede episode nam het tijdschrift de draad van *Forum* weer op.
3. De meisjesnaam van de weduwe Batten was Beynon, een bekende familienaam in Nederlands-Indië. Du Perrons jeugdvriend Paul Beynon was een neef van Fred Batten.
4. Veelbetekenend is dat Morriën in zijn essays en herinneringen weinig plaats inruimt voor Du Perron. Een portret van hem liet hij ongeschreven. Wel is er 'Het uiterlijk van Menno ter Braak' (*Cryptogram*. Amsterdam 1968, p. 48-152), een terugblik op Morriëns bezoek in 1940 in de Haagse werkkamer van zijn grootste Forumheld.

W.F. Hermans en Adriaan Morriën. Vijandschap en camaraderie

Willem Frederik Hermans en Adriaan Morriën waren van 1944 tot 1952 bevriend. In sommige lemma's en literatuurgeschiedenissen wordt beweerd dat zij in de daaropvolgende decennia een felle pennenstrijd voerden. Niet van de lucht zijn formuleringen als 'een ware literaire oorlog' en 'een literaire titanenstrijd die de gemoederen nog jarenlang zou bezighouden'. Maar de twee wisselden in hun veertigjarige vijandschap slechts één uitvoerig hoor- en wederhoor: Morriën publiceerde in maart 1955 *De gruwelkamer van W.F. Hermans of Ik moet altijd gelijk hebben*, een pamflet waarop Hermans even later in een deeltje van zijn geruchtmakende reeks *Mandarijnen op zwavelzuur* reageerde.

Slechts kort deden deze geschriften stof opwaaien en ze verwerden tot 'onvindbare' literatuur. Toen ze opnieuw in het licht kwamen, waren lezers en zelfs critici vervreemd van de tijdgebonden en soms futiele kwesties waarover de scribenten

elkaar naar het leven stonden. Zijn weerwoord op *De Gruwelkamer* herdrukte Hermans in de beruchte bundel *Mandarijnen op zwavelzuur* (1964 en volgende jaren), terwijl Morriën zijn pamflet aan de vergetelheid probeerde te ontrukken in het Privé-domeindeel *Ik heb nu weer de tijd* (1996) en in *Brood op de plank. Verzameld kritisch proza* (1999).

Op de nieuwe anti-Hermansstukken die Morriën na *De gruwelkamer* publiceerde, antwoordde zijn opponent hoogstens in enkele regels en zijdelings in interviews. Niet meer dan schermutselingen zijn er dus in de ruim veertig jaar van de vijandschap te melden. Het kon geen echte literaire oorlog worden, omdat na zijn weerwoord op *De gruwelkamer* voor Hermans de kous af was. In interviews liet hij zich over Morriën uit als over een dilettant die er beter aan had gedaan ‘onderwijzer’ te blijven en op vrije middagen een versje af te scheiden.¹ Het schrijverschap van Morriën, meende Hermans, had nooit veel voorgesteld; sinds de oorlog publiceerde hij nauwelijks nog en leefde hij van de steun.

Cynische uitlatingen als deze activeerden bij Morriën gevoelens van miskennis en confronteerden hem met de leugenachtigheid die hij in *De gruwelkamer* had proberen te ontmaskeren. Voor Morriën brak de oorlog met Hermans telkens opnieuw uit, een eenmansoorlog en geen ‘literaire titanenstrijd die de gemoederen nog jarenlang’ bezighield. Of het zouden de gemoederen van Morriëns vriendinnen en vrienden moeten zijn. Die zagen hem wankelen van emotie wanneer hij zijn woede probeerde te onderdrukken bij het oprakelen van de jaren met Hermans.

In mei 1952 had Hermans de vriendschap opgezegd in een ‘pathetisch briefje’ (zoals Morriën het in *De gruwelkamer* typeerde) en eindigde een bijna achtjarige omgang. Het naoorlogse tijdschrift *Criterium* was grotendeels door hun redacteurschap gedragen en in die tijd werden Hermans en Morriën op literaire meetings en boekenbals vaak samen gezien. In het schrijverswereldje van kort na de oorlog stonden ze bekend als

gezworen kameraden. Hun vriendschap leek niet stuk te kunnen, zo getuigt een briefkaart die Hermans op 26 november 1946 aan Morriën zond: ‘Hart. gegroet van je oude, trouwe vriend en bewonderaar Willem Frederik.’

De oprechtheid van dit slotakkoord mag in twijfel worden getrokken, want in de eerste jaren van de omgang liet Hermans soms zijn scepsis doorschemeren over de ‘blijmoedige’ levensvisie en het schrijverschap van zijn negen jaar oudere kompaan. Na 1946 kreeg Morriën directe kritiek te verduren: zijn essays straalden geen autoriteit uit en zijn verhalen waren te pitloos en aarzelend. In december 1947 liet Hermans naar aanleiding van ‘De oude muis’ weten dat hij ‘het verhaal werkelijk met grote zorg geschreven [vond] en hier en daar ook wel boeiend. Alleen geloof ik dat je houding tegenover de conceptie te aarzelend is geweest [...] en dat je je te veel door een vloeiend ritme laat meeslepen. [...] Je moet trouwens eens opletten hoe dikwijls je het woord “aarzelend” gebruikt, zowel op schrift als in gesprekken.’

Morriën beschouwde de omgang met Hermans als een ‘camaraderie’ en tegelijk als ‘een vriendschap uit wantrouwen’. Iemand die op zijn hoede is, dat was de eerste indruk die hij van de drieëntwintigjarige Wim Hermans kreeg toen hij hem in de herfst van 1944 binnenliet in zijn woning aan de Nieuwe Keizersgracht. Maar zijn gast raakte op zijn gemak, beschreef Morriën in *De gruwelkamer*, zodra deze ‘keurige jongeman met een merkwaardig rechtwangig gezicht en een beetje puntige kin en een soort vogelogen zijn grijze tweedjas en blauwe gebreide sjaal keurig over een stoeleuning had gehangen’. Hermans, die nog bij zijn ouders in de Eerste Helmersstraat woonde, was naar de Nieuwe Keizersgracht gekomen om zich te melden als potentieel medewerker van *Criterion*. Het was hem aangeraden door uitgever John Meulenhoff, die Morriën in het hart van de oorlog als redactiesecretaris had benoemd van het weer op te richten *Criterion* dat na 1941 niet langer had kunnen verschijnen.

Toen Hermans zich bij Morriën vervoegde, had hij nog nauwelijks naam. Om op te stomen in de literatuur aasde hij op bemoediging en weerklank. Daarvoor was hij bij de toegankelijke tweeëndertigjarige lettré aan het goede adres. Morriën bezat een M.O.-akte Frans en was behalve in die taal belezen in de klassieke, Spaanse, Italiaanse en Russische literatuur, een ook op terreinen als kunstgeschiedenis, filosofie en gezondheidsleer. Hij vertaalde de Balzac voor Meulenhoff en de Maupassant voor Contact. Twee gedichtenbundels had hij gepubliceerd bij de chique uitgeverij A.A.M. Stols, en een dagboekje in de clandestiene reeks Het Zwarte Schaap die hij samen met Fred Batten redigeerde.

Zijn bekendheid dankte Morriën verder aan publicaties in de tijdschriften *Forum*, *Groot Nederland*, *Den Gulden Winckel* en *Criterion*. Hij onderhield contacten met Den Brabander, Hoornik, Van Hattum en nog andere dichters van de Amsterdamse school, en met Debrot en Aafjes. Echt aangetrokken voelde hij zich tot de Haagse literaire kring van Fred Batten, Rudie van Lier, Adriaan van der Veen en Kennie van Schendel. Aan de in 1940 overleden Menno ter Braak, die in dit gezelschap een centrale plaats had ingenomen, bewaarde Morriën dierbare herinneringen. Hij bewonderde de zoekende, 'systeemloze' Ter Braak en beschouwde hem als zijn leermeester. Tijdens een ontmoeting, kort voor de oorlog in Den Haag, was Morriën het met Ter Braak eens geweest dat na *Forum* via Hoornik de onbezonnen pathetiek in de Nederlandse dichtkunst weer aan het binnensluipen was. Hoorniks pathetische epigoonpoëzie was voor Morriën een anti-dichtkunst, een die de 'beginselen' van *Forum* - bezieling, eenvoud, persoonlijkheid en originaliteit - met voeten trad. Kortom, in 1944 had Morriën scherpomlijnde poëtische opvattingen, al waren zij rekkelijk zoals een rechtgeaarde Forumiaan betaamt.

Hermans kon in de oorlog op één publicatie in boekvorm bogen, de door Meulenhoff clandestien uitgegeven gedichten-

bundel *Kussen door een rag van woorden*. Zijn roman *Conserve*, die door Meulenhoff op advies van D.A.M. Binnendijk was afgewezen, bracht Hermans bij Morriën opnieuw onder de aandacht door er bij volgende bezoeken op de Nieuwe Keizersgracht avondenlang, tot ver voorbij spertijd, uit voor te lezen. De gastheer was dan allang in slaap gevallen, gewend als hij was om vroeg naar bed te gaan na zijn eindelijk overwonnen tuberculose. Die nachten kon Hermans niet meer over straat en hij bleef dan bij Morriën en zijn vrouw Guusje slapen. In *De gruwelkamer* herinnerde Morriën zich dat de eerste gesprekken met Hermans ‘behalve over koetjes en kalfjes over onderwerpen van “levensbeschouwelijke” aard’ gingen. Over de tijd na de oorlog schrijft Morriën in *De gruwelkamer*: ‘Met een oudemannetjesachtige zekerheid die men als een stijlelement in zijn boeken terugvindt, probeerde W.F. Hermans mij niet alleen van zijn pessimisme te overtuigen, maar mij er ook toe te bekeren. Hij zette mij op zijn dwingende wijze uiteen, vaak in lange nachtelijke conversaties op wandelingen die ons door de hele stad voerden, dat mijn levenskijk veel te blijmoedig was en daardoor een vervalsing van de werkelijkheid betekende, iets wat bij gewone stervelingen misschien te vergeven was, maar voor een schrijver funest moest heten.’

Uit de curieuze roman *Conserve* selecteerde Morriën voor het eerste nummer van *Criterium* (oktober 1945) twee fragmenten. In volgende nummers lieten hij en mederedacteur Rudie van Lier ook de essayist Hermans aan het woord. Al gauw ontwikkelde hij zich tot een scherpzinnig criticus, een die veel op had met surrealisme en weinig met het door Morriën en Van Lier gekoesterde gedachtegoed van *Forum*. Maar omdat zij naar veelzijdigheid streefden, in de geest van Ter Braak en Du Perron, betekende de ‘andersdenkende’ Hermans voor Morriën en Van Lier niet minder dan een aanwinst.

Na het vertrek van laatstgenoemde en nog andere redacteuren in de herfst van 1946 werden hun plaatsen door Hermans,

Adriaan van der Veen en Arthur van Rantwijk ingenomen. Samen met Morriën die redactiesecretaris bleef, vormde Hermans voortaan een soort van dagelijks bestuur, dat in de officiële vergaderingen met Van der Veen en Van Rantwijk nader beraadslaagde over de samenstelling van de afleveringen. Sinds de verschijning van *Criterion*, een jaar voor deze reorganisatie, was de ster van Hermans gerezen en had hij een podium gevonden in het tijdschrift, dat in de loop van 1946 veel van zijn abonnees verloren had, zoals de meeste literaire periodieken in Nederland. Wilde *Criterion* overleven, dan moest het veel meer kritische zin en strijdbaarheid tonen. Hermans maakte er geen geheim van dat deze ontwikkeling niet kon worden ontketend door de aarzelende, te milde stukken van de redactiesecretaris. De zijne vonden Morriën en Van der Veen soms wat stroef geschreven en te apodictisch. Strijdbaarheid konden zij ze niet ontzeggen, al was het zaak ook andere essayisten aan het woord te laten. Maar in deze tijd van hevige concurrentie tussen literaire tijdschriften was het nog zo eenvoudig niet om nieuwe medewerkers te vinden.

John Meulenhoff, de uitgever van *Criterion*, zag Hermans als een bedreiging van zijn tijdschrift. Hij ergerde zich aan de zogenaamde ‘vuile woorden’ in de roman *De tranen der acacia's* die maandelijks als feuilleton verscheen, en aan de weinig kiese kritieken van Hermans. Naar Meulenhoffs oordeel speelde Hermans de baas over Van der Veen en redactiesecretaris Morriën. Als dat zo doorging, dan kon *Criterion* nooit het leidende ‘algemene tijdschrift’ worden zoals de uitgever zich dat bij de heroprichting had voorgesteld.

Ook anderen waren niet gelukkig met Hermans' rol. Volgens Max de Jong wond Hermans ‘de slappe en verweekte John Meulenhoff om zijn vinger’, speelde hij ‘kat en muis met de slaperige Morriën’ en terroriseerde hij *Criterion* ‘met zijn eenzijdigheid’. Bij de zachtvaardige F.W. van Heerikhuizen, een medewerker die samen met Morriën aan de wieg van het

nieuwe *Criterium* had gestaan, was al in de loop van 1946 de onvrede met het redactionele beleid dusdanig gegroeid dat hij zijn medewerking aan het blad en zelfs zijn abonnement opzegde. Een doorn in het oog waren hem de bijdragen van Hermans. Daarin zag hij de pathetiek van Hoornik en Aafjes ‘opgewarmd’, de pathetiek die hij en Morriën in de oorlogsjaren als een te bestrijden fenomeen in de Nederlandse literatuur hadden aangemerkt.

In 1947 zag Meulenhoff peil en abonnementenbestand van het tijdschrift verder inzakken. Nog één jaargang en dan wilde hij ermee ophouden. Toen Hermans in juli 1948 als assistent-houtcontroleur van Charles Timmer naar Canada vertrok, waren de dagen van *Criterium* geteld. Fel maar vergeefs had Hermans zich gekant tegen de aanstaande opheffing en tegen een mogelijk samengaan met het forumiaanse *Libertinage*, dat onder leiding van Hans Gomperts en W.F. (‘Huyck’) van Leeuwen in 1948 zijn eerste jaargang beleefde. Voor Hermans was het ondenkbaar dat zijn werk door Gomperts, met wie hij kort na de oorlog gebrouilleerd was geraakt, beoordeeld zou worden. Hermans gunde zijn vijand het licht in de ogen niet en evenmin de abonnees die *Libertinage* bij een fusie in de schoot zouden vallen. *Criterium* moest maar helemaal verdwijnen als Meulenhoff ermee ophield, vond Hermans.

Bij zijn terugkeer uit Canada rond Kerstmis 1948 vernam hij dat de fusie een feit was en dat Morriën tot *Libertinage* was toegetreden. Hoewel hij zich verraden voelde, zweeg Hermans verder over de kwestie. Hij raakte op een medewerkerschap van *Podium* aangewezen en werd met boekbesprekingen en beschouwingen een geregeld medewerker van *Litterair Paspoort*, het tijdschrift voor buitenlandse literatuur, dat sinds de oprichting in 1946 onder de eenmansredactie van Morriën stond.

Na Hermans' trouwen en verhuizing van Amsterdam naar Voorburg zagen de twee vrienden elkaar nog incidenteel. Zo woonden zij in 1951 een bijeenkomst bij van de Gruppe 47 te

Bad Dürkheim. Het was voor Morriën de tweede Tagung van een schrijversbent onder leiding van Hans Werner Richter. Deze had hem twee jaar tevoren voor het eerst uitgenodigd tijdens een Duitse reis die Morriën had ondernomen om zicht te krijgen op de jongste literaire ontwikkelingen in het meest omstreden land van na de Tweede Wereldoorlog. Als buitenlander en als redacteur van *Litterair Paspoort* behoorde hij tot de zeer gewaardeerde gasten in de kring rond Richter. Deze streefde ernaar om via een kwalitatief hoogwaardige literatuur gestalte te geven aan de vorming van een nieuwe, internationaal georiënteerd vaderland. Tijdens bijeenkomsten van de Gruppe 47 lazen de deelnemers uit eigen werk voor en daarop konden zij de felste kritiek te verduren krijgen. Behalve Hermans had Morriën in Bad Dürkheim nog twee Nederlandse collega's geïntroduceerd, Manuel van Loggem en Aar van de Werfhorst. Hun voordracht viel in de smaak, maar toen Hermans aan het woord kwam gingen al gauw duimen van het toehorende scherpgericht omlaag.

Aan de inhoud van het verhaal, dat Hermans tussen 8 en 15 januari 1946 geschreven had, kon het niet liggen. Een belangrijke rol in 'Dokter Klondyke' speelt Elly Freem, de beeldschone studente Frans die Hermans kende uit de oorlogsjaren toen zij als verkoopster bij boekhandel Balkema werkte. 'Dokter Klondyke' heeft een merkwaardige voorgeschiedenis. Hermans was verliefd geweest op Elly Freem en pas na herhaaldelijk aandringen had hij haar zover gekregen dat zij met hem uitging. Die avond weerde zij zijn nadere avances af en gaf hem de bons. Om zich te wreken legde Hermans, zoals Morriën het in een van zijn literaire lievelingsanekdotes formuleerde, 'een vloek op haar'. En zie. De januaridag in 1946 waarop Hermans aan zijn verhaal over Elly Freem en haar 'nameloze gemeenschap' begonnen was, werd zij met polio in het Wilhelmina Gasthuis opgenomen.

Na een halfuur voorlezen van 'Dokter Klondyke' legde Richter aan Hermans het zwijgen op. Tijdens een spervuur van aanmerkingen keek Hermans geïrriteerd in de richting van

Morriën, alsof hij hem verweet door zijn toedoen in een val te zijn gelokt.

Het einde van de vriendschap naderde. Bij Morriën had Hermans, die inmiddels in de Nederlandse literatuur naam had gemaakt, weinig meer te zoeken. Zijn medewerking aan *Litterair Paspoort* had lang genoeg geduurd en zijn stukken over buitenlandse literatuur kon hij evengoed elders kwijt.

Als redacteur van het door Hermans gehate *Libertinage* was Morriën bij de terugkeer uit Canada feitelijk een vijand geworden. Dit werd manifest toen Hermans in mei 1952 van de uitgever van *Libertinage*, G.A. van Oorschot, vernam dat er een negatieve bespreking van *Ik heb altijd gelijk* door J.H.W. Veenstra zou worden geplaatst. Prompt verbrak Hermans de banden met Morriën en nog andere ‘tegenstanders’ rond *Libertinage*. Naar aanleiding van het redactionele besluit verklaarde Hermans in een ‘pathetisch briefje’ dat de deur tussen hem en Morriën ‘voorgoed potdicht’ zat. Inderdaad, nooit meer zouden de kameraden van weleer elkaar nog schrijven of spreken, en de enkele keren dat ze elkaar tegenkwamen, was Morriën lucht voor Hermans.

Ruim twee jaar na het opzeggen van de vriendschap kwam Hermans in het augustus-decembernummer van *Podium* terug op de teloorgang van *Criterium*. Het einde van het tijdschrift weet hij aan Morriëns indolentie als redacteur die ten slotte achter zijn rug uit eigenbelang *Criterium* aan *Libertinage* overgedaan had. Met verbazing nam Morriën kennis van de begin februari 1955 verschenen brochure waarin Hermans de politieke artikelen in *De Groene Amsterdammer* van J.B. Charles bekritiseert en zijn ‘halfzachte politieke zwetsrichting die de Derde Weg heet’. Morriën meende te doorzien dat Hermans in deze brochure, *Het geweten van De Groene Amsterdammer of Volg het spoor omhoog*, die opvattingen aangreep om zijn afgunst te ventileren nadat de Prozaprijs 1954 van de gemeente Amsterdam niet aan *Ik heb altijd gelijk* maar aan *Volg het spoor*

terug van J.B. Charles was toegekend. Morriën zag dat Hermans in staat was tot grove laster en vreesde na *Het geweten van De Groene Amsterdammer*, verschenen als eerste brochure in de *Mandarijnen*-reeks, dat in een van de volgende deeltjes de vloer met hem zou worden aangeveegd.

Hans Gomperts besprak in *Het Parool* van 10 februari 1955 *Het geweten van De Groene Amsterdammer* onder de kop met de vlammeende woorden ‘Insinuerend portret’ en ‘Rancuneuze beledigingen, fascistische mentaliteit’. Morriën las die recensie met grote belangstelling. Op *Het Parool*, waaraan Gomperts als redacteur letteren en Morriën als recensent van Nederlandse poëzie en Duitse literatuur verbonden waren, raakten ze in gesprek over Hermans.

Al in de naoorlogse jaren, toen Gomperts met Hermans ruzie had gekregen en Morriën het beste van de vriendschap probeerde te maken, vonden ze hem als gezamenlijk obstakel op hun weg. Morriën bewonderde Gomperts, de ‘opvolger’ van Ter Braak, en bood hem in 1947, een crisisjaar in de geschiedenis van *Criterium* door het teruglopen van zowel kwaliteit als abonnees, op aanraden van Meulenhoff en redactieplaats aan. Wanneer deze zou toehappen, haalde het tijdschrift een gezaghebbend criticus binnen en zou de oprichting van het concurrerende *Libertinage* van de baan zijn. Een meesterzet van Meulenhoff in het schaakspel van de naoorlogse tijdschriftperikelen, een mat voor Hermans? Morriën schreef in juni 1947 naar Parijs waar Gomperts toen als correspondent van *Het Parool* gestationeerd was dat het ‘werkelijk hard nodig was om gezamenlijk stelling te nemen tegen de slijmerigheid en halfzachtheid waar je misselijk van wordt wanneer je er vlak bij moet zitten. Maar je kunt nu eenmaal niet alles alleen doen en als je van je vrienden geen hulp ondervindt is alles hopeloos. Soms denk ik met schaamte aan Ter Braak en Du Perron terug. Gelukkig dat zij ons niet zien modderen.’

Morriën ontkent in *De gruwelkamer* dat hij in september 1947 tijdens een bezoek aan Gomperts in Parijs *Criterium* ter

sprake had gebracht en hij verzwijgt de brief waarin hij dat wel had gedaan. Op die brief had Gomperts geantwoord dat hij voor de eer van een redacteurschap bedankte. De plannen voor een eigen tijdschrift zou hij niet laten varen en de toekomstige werkloze redacteurs van *Criterion* konden bij Gomperts als meewerker terecht. Niet in aanmerking kwamen natuurlijk de stukken van 'blaaskaak' Hermans. Aan hem was het volgens Gomperts te wijten dat het slecht ging met *Criterion*. Zijn mederedacteurs hadden hem van meet af aan te veel privileges gegeven en nu was het te laat om nog 'van hem af te komen'.

In 1955, toen ook Morriën met Hermans gebrouilleerd was, spoorde Gomperts hem aan om in een publicatie hun gezamenlijke vijand op de vingers te tikken. De literaire terreur in de *Mandarijnen* moest een halt worden toegeroepen, wilden Gomperts en Morriën gevrijwaard blijven van Hermans' smaad. Acht jaar lang waren Hermans en Morriën met elkaar omgegaan en ze wisten heel veel van elkaar. Hoe openhartig Morriën in 1955 als dichter en schrijver al was, een openbaarmaking van aan Hermans toevertrouwde intimiteiten en geheimen joeg hem schrik aan. Het verlangen om met zijn moeder te slapen bij voorbeeld was een bekentenis die beslist niet aan de grote klok mocht worden gehangen, of de abortussen die twee door hem bezwangerde vrouwen hadden ondergaan.

Als in trance, woedend en wraakzuchtig, schreef Morriën in de eerste weken van 1955 *De gruwelkamer van W.F. Hermans of Ik moet altijd gelijk hebben*. Eindelijk had hij er boos over kunnen worden dat Hermans de vriendschap had verbroken. Om niets, en dan te bedenken dat Morriën hem de literatuur had binnengeloodst en hem alle kansen had geboden zich te ontplooiën.

In zijn pamflet stelt Morriën de onjuistheid aan de kaak van de beweringen in *Podium* van augustus-december 1954 dat *Criterion* aan *Libertinage* uitgeleverd en verkwanseld is en dat hij geen moeite gedaan heeft om *De tranen de acacia's* bij De Bezige Bij onder te brengen.

Morriën probeert Hermans te raken waar hij hem raken kan en daarbij deinst hij er paradoxaal genoeg niet voor terug om zich te bedienen van de strijdmethode die hij in zijn pamflet bestrijdt. De brochure van Hermans tegen Charles zit voor Morriën vol ‘grofheden, verdachtmakingen en ploertigheden’. Waarschijnlijk in navolging van Gomperts in het *Parool*-artikel over *Het geweten van de Groene Amsterdammer* spreekt Morriën van Hermans' fascistische methode; in totaal zo'n zes keer laat hij de term ‘fascisme’ vallen. Voor Morriën is namelijk iedere methode fascistisch ‘die met gebruikmaking van leugens en verdachtmakingen de aandacht probeert af te leiden van de zaak waarom het in werkelijkheid begonnen is.’

Op het pessimistische en mistroostige in zijn boeken, zo betoogt Morriën in *De gruwelkamer*, kan niets aangemerkt worden, maar onacceptabel is de onverdraagzaamheid. Hermans is steeds op zijn hoede voor een inbreuk op zijn wereldbeeld. Zijn boeken zijn wraakoefeningen, gericht tegen zijn jeugd en zijn aanwezigheid op aarde. In de literatuur zoekt hij een middel om zijn ongenoegens af te reageren, al beantwoordt voor Hermans de toch niet geringe waardering van zijn werk te weinig aan zijn verwachtingen. Wraak neemt hij in zijn boeken tevens op degenen die zijn werk te weinig prijzen. Zijn romanfiguren als regelrechte afspiegelingen van hun rancuneuze schepper zijn hiervan het bewijs. Wat Morriën betreft mag Hermans in fictief werk uitbeelden wat hij wil, in de *Mandarijnen* daarentegen, waarin de ‘gewone’ werkelijkheid bij de kop wordt genomen, is verdraaiing van feiten en rancune ontoelaatbaar. Leugens en verdachtmakingen die met het eigenlijke onderwerp niets meer te maken hebben, liggen in de *Mandarijnen* helaas al te rijkelijk opgetast. Wat Hermans in deze stukken bedrijft, is niets minder dan terrorisme dat ontmaskerd dient te worden.

De gruwelkamer kreeg veel adhesiebetuigingen in de vorm van mondelinge reacties, brieven en recensies van onder ande-

ren Gomperts en Jacques Gans. De *Mandarijnen op zwavelzuur* raakten omstreden, zodat Van Oorschot afzag van voortzetting van de serie waarvan *Het geweten van de Groene Amsterdammer of Volg het spoor omhoog* het eerste deeltje was. In eigen beheer publiceerde Hermans nog het vervolg waarin hij onder meer de aantijgingen van Morriën weerlegde.

Verder verschenen er in *Podium* nog enkele ‘verspreide’ Mandarijnen. Vóór de publicatie van *De gruwelkamer* was Hermans in het januari-februarinummer 1955 met een ‘Mandarijn Morriën’ voor de dag gekomen die bij alle sarcasme gespeend is van de hermansiaanse terreur die de aangevallenen zo vreesde:

Wie nooit een echte dichter heeft gezien, moet niet wachten tot hij een kaart krijgt voor het Schrijversbal, maar in de lente de uitgever van Adriaan Morriën opbellen en vragen op welk uur van welke dag Adriaan te zijn kantore wordt verwacht.

Is het woensdag de elfde om tien uur, dan doet hij verstandig zich vrijdag de dertiende tegen een uur of half drie verdekt op te stellen. [...] Korte tijd later ziet hij zijn dichter de Blauwbrug afkomen. Hij is lang van gestalte, enigszins gebogen en loopt dromerig voort op voeten die een hoek van 167 graden met elkaar maken. Zijn smalle, rechte neus, draagt een ebonieten dichtersbril en boven het smalle voorhoofd ontspringen kastanjebruine, dikwijls gekamde, maar nooit gewassen dichterssharen. Aan zijn linkerhand bungelt een zeer versleten tasje vol dicht- en drukproeven, terwijl hij de rechterhand gereed houdt om deze boven de ogen te brengen zodra er een mooie vrouw voorbijkomt. Hierbij blijft hij stilstaan en draait zijn lichaam met wijd opengesperde neusgaten mee in de richting waarin zich de hooggehakte liefalligheid beweegt.

Behalve deze ‘Mandarijn’ en het weerwoord op *De gruwelkamer* waren ook twee brieven die Hermans kort voor de verschijning van het pamflet had geschreven, betrekkelijk mild uitgevallen. Naar aanleiding van de aankondiging van het pamflet in *Het Nieuwsblad van de boekhandel* had Hermans een doosje vitaminen ingesloten. Die zou Morriën goed kunnen gebruiken, want zijn zwangerschappen duurden ‘zelden korter dan vijftien jaar’. Dit was natuurlijk een toespeling op zijn indolentie en op zijn vooroorlogse zwangerschapsgedichten, een allusie die Morriën moet zijn voorgekomen als de ‘platte kleuterlol’ om de kaalhoofdigheid van J.B. Charles zoals hij in *De gruwelkamer* Hermans' argumenten ad hominem aanduidde.

De instemming waarmee het pamflet in de media ontvangen was en het besluit van Van Oorschot om de uitgave van *De mandarijnen* te staken, stemden Morriën niet gelukkig. Hij dacht mede schuldig te zijn aan het isolement waarin Hermans gedreven was. Dat hun jarenlange kameraadschappelijke omgang uiteindelijk zo'n wending had moeten nemen... In de laatste dagen van maart 1955 kreeg de overwerkte Morriën griep, die gepaard ging met een donkere ontlasting. Toen Morriëns vrouw op een zaterdagmiddag een lichte dreun in huis hoorde, snelde zij naar boven en zag haar man bij zijn schrijftafel op de grond liggen. Bloed gulpte uit zijn mond. In paniek rende zij naar de buurvrouw die onmiddellijk de GGD belde.

In het Wilhelmina Gasthuis braakte Morriën grote hoeveelheden bloed. Zijn vrouw schrok er zo van dat ze flauwviel en moest worden afgevoerd om bij haar positieven te raken. Inmiddels was Morriën naar de operatiekamer gereden, waar een internist die even tevoren uit een waterpolowedstrijd was gehaald, zich over hem ontfermde. De toestand doet denken aan de kinderverlamming van Elly Freem, mogelijk een gevolg van haar afwijzing van Hermans' avances. Weliswaar had Hermans geen vloek op zijn gewezen kameraad gelegd, maar iemand die iets tegen hem wilde beginnen, zou hij later beweren, liep het

risico eenzelfde gruwelijke lot te ondergaan.

De eerste dagen na de maagoperatie bleef de gezondheid van Morriën zorgwekkend. Geleidelijk overwon hij in het ziekenhuis de zwakte die de maagbloeding had aangericht. Thuis moest hij rust houden, hij nam trouw zijn medicijnen in en ontbeet op aanraden van zijn internist met een appel, en gewoonte die hij zijn verdere leven zou aanhouden.

Bovendien had zijn *Gruwelkamer*-avontuur hem de literaire mythe van en straffende God Hermans opgeleverd. Wanneer hij in interviews over Hermans op de levensbedreigende ziekte in 1955 terugblikte, leek hij zich met zijn vijand te verzoenen. Alsof de gewezen calvinist Morriën tot het slachtofferschap geroepen was en de maagbloeding in nederigheid aanvaardde.

Overigens is Morriën de ‘oudtestamentische godheid’ Hermans, die geen ander naast zich duldde, altijd blijven vrezen. De verschijning van *Mandarijnen op zwavelzuur* zag hij met schrik en beven tegemoet. Daarin zou Hermans vast het laatste oordeel over hem voltrekken. Maar toen in 1964 de eerste druk van de *Mandarijnen* verscheen kon Morriën opgelucht adem halen. Niet meer dan de hem bekende aantijgingen stonden daarin.

Op 28 maart 1964 publiceerde Morriën in *Het Parool* een eerder milde dan bijtende bespreking van *Mandarijnen op zwavelzuur*. Er was hem veel aan gelegen niet voor een onzuiver criticus te worden aangezien, een die via besprekingen van Hermans' romans en verhalenbundels zijn gram haalde. Zonder die terughouding zou hij zich in de krant over *Mandarijnen op zwavelzuur* ongetwijfeld uitgelaten hebben in bewoordingen als in een brief van Elisabeth de Roos, geschreven kort na de aankondiging van de gevreesde verzameling lasterpraat. In die brief bestempelde hij Hermans als een ‘geval’, als

een soort nationale pest die af en toe uitbreekt met alle pedanterie die bij dit soort activiteit hoort. Het beroerde

is dat de fascinatie van H. op jonge schrijvers (en op jonge mensen in het algemeen) groot is, ook al zien sommigen heel goed dat zijn bezetenheid pathologisch trekken vertoont. Men verontschuldigt van hem dingen die men in 'officiële' figuren als schoolmeesterachtigheid veracht. Dat H. even 'reactionair' en 'autoritair' is als de Nederlandse 'official' die hij aanvalt, ontgaat de meesten. Er is bij H. geen enkel 'principe' dat zijn wrok en woede rechtvaardigt en waardoor ze een zekere geldigheid zouden kunnen krijgen voor anderen. [...] H. is werkelijk een ouderwetse estheet die lelijke dingen in elkaar knutselt, op grond en ten behoeve van een monsterlijke zelfoverschatting. Hij kan een ander geen enkel recht toestaan. [...] Bovendien is H. een soort 'case-story'. Een bepaalde achterlijkheid en kinderachtigheid, die onze literatuur tot een verzameling gekneusde eieren maakt, vertoont hij in een duidelijke uitvoering; een gekneusd struisvogelei.

Morriën kon zich, zo getuigde zijn vriend Jean-Paul Franssens, 'ongezond druk maken' over Hermans. Een andere vriend., Rogi Wieg, bespeurde bij Morriën een dwangmatige angst voor Hermans alsof deze hem zou willen schaden. Na zijn *Parool*tijd, die begin jaren zeventig eindigde, nam hij over zijn ervijand publiekelijk soms geen blad voor de mond. In een interview voor *Het Parool* naar aanleiding van zijn vijfenzeventigste verjaardag stelde hij een boek in het vooruitzicht waarin hij definitief zou afrekenen met hem die 'hem ooit van zijn goede naam beroofde'. Dat boek heeft hij nooit geschreven. Wel was hij in 1981 begonnen aan *Onder literatoren*, een zeer kritische roman over Hermans die helaas onvoltooid is gebleven en die de evenknie van diens geruchtmakende boek *Onder professoren* had moeten worden.

In een Hermans-nummer van *Tirade* (december 1981) werd het eerste hoofdstuk van *Onder literatoren* afgedrukt waarin hij

focust op een jeugdig Amsterdams schrijversmilieu. Sinds het opzeggen van de vriendschap ergerde Morriën zich eraan dat Hermans door jongeren werd omringd en bewonderd. In café Scheltema had hij zijn vijand eens aangetroffen als een goeroe en een aanbeden mandarijn te midden van jongelui die andere schrijvers geen blik waardig keurden. Als in een flits zag hij toen voor zich wat Hermans met zijn ‘poging tot naamroof’ in de *Mandarijnen op zwavelzuur* vermocht.

De Hermans uit de *Criterium*-jaren was aan het eind van de twintigste eeuw een beroemd romancier geworden die niets zag in Morriëns fijnzinnige observaties van het leven in poëzie en prozaminiaturen. Hij vergenoegde zich ermee hatelijke oneliners naar het hoofd van zijn gewezen vriend te slingeren, zoals in *de Volkskrant* van 5 maart 1993 ten tijde van het veelbesproken fenomeen der pedofilie en Morriëns relaties met decennia jongere meisjes: ‘Dat is nou een vieze oude man. Als je de foto's van die man ziet... Blech.’ En wanneer hij tijdens televisieoptredens Morriën ter sprake bracht, ontwaarde deze een ‘schampere grijns’ op het gezicht van zijn ervvijand.

Ook na *De gruwelkamer*, tot in lengte van dagen, probeerde Morriën hem te raken waar hij hem raken kon. Hij begreep niet waarom de Nederlandse kritiek geen oog had voor Hermans' karikaturale vrouwenfiguren en al helemaal niet voor het slechte taalgebruik. Wanneer hij in de buurt van een boekenkast kwam en *Het sadistisch universum* stond er in, dan nam hij het ter hand en citeerde tot ieders lering en vermaak willekeurige zinnen, die naar zijn oordeel altijd wel een of ander stilistisch of grammaticaal mankement vertoonden. In zijn romanfragment in het Hermans-nummer van *Tirade* laat hij die rol spelen door het scherpzinnige meisje Dea. *Uit talloos veel miljoenen*, zojuist verschenen, is voor haar een ronduit slecht geschreven boek. ‘In de vestibule schikte Sita de stola over een hangertje met een gevoel van eerbied,’ citeert Dea. En dan te bedenken dat Hermans ooit een auteur had aangevallen ‘omdat de man had

geschreven dat hij *in de tuin* zat te lezen in plaats van in een boek of in de krant'! In het romanfragment zet Morriën verder een *zielige* Hermans neer: mokkend en morrend had deze zich teruggetrokken in Parijs, en van de Franse vertaling van *De donkere kamer van Damocles* waren er nog geen honderd exemplaren verkocht.

Van deze bespottingen zal Hermans zeker kennis hebben genomen. Onberoerd zullen ze hem niet hebben gelaten, maar een sein voor een polemieek ging er voor hem niet van uit. Een aanzet voor een pennenstrijd vinden we medio jaren tachtig toen Morriën in *Maatstaf* reageerde op een 'Gesprek met Willem Frederik Hermans' even tevoren in hetzelfde tijdschrift verschenen. Over het einde van *Criterium* en over de gestrande publicaties van *De tranen der acacia's* waarover Hermans in dat gesprek enkele opmerkingen had gemaakt, deed Morriën opnieuw een boekje open, overigens zonder een nieuw licht te werpen op de onbeduidende ouwe koeien in een vervelend welles-nietesspel.

Onvrede en machteloosheid verleidden de zachtaardige Morriën tot een gevecht tegen Hermans, die hem al kort na de kennismaking in 1944 niet meer serieus nam, maar die hij vooralsnog trouw bleef om in de literatuur verder te komen. Hermans was er wel bij gevaaren en Morriën restte slechts de herinnering aan een onaangename periode en een niet aflatende strijd tegen windmolens.

In zijn vrienden- en vriendinnenkring probeerde hij Hermans neer te sabelen met uitroepen als 'een schoolmeester' of 'het prototype van een krankzinnige'. Zijn Hermans-necrologie in *Vrij Nederland* daarentegen besluit hij in de geest zoals hij destijds zijn romans en verhalenbundels in *Het Parool* steeds besproken had: 'Mijn smaak, mijn genegenheid, mijn liefde gaat naar heel andere schrijvers uit, ondanks het taalgebied en met en zonder vriendschap.' Het waren Morriëns laatste openbare woorden over Hermans, bedrieglijk oppervlakkig door het ingehouden vilein.²

Eindnoten:

1. Morriën had in de oorlog de M.O.-A akte Frans behaald, wat voor de geringschattende academicus Hermans gelijk stond aan het verwerven van een onderwijzersdiploma.
2. Geraadpleegde literatuur:
 Paul Aalbers, 'Gesprekken met Adriaan Morriën over W.F. Hermans', in: *Maatstaf* 33 (1985) 5 (mei), p. 2-11.
 Piet Calis, *De vrienden van weleer. Schrijvers en tijdschriften tussen 1945 en 1948*. Amsterdam 1999.
 Jacques Gans, 'Lawaai in letterland', in: *Haagse Post*, 26 maart 1955.
 Willem Glaudemans, *De mythe van het tweede hoofd. De literatuuropvattingen van W.F. Hermans 1945-1964*. Utrecht 1990.
 H.A. Gomperts, 'Het pamflet als literair genre', in: *Het Parool*, 19 maart 1955.
 Willem Frederik Hermans, *Mandarijnen op zwavelzuur*. Parijs 1985, vierde druk.
 Nop Maas (ed.), *Je vriendschap is werkelijk onbetaalbaar. Brieven aan Geert van Oorschot*. Amsterdam 2004.
 Rob Molin, *Lieve rebel. Biografie van Adriaan Morriën*. Amsterdam 2005.
 Adriaan Morriën, *De gruwelkamer van Willem Frederik Hermans of Ik moet altijd gelijk hebben*. Amsterdam 1955.
 Idem, 'Een hangertje met een gevoel van eerbied', in: *Tirade* 25 (1981) 271 (december), p. 656-668.

Idem, *Oudtestamentische godheid. Bij het overlijden van Willem Frederik Hermans*. Oosterhesselen 1996 [tekst van de necrologie in *Vrij Nederland*].

Matthijs van Nieuwkerk, 'Adriaan Morriën (75) heeft vaste plannen voor nog zeker vijf boeken', in: *Het Parool*, 26 juni 1987.

Sjaak Onderdelinden, 'Adriaan Morriën en de Gruppe 47', in: *Literatuur* 9 (1992) 6 (november-december), p. 351-357.

Max Pam, 'Gesprek met Willem Frederik Hermans', in: *Maatstaf* 32 (1984) 3 (maart) 4, p. 1-12.

Hans van Straten, *Hermans. Zijn tijd, zijn werk, zijn leven*. Soesterberg 1999.

Rogi Wieg, *Adriaan where are you now? Herinneringen aan Adriaan Morriën*. Ongepubliceerd 2003.

Joost Zwagerman, 'De maîtresse van W.F. Hermans', in: *Arti* 3 (1991) 10-11 (oktober-november), p. 92-101.

Dromend waken met Leo Herberghs

In het 84 kwatrijnen tellende *Nacht* (1993), het sluitstuk van de vierdelige cyclus over ervaringen in de verschillende perioden van het etmaal, beleeft Leo Herberghs (1924) tijdens een stadswandeling in de laatste uren van een winternacht een wederopstanding der doden. Voor even zijn zij ontwaakt en lopen onwennig rond in het ondermaanse dat hun nauwelijks nog belang inboezemt nu zij het wezen van de dingen hebben doorgrond:

en alles wat aan hen is voorbijgegaan
wat door grashalmen de herfstwind ademde
en wat onder het water wegstroomde
leeft verder in hen als droombeelden

ze kunnen woorden tot stilte vermalen
proeven hoe stilte van stilte is gemaakt

de zilveren vis ritselen horen
die al eeuwen vastzit in oersteen

Herberghs stelt in *Nacht* de dood voor als een hogere vorm van bestaan. De dagenraad en de dag daarentegen verhinderen door hun (aanstormende) materieel gerichte menselijke activiteiten een antwoord op de vraag naar onze uiteindelijke bestemming, de vraag die Herberghs vanaf zijn debuut *Refugium* (1947) in haar greep houdt.

Rennend voor hun leven maken in *Nacht* de doden zich voor het daglicht uit de voeten. De gewaarwordingen van de ziener zijn onmogelijk geworden. De beleving van dood als droom-in-een-droom is aan flarden en

wisselkoersen en laatste vervaldagen
getallen verklaren het wereldraadsel

In *Nacht* keert Herberghs terug naar de geheimvolle periode van het etmaal waartegen hij zijn diepste roerselen in *Refugium*, *Monologus sub astra* (1950) en *Met aarden vingers* (1955) had geëvoceerd. In *Wonen op aarde* tot en met *Gerucht* (1962-1981) is het nog nauwelijks nacht en is het taalgebruik steeds kariger geworden.¹

Maanmuzikanten zet een streep door dat bijna uitgemergelde taalgebruik, terwijl de tijd van nachtelijk dromen en concretere voorstelling van de dood uit Herberghs' poëtische kindertijd weer opduikt.² Er is een formeel en inhoudelijk verband tussen de oudste bundels en daaropvolgende publicaties. Het barokke heeft weer zijn intrede gedaan (maar dan zonder de pathetiek van weleer) en epiek en lyriek zijn versmolten geraakt.

Bij alle bewondering voor Herberghs' poëzie heb ik zijn teveel aan woorden in de beginperiode weleens als een belemmering gevoeld om echt tot zijn wereld door te dringen zoals in zijn 'dunne' gedichten een te weinig aan inhoud mij daar soms het zicht op ontnemt. Van de recentere bundels draag ik *Nacht*

onder mijn hart, omdat dit gedicht de ideale synthese brengt van het al te uitbundige en al te ingetogene.

De onbevangen, jeugdige Herberghs uit *Refugium* laat, 46 jaar verder, in het nachtelijk duister opnieuw over de dood zijn licht schijnen. Aan het woord is nu de dichter die, ouder geworden, méér weet en tevens zijn kinderlijke kijk op leven en dood heeft behouden.

De wandelaar in *Refugium* en *Met aarden vingers* had iets van Ahasverus of Goethes Werther,³ maar in *Nacht* begint Herberghs met een min of meer omlijdend doel aan zijn ‘pelgrimage’. Religieuze, mythologische en filosofische verwijzingen verzanden thans in vaagheden. De dichter ziet de problemen rond de ontraadseling van het doods-en levensmysterie onder ogen en graaft naar het woord dat ze kan benoemen:

ik heb in mijn diepte een put geslagen
naar het geboortewater van mijn grondtaal

De essentie van de dingen kan de dichter louter benoemen met een taal die ontdaan is van sleetsheid en alledaagsheid. Wat Herberghs constateert is even surrealistisch als de voorstelling van het doodzijn in de geciteerde kwatrijnen die voor mij het onbetwiste hoogtepunt vormen in zijn oeuvre.

De somnambule belevenissen in *Nacht* brengen de ondoorgrondelijkheid van het levensraadsel in kaart. En niet meer dan dat, want de dichter beleeft de volgende nacht wellicht een andere droom en ervaart thans één van de mogelijkheden. Door zijn eerste bundels waarde de goddelijke, alwetende ziener rond die voorstellingen aandroeg met een aureool van overspannen zekerheid.⁴

Herberghs verwacht in *Nacht*, anders dan in *Refugium*, van de dag niets anders dan kille zakelijkheid. In zijn debuutbundel contrasteert het introducerende vers (‘Nieuw is de dag en

prinselijk geurt de zee’) weliswaar met de daaropvolgende gedichten, maar de dag impliceert toch nog een zekere geluksverwachting. De nacht stijgt in *Refugium* ten slotte in bekoorlijkheid boven de dag uit, omdat de eenzame melancholicus zijn overleden geliefde ziet of hoort als hij wakker ligt: ‘Ik luister naar de nacht vol regen / en hoor haar smalle voet bewegen / Alsof zij niet gestorven was.’ Herberghs beeldt de opgestane dode vager uit dan in *Nacht* en noemt de dood ‘schrikkelijk’ en ‘wit’, een tweespalt trouwens die hij in *Refugium* ook aan de dag toekende.

Zulke ambiguïteit verleent Herberghs voorts aan de dood in *Met aarden vingers*. In de cyclus ‘De grote verwildering’ schildert hij een apocalyptisch landschap waar ‘vele gestorvenen’ nog verder moeten vergaan waarna zij in een paradijselijke wereld zullen binnentreden. De cyclussen ‘Nacht en najaar’ en ‘Winternacht’ beperken zich voornamelijk tot de menselijke vergankelijkheid. Evenals in de rest van *Met aarden vingers* gloort nog slechts sporadisch de belofte van een nieuw bestaan.

In de nacht van Leo Herberghs is iedere materieel gerichte menselijke activiteit stilgelegd. Deze aloude persoonlijke wensdroom werkt hij zonder zich op zijpaden te begeven in *Nacht* uit. Zijn dichtertelijke taal overschat hij niet zoals in zijn eerste bundels en soms ook in zijn ‘dunne’ periode. Jeugdige onstuimigheid en wijsheid van de oudere, nog steeds onbevangen dichter zijn samengestroomd in mijn lievelingsgedicht *Nacht*. Zolang de dagenraad uitblijft,⁵ heeft het marginale poëtische woord het voor het zeggen en ontraadselt het leven en dood. Wie bij Leo Herberghs te rade gaat, komt niet bedrogen uit.

Eindnoten:

1. Woorden als ‘nacht’, ‘nachtelijk’ en ‘nachtegaal’ (voor Herberghs een typische nachtvogel) komen in de zes bundels van *Wonen op aarde* tot en met *Gerucht* slechts zo'n dertig keer voor. Attributen van de nacht als duisternis, maan en sterren zijn er volop, maar ze zijn óók te beschouwen als begeleidende verschijnselen van de avond.
2. Zo zegt de dichter in *Maanmuzikanten* dat ‘het bestaan moet worden ontraadseld’ en in *Heilig weer*: ‘ach dat ik zwijg, / dat ik steeds minder / mij uitspreek’. Het aanschouwen van overledenen of het waarnemen van hun stemmen, zoals in de oudste publicaties, krijgt thans weer bestaansrecht. In *Wonen op aarde* telde ik nog zes plaatsen waar de doden zich doen gelden. Zo maakt Herberghs er daar gewag van dat de ‘schimmen der doden’ de dichter ‘zwijgend doen weten / dat leven een pijn is van jaren / en dood zijn een mist van vergeten’. In de daarop volgende drie bundels ontbreken zulke passages, terwijl in *Heilig weer* en *Gerucht* telkens één plaats is, respectievelijk ‘wie nog spraken / stoorden het ver / roepen van doden’ en ‘ook die niet horen wil hoort / stem van de dood.’
3. *Monologus sub astra* (1950) is gedeeltelijk verwerkt in de cyclus ‘Onder de sterren’ in *Met aarden vingers* (1955). Uit deze zes gedichten in de verzamelbundel *Zes minnaars* (1950) koos Herberghs er twee voor *Met aarden vingers*. Ik laat beide publicaties uit 1950 gemakshalve buiten beschouwing.
4. Vergelijk het motto van Hölderlin bij *Monologus sub astra*: ‘An das Göttliche glauben die allein, die es selber sind’.
5. Een reminiscentie aan het middeleeuwse wachter-of dagelied.

Een toekomst voor het verleden.***Het vergeten in de poëzie van Emma Crebolder***

In Emma Crebolders gedichtenbundels, sinds 1979 verschenen, raken verleden, heden en toekomst verenigd. Als verstrengelde kleinoden in een vitrine kan de kijker ze bijna betasten en zo beleeft hij een intiem eeuwig moment. Niet zelden is hij er getuige van dat een oerverleden in een flits binnen handbereik komt en dat er zich tegelijk een verre toekomst aankondigt.

Over dit concentreren van tijd in taal deelt Emma Crebolder (1942) in het slotgedicht van *Vergeten* (Uitgeverij Nieuw Amsterdam, 2010) mee:

Elk gedicht komt ergens ver vandaan.
Waar iemand woorden mengde en neuriede
achter een membraan. Waar iemand ritmes
koos en toonval tegen het verbeuren en
verstrooien. Opdat het tot hier en verder reikt
balanceren we op zinsconstructies, met

snijding, deling en lid, met snede,
 met speling ten slotte. De verende
 pen en de tong vinden de wending
 maar wij lezen dat morgen pas.

Naast de vereniging van tijdslagen staat in bovenstaand credo de zeggingskracht van de poëzie centraal. Aan dit gedicht gaan vierentwintig verzen van ook elk tien regels vooraf die volgens het credo pas ‘morgen’, in de zeer nabije of in een nog volstrekt ongewisse toekomst, zullen leven. De overige twee tijdslagen vergaat het anders. Want in die vierentwintig verzen heeft het woord bewerkstelligd dat het verleden het heden is binnengetrokken. Zo'n herrijzenis voltrekt zich bij voorbeeld in het gedicht op pagina 43: ‘De haaiantand is teruggevonden op de eblijn na massa's jaren.’ Hier geraakt de lezer, net als elders in *Vergeten*, in een dubbelgebied dat Slauerhoff met deze retorische vraag in kaart heeft gebracht: ‘Was het toen nu, of is het nu toen?’ Het voorbije is heden geworden dat naarmate de tijd voortschrijdt ook weer verleden zal worden en... een toekomst krijgt.

Al met al verleent Emma Crebolder door haar streven naar overwinning op de vergankelijkheid immense macht aan haar poëzie en aan de dichtkunst in het algemeen. Bijgevolg wordt de taal waarmee zij de geledingen in de eeuwigheid samensmeedt, door gedrevenheid gestuwd. Een meeslepend ritme, minder ‘gepolijst’ als we van haar gewend zijn, accentueert nu het felle streven.

Evenals in vroeger werk breekt in *Vergeten* een noodtoestand uit, een barenswee die om verlossing vraagt en ten slotte in een lichtvoetig gestemde finale uitmondt. De apotheose is in *Vergeten* zo mogelijk luchthartiger geworden, al betekent dit niet dat het gespeelde spel geen kwestie van leven en dood meer zou zijn.

In haar bundels die aan *Vergeten* voorafgingen, in *Zwerftaal* (1995) bij voorbeeld, boorde Emma Crebolder naar het woord dat de oorsprong van de mens en daarmee het levensraadsel ver-

klaarde. Dit delven keert nu als thema terug, maar dan niet in het bovenhalen van een nog nooit in het heden uitgesproken woord. In *Vergeten* bepaalt de exploratie zich namelijk tot het terughalen van een uit het dagelijks gehanteerd vocabularium weggezakt 'hot item'. Het is er niet (meer) en juist daardoor 'aanwezig'. De ontschoten term zal en moet herinnerd worden! En dan volgt een zoektocht waar de lezer nauw bij betrokken raakt alsof hemzelf dat ene woord ontnomen is.

Vergeten biedt in ieder gedicht een spannend spel met het woord en bijgevolg met de tijd. Wat uit elkaar werd gedreven, raakt uiteindelijk verenigd als in het intieme spel tussen geliefden. Wie anders dan zij geven zich onvoorwaardelijk aan elkaar over en aan het bestaan dat zij voortplanten? De dichteres rijst uit *Vergeten* op als minnares, voortbrengster en behoedster van leven. Zo lezen we: 'het kussen begon' (p. 11), 'Puur geluk dat mijn clitoris niet geraakt is' (p. 15) en 'Men legt zich soms terug in het moederfoedraal' (p. 21).

Zoals gezegd is het liefdesspel met de taal een spel op leven en dood. Dit ondanks of eerder dankzij de ironie in de cryptogramachtige gedichten in *Vergeten*. Zij staan op de rechterpagina tegenover een zwart veld op de linker met daarin witte puntjes tussen even witte teksthaken:

Niet kardemon, meergenaamd paradijskorrel,
niet rozemarijn niet salie niet komijn.
Vergeefs smaakpapillen oprichten
want niet de tong maar de neus ruikt
de vluchtigheid van het kruid dat ik
wil noemen. Op markten waar men
'salaam' zegt zal het opduiken. Ruis
voor mij uit naam. Blijf in mijn buurt
tot ik het busseltje ongekamd groen
zie liggen. Ik wijs het je aan.

[...] ontwaren we naast dit gedicht als opgave. Op elk van de puntjes (hier vier, elders twee en maximaal vijf) kunnen we na diepgaand peilen van het geheugen één lettergreep van de verloren term voor een kruid invullen en samen met de dichteres het verlossende woord schrijven. Behalve door het meespelen van het spel wordt de verbondenheid met haar manifest in de confrontatie met haar persoonlijke ervaringen. In het geciteerde kruidengedicht en in andere ‘cryptogrammen’ zijn dat alledaagse belevenissen rond weten en niet weten.

Om opnieuw geboren te worden worstelt zich het woord uit de kelder van het geheugen omhoog. Dan verkrijgt het een zeggingskracht alsof het nooit eerder uitgesproken was. Het is slechts een woord, hebben we altijd gedacht. Maar hoe bedrieglijk. Willen we overleven, dan kunnen we er niet zonder.

Het openbarende woord waarop Crebolder in oudere bundels jacht maakte, het ‘glanzend woord’ zoals het in *Zwerftaal* heette, ligt in *Vergeten* niet langer geïsoleerd in de diepte van het verleden, hoe dicht het ook steeds op de huid was gezeten. De speelse puzzel in *Vergeten* brengt ons tot het vinden van een alledaags verzonken woord dat na eenmaal weer boven te zijn geraakt het ‘glanzend woord’ weerspiegelt waarmee het in aanraking is geweest.

De communie met het voorbije is in *Vergeten* intenser dan in bij voorbeeld *Onderbroken door 't licht* (1975) of *Toegift* (2006). Bovendien ligt in *Vergeten* een overtuigender zingeving van het bestaan verankerd. Misschien is ‘vergetelheid’ het enige woord dat voorgoed ontschoot, een dat in een bevredigende doelstelling van de mensheid nu eenmaal geen plek kan krijgen. Deze overwinning met en op de taal betekent overigens niet dat het taalspel van Emma Crebolder overbodig is geworden. Integendeel, het had en heeft zijn tijd niet gehad:

We zoeken het woord dat daarvoor
was. Het is geen loflied, geen treurzang

of een mobiel gesprek terzijde. Zij
seint naar verleden, naar voorvolk.
Zij heeft hun recitando geërfd.

Een cirkel rond maken.***Een dichterlijke pelgrimage van Paul Hermans***

In de gedichtencyclus ‘Hartschelp’, die samen met de kleinere cyclus ‘Inhuizig’ tot een tweeluik verenigd is, en de bundel *Hartschelp* (De Geus. Breda 2008) vormt, zegt Paul Hermans (1953):

raakten zij daar eindelijk aaneen

al die momenten uit de telkens
verbrokkelde tijd van ons leven.

Deze woorden verbeelden de harmonie en de verzoening van tegendelen, een thema dat Hermans ook uitwerkte in zijn debuut *Een kern van oppervlakkigheid* (1995), in *Ademnis* (1997) en in *Achteruitwaarts vliegen* (2003). Al deze bundels hebben een cyclische bouw, die sterker op de voorgrond komt in het meer episch-lyrische *Hartschelp*. Daarin ondernemen middeleeuwse vissers een tocht van zee naar zee, en weer terug:

Zij legden hun schelpen terug
in de zee, behoedzaam als gold het
geliefden. Toen keerden zij om

en trokken naar huis, in zang
onze tijd tegemoet.

Ook de afdeling ‘Inhuizig’ heeft een cyclische structuur. Een door de tijd geschonden woning wordt deel van natuur en kosmos, een toestand waarover Hermans zich in het slotgedicht van *Hartschelp* uitspreekt: ‘Zoals het daar herinnerd staat [...] Zo wil ik het vergeten zijn.’ Op deze harmonische finale preludeert hij aan het begin van de bundel met een aan J.H. Leopold ontleend motto: ‘tot straks / d'alsdan bestemde stand was ingenomen / en alles rustte in de wijziging’.

Zo raakt de cirkel rond. Binnen het gedicht vallen beweging en stilstand, leven en dood, heden en verleden telkens opnieuw samen nadat Hermans een tijdslaag heeft aangeboord die ons geen vreemde maar een herkenbare wereld toont.

Nu is het niet zo dat hij de problematiek van de vergankelijkheid en de vraag naar zin en wezen van de verschijnselen met een (verstarde) formule benadert. Paradoxen en zeer scherpe schijnbare tegenstellingen, oxymorons, geven in ieder gedicht in *Hartschelp* een nieuwe kijk op de dingen waarbij Hermans' levensbeschouwing intact blijft.

‘Spelend’ betreedt hij kromme of bochtige wegen, een reminiscentie aan de kringloop van het leven. ‘Door / het immens verlaten landschap / slingerde zich weg na weg // als lange lege winderanken / in een lange lege heg’, lezen we in ‘Hartschelp’. En in ‘Inhuizig’ dicht Hermans: ‘de terugweg’ die ‘langs beekjes zilver voert’ en ‘hun kromming in de tijd’.

Water, stromend water kan zelfs het plaveisel vormen van de weg die moet worden begaan. In *Een kern van oppervlakkigheid* leidt ‘het stromende pad’ naar de kern, naar het begin van de

wereld, 'de steen des aanstoets / aan de voet van de dingen'. De pelgrims in 'Hartschelp' lopen niet over water maar over een harde weg waarop zij ontberingen en verrukkingen tegenkomen zoals op het levenspad. Van de vertrouwde zee die voor deze vissers zijn glans verloren heeft, trekken zij naar en andere, ver gelegen zee waar zij verwachten van onrust te worden verlost. De schelp die zij met zich meedragen, zit vol leegte, is 'gevuld' met 'zeelicht, wat schemer gestold / om een vorm van verdwijnen.' Zij verbeeldt het woord dat onmachtig is het wezen van de dingen te doorgronden nadat het in het paradijs voor het eerst uitgesproken was. In *Achteruitwaarts vliegen* schrijft Hermans:

als in den beginne, als vloog
 een bries van fijne as
 in een verstilde omtrek op, en moest
 het rood en vlezig woord fazant
 nog uitgesproken raken.

De pelgrim in 'Hartschelp', het alter ego van de dichter, is met zijn 'lege' woord op pad gegaan. Het openbaart hem betrekkelijk weinig, al is het winst dat het een onthullend ervaren van de afwezigheid van het gezochte in hem activeert. In *Ademnis* zegt Hermans het zo:

Voordat een hand
 op het geheim van water stoot

 schiet het al weg

 in kleine salamanders.

Het oproepen van het verborgene zou de dichter ongeloofwaardig maken. Zijn verlangen kan en mag nooit vervuld worden.

‘Jouw nooit aankomen / wij missen het nu al’, lezen we in *Een kern van oppervlakkigheid*. Zijn onbevangen ‘kinderlijke’ waarneming brengt Hermans nog het dichtst bij het wezen van de dingen. In *Achteruitwaarts vliegen* lopen hoge eiken langs een winterbedding ‘met hun lege vlindernetten’, en in dezelfde bundel ‘plukt winterlicht de gaafste appels’.

Zulke woorden vormen een flauwe afspiegeling van de taal van de eerste mensen in het paradijs die niet bij tegenstellingen hoefden te leven. Na de zondeval leerde men het verschil tussen dag en nacht kennen, tussen de seizoenen, tussen leven en dood. Van die gespletenheid ontgaat niets aan Hermans' oog in de bereisde onmetelijke of kleine ruimten. Bloei en groei in zowel de wijde wereld als in een vaas of schaal in de minieme huiskamer bieden een vitaal tafereel dat afgewisseld wordt met beelden van een ‘drooggelegde bedding’ of ‘gesloten blinden’ (*Een kern van oppervlakkigheid*). Tussen de buiten- en binnenwereld liggen de tuin en het veld, een bloeiend overgangsgebied naar het onbekende en woeste dat in Hermans' bewustzijn steeds weer als intimiteit doordringt. Nadat de natuur in ‘Inhuizig’ de woning heeft veroverd en deze langzaam heeft afgebroken, verzoent de dichter zich met de werking van de wrede tand des tijds: ‘Een vrolijke onhoudbaarheid / steekt op in het vergaan, / uit een boomgaard klinkt gewoon // de lokroep van verliefde vinken.’

De hartschelp die de pelgrims op hun lichaam dragen, keert na allerlei aan de levenscyclus herinnerende omzwervingen in haar vaderhuis terug. Wanneer de vissers namelijk hun zee in de verte hebben bereikt, leggen zij haar in het water, waardoor ook zij haar eigenlijke plaats heeft gekregen. Van leegte is zij tot volheid gekomen. En wie weet zal zij straks weer worden opgenomen om later opnieuw thuis te raken.

De cirkel is rond en zal opnieuw rond gemaakt worden in onze tijd én in daarna volgend tijden. Bereikt is de toestand die J.H. Leopold wenste: ‘tot straks / d'alsdan bestemde stand was ingenomen / en alles rustte in de wijziging’. Aanbeland op het

punt dat de cirkel zijn totale rondte verkregen heeft, ervaart en aanvaardt de mens de onontkoombaarheid van zijn bestemming. Hij moet ‘rusten in de wijziging.’ Er is een eindpunt bereikt waarna niet alleen de draaiing opnieuw begint. Wederom ook zal de mens hunkeren naar een paradijs.

In zijn ‘onvolmaakte’ verwoording van zijn aardse waarnemingen toont Hermans een stukje van die verlangde kleurrijke, aan het ideeënrijk van Plato herinnerende wereld. Zo beschouwd is de cirkelgang een reis van de ziel van het vóórbestaan naar het aards bestaan en weer terug. Maar evenals in zijn andere bundels maakt Hermans in *Hartschelp* tevens een ‘kinderlijke’ tocht van het gewone en alledaagse naar het schier onbereikbare, naar de hogere werkelijkheid van het aards geluk.

Ondanks die aardsheid doet ‘Hartschelp’ denken aan het getijdenboek dat de middeleeuwer dagelijks ter hand nam om contact met het hogere te zoeken. Bovendien zijn er associaties tussen de pelgrimstocht en de bedevaart naar Santiago de Compostella en de avonturen van Sint Brandaan. Deze middeleeuwse monnik kwam tot aanvaarding nadat hij met eigen ogen de verschrikkingen en wonderen van de schepping had aanschouwd.

Ook de pelgrims hebben zich na hun barre tocht naar de verten verrijkt door zich met de cirkelgang in hun bestaan en dat van hun kinderen te verzoenen. ‘Inhuizig’ ten slotte laat eveneens die eb-en vloedbeweging zien van komen en gaan, als een toegift op ‘Hartschelp’.

Het levenspad van de pelgrims en de vervallen aardse menselijke woning verlost Hermans van hun tijdelijkheid. *Hartschelp* is een hoorn van overvloed, gevuld met klanken, beelden en zintuiglijkheid, een leerboek ook voor wie zich wil oefenen in de kunst van het kijken en het koesteren van het oneindig eenmalige leven.

Register van personen en sommige zaken

- Aafjes, Bertus 92, 97-121, 162, 178, 181
 Aafjes, Daphne 109, 114, 121
 Aafjes, Iris 103, 109, 114, 121
 Aafjes, Jan 101
 Aafjes, Niel 103, 109, 114, 121
 Aafjes-Minkels, N. 101, 103, 106, 112, 115
 Achterberg, Gerrit 42, 100, 115, 116
 Adorno, Theodor W. 58
 Aken, Piet van 80, 81
 Alain Fournier 72, 82, 83, 84
 Amsterdamse school, de 108, 162
 Anbeek, Ton 146
 Andriessse, Peter 147
 Anima 74, 91
 Anouilh, Jean 166
 Appolinaire, Guillaume 63
 Arnim, Achim von 106
 Artagnan, graaf d' 169
 autonomisten 43
- Bakker, Bert 98, 99, 103, 104, 111, 115, 116
 Bakker, Henk 109, 112
 Bakker, Popke 97, 98, 100, 111, 113, 116, 117
 Balkema, A.A. 99
 Balzac, Honoré de 178
 Bantzinger, Cees 103, 111, 112, 113
 Bantzinger, Coby 112

- Bastiaans, Jan 121
 Batten, Fred 157-158, 160-173, 178
 Baudelaire, Charles 45, 166
 Benders, Raymond 145
 Berge, H.C. ten 43, 44, 48, 63
 Bergson, Henri 50
 Beurskens, Huub 36, 38
 Binnendijk, D.A.M. 169, 179
 Bloem, J.C. 54, 103, 106
 Bloem, Rein 48
 Boendale, Jan van 116
 Bomans, Godfried 128, 135
 Bontempelli, Massimo 71
 Bontridder, Gilbert de 39, 40, 47
 Boon, Louis Paul 22, 23, 33, 77
 Bordewijk, F. 84
 Braak, Menno ter 108, 128, 131, 132, 136, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 147,
 148, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 169, 170, 171, 172, 173, 178,
 179, 184
 Brabander, Gerard den 103, 104, 105, 178
 Bregstein, Philo 135, 143, 147
 Brentano, Clemens 106
 Brusselmans, Herman 74
 Budé, Frans 9, 35-64
 Buddingh', Cees 134
 Buffet, Jimmy 46
- Camus, Albert 166
 Celan, Paul 37, 38, 39
 Charles, J.B. 183, 184, 186, 188
 Choderlos de Laclos, Pierre 167
 Cioran, E.M. 128
 Claus, Hugo 32, 73, 74, 77
 Coen, Jan Pieterszoon 24
 Columbus, 46
 Conscience, Hendrik 79
 Coolen, Antoon 32, 33
 Couperus, Louis 163, 164, 167, 170
 Crebolder, Emma 201-205
 Cremer, Jan 12, 128, 129
 Creighton, J.H.C. 111
 Criterium 100, 108, 115, 162, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 183, 184, 185, 192
- Daisne, Johan 71, 72, 78, 81
 Dam, Magda 133, 141, 142
 Dante Alighieri 64
 Daum, P.A. 167, 168

Debrot, Cola 107, 108, 169, 178
Demedts, André 80
Dickens, Charles 72
Dijk, J.J.M. van 138, 140, 141, 147
Dinaux, C.J.E. 72
Donker, Anthonie 119
Donner, J.H. 136
Doolaard, A. den 114
Dubois, Pierre H. 102
Duhamel, Georges 82

Elburg, Jan 103, 121
Eliot, T.S. 37
Empedocles 61
Engelman, Jan 107, 119
experimentele poëzie 120
Eyck, P.N. van 167

Eysselsteijn, Ben van 84

Faverey, Hans 41, 43, 44, 48

Fens, Kees 128, 135, 137, 140, 159, 170

Fontijn, Jan 137, 140

Forum 9, 80, 107, 108, 129, 143, 144, 158-173, 178, 179

Franssens, Jean-Paul 190

Freem, Elly 182, 188

Freud, Sigmund 75, 76, 77, 131, 140, 158

Galerie Le Canard 132, 133

Gans, Jacques 103, 187

Geel, Chr. J. van 171

Geerds, Koos 36

Gerbrandy, Piet 41, 63

Gide, André 166

Goedegebuure, Jaap 128, 143, 145, 146

Goethe, J.W. von 197

Gogh, Vincent van 40, 46, 52

Gomperts, H.A. 128, 132, 139, 159, 171, 181, 184, 185, 187

graal, de heilige 73, 87

Grave, Charles-Joseph de 86

Green, Julien 82

Greshoff, J. 160, 161, 165

Gruppe 47 181, 182

Gysen, René 85

Hall, G. van 129

Hanlo, Jan 132

Hart, Maarten 't 25

Hattum, Jacques van 111, 178

Heeren, H.J. 169

Heerikhuizen, F.W. van 180, 181

Heine, Heinrich 7

Hellinga, W. Gs. 98

Helsloot, Kees 147

Hendriks, Tonnie 165

Henkels, August 111, 116, 119

Henkels, Julia 111

Heraclites 60

Herberghs, Leo 195-198

Hermans, Paul 207-211

Hermans, Willem Frederik 127, 128, 129, 131, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 158, 175-192

Heugten, J. van 144

Hitler, Adolf 91

Hoekstra, Han 108, 161

Hoffmann, E.T.A. 72
Hoogenbemt, Albert van 80
Homeros 107
Hoornik, Ed. 103, 104, 105, 106, 107, 108, 134, 161, 162, 178, 181
Horatius 107
Huxley, Aldous 82

Ikink, Harry 12
Insingel, Marc 11

Janssen, Frans 145
Jessurun d'Oliveira, H.U. 128
Jezus Christus 26, 57, 62, 63
Johnson, L.B. 129
Jonckheere, Karel 85
Jong, Max de 180
Jung, C.G. 88

- Kaas, Marianne p. 167
 Kadt, J. de 136
 Kafka, Franz 84
 Kalbfleisch, Annette 133
 Kaleis, Huug 8, 127-148, 157-160
 Keats, John 37
 Kemp, Pierre 42
 Kerkwijk, Henk 11
 Klomp, Hans 109
 Kloos, Willem 160, 163, 167
 Knaap, Ewout van der 38, 41, 58, 61
 Kool, Halbo 103
 Koopmans, Jaap 12
 Kopland, Rutger 46
 Kouwenaar, Gerrit 36, 41, 43, 132
 Kummer, E. 136, 144
 Kusters, Wiel 36
- Lampo, Hubert 71-93
 Larbaud, Valery 82, 166
 Lava, Arthur 36
 Le Clézio, Jean-Marie Gustave 134
 Leeuwen, W.F. (Huyck) van 181
 Leeuwen, W.L.M.E. van 169
 Lehmann, L.Th. 100
 Lendfers, Twan 52
 Leopold, J.H. 208, 210
 Libertinage 181, 183, 184, 185
 Lier, Rudie van 157, 160, 164, 167, 171, 178, 179
 Loggem, Manuel van 182
 Lucebert 42, 45, 120, 121
 Lucretia 59
 Luther, Maarten 146
- magisch-realisme 71-93
 Mansarde Pers 103
 Marsman, H. 42, 130
 Martin du Gard, Roger 82
 Matthijs, Marcel 80
 Maupassant, Guy de 178
 Mauriac, François 82
 Mauron, Charles 128, 146
 Maximalen, de 36
 Membrecht, Steven 12
 Merian, Maria Sybilla 116
 Merlyn 128, 137, 158, 159
 Meulenhoff, John 177, 178, 180, 181, 184

Michiels, Ivo 74
Middag, Guus 63
Milton, John 37
miserabilisme 23
Moerkerken, Emile van 171
Morgan, Charles 82
Morriën, Adriaan 8, 135, 139, 157-158, 160-173, 175-192
Morriën, Guusje 128, 137, 138, 179, 188
Mulisch, Harry 127, 128, 129, 136, 137, 138
Multatuli 163, 167, 170

neo-Forum 128, 144
neo-romantiek 72, 81
Nietzsche, Friedrich 131, 162, 169
Nieuwenhuis, Constant 132
Nijhoff, Martinus 42, 55, 100, 111, 115, 116, 118, 119

Nolens, Leonard 36

Nuis, Aad 136, 138

Oorschot, G.A. (Geert) van 104, 105, 127, 128, 135, 136, 137, 138, 141, 142, 147, 170, 183, 187, 188

Oudshoorn, J. van 129, 147

Ouwens, Kees 44

Oversteegen, J.C. 128, 159

Peeters, Carel 128, 137, 143, 145, 146, 165

Perk, Jacques 63, 167

Perron, E. du 107, 108, 130, 131, 142, 143, 148, 157-173, 179, 184

Peters, Mies 109

Pillecijn, Philip de 80, 81

Pirandello, Luigi 72

Plas, Michel van der 120

Plato 64, 77, 211

Pollock, Jackson 46, 52

Proust, Marcel 82, 159

Raes, Hugo 74, 85

Rantwijk, Arthur van 180

Reen, Ton van 11-34

Renders, Hans 127

Reugebrink, Marc 36

Reve, Gerard (Kornelis van het) 127, 129, 131, 134, 136

Richter, Hans Werner 182

Rilke, R.M. 41

Rimbaud, Arthur 45

Roelants, Maurice 80

Roest Crollius, Barend 84

Roland Holst, A. 42, 100, 103, 106, 109, 113, 114, 115, 119

Romain, Jules 82

romantisch rationalisme 108

Roos, Elisabeth de 170, 189

Ros, Martin 135, 147

Rubinstein, Renate 136, 138, 139

Sainte-Beuve, C.A. 159

Salomon, Ernst von 136

Sappho 107

Sartre, Jean-Paul 134, 143

Schamhardt, Frans 171

Scheer, Lieve 85

Schendel, Arthur van 81, 92

Schendel, Corinna van (Kennie) 157, 178

Schendel, 'Sjeu' 171

Schierbeek, Bert 103, 121
Schopenhauer, Arthur 134
Schouten, Rob 36
Schumann, Robert 46
Shakespeare, William 86
Simhoffer, Kees 23, 24
Sitniakovski, Ivan 147
Slauerhoff, J. 46, 162, 196
Sontrop, Theo 147
Stalin 85
Steenbergen, Niel 106
Steinbeck, John 33
Stendhal 129, 158
Stéphane, André 142
Stevens, Wallace 37
Stols, A.A.M. 100, 104, 106, 161, 170, 173, 178

Tamminga, Fokko 103
Tarquinius Superbus, Koning 59
Tentije, Hans 36
Tilroe, Anna 167
Timmer, Charles 181
Timmermans, Felix 84
Tinan, Jean de 164
Tophoff, Michael 11
Toure, Ali Farka 37
Trakl, Georg 38, 41, 60
Turkry, René 77, 89

Vanvugt, Ewald 11
Veen, Adriaan van der 80, 128, 132, 145, 157, 171, 172, 178, 180
Veenstra, J.H.W. 183
Vermeulen, Jan 111
Verstegen, Peter 167
Verwey, Albert 167
Vestdijk, S. 84, 100, 106, 159
Visser, Eduard 11
Vree, Freddy de 145
Vuyk, Beb 167, 173

Waarsenburg, Hans van de 23
Walvisch, Mickey 142, 143, 148
Weinreb, Friedrich 138, 139
Werfhorst, Aar van de 182
Werkman, Hendrik 111, 116
Wesseling, Tine 103, 108, 112, 113, 114, 118, 121
weverbergh 170
Wieg, Rogi 190
Wispelaere, Paul de 85
Wittgenstein, Ludwig 138
Wolkers, Jan 12, 25, 77
Worm, Piet 113, 114
Wouters, Herman 39

Zielens, Lode 84
Zuiderent, Ad 41
Zwagerman, Joost 36

Verantwoording

‘Overleven na de jaren zestig. Een halve eeuw Ton van Reen’ verscheen in een iets andere vorm in een uitgave over leven en werken van deze auteur (*Ton van Reen, schrijver, verteller en wereldburger*. De Geus. Breda z.j. [2008]).

‘Over experimentelen en autonomisten en vooral over Frans Budé’ is een verkorte versie van het essay in boekvorm *Dat niets meer voorbijgaat* (Uitgeverij De Contrabas. Utrecht 2009). Dit werd gepubliceerd bij gelegenheid van het 25-jarig dichtersjubileum van Frans Budé.

‘Het magisch-realisme van Hubert Lampo’ zag voor het eerst het licht in de bundel *Hubert Lampo, een portret* (Fama Maçonieke uitgeverij. Purmerend 2010).

‘Een zwerver gevangen. Bertus Aafjes en de oorlog’ staat in

De Parelduiker, jaargang 15 (2010) nummer 4.

‘Huug Kaleis, heerser en onderdaan’ in *De Parelduiker*, jaargang 13 (2008) nummer 5.

‘Een discipel van E. du Perron en twee aanverwante geesten’ is de bewerkte tekst van een lezing voor het E. du Perron Genootschap op 15 november 2008 in de bibliotheek van Bosselaar en Strengers Advocaten te Utrecht. De tekst is opgenomen in *Cahiers voor een lezer* nummer 29 (2009), een uitgave van genoemd Genootschap.

‘W.F. Hermans en Adriaan Morriën. Vijandschap en camaraderie’ verscheen in het W.F. Hermans-nummer van *De Gids*, jaargang 168 (2005), nummer 11-12.

‘Een toekomst voor het verleden. Het vergeten in de poëzie van Emma Crebolder’ is voor het eerst gepubliceerd in *Poëziekrant*, jaargang 34 (2010) nummer 4.

‘Dromend waken met Leo Herberghs’ in *Leo Herberghs. Van voor het begin. Twaalf auteurs over zijn poëzie* (Uitgeverij Herik. Landgraaf 1999).

‘Een cirkel rond maken. Een dichterlijke pelgrimage van Paul Hermans’ in *Poëziekrant*, jaargang 32 (2008) nummer 5.