

Raam. Jaargang 1975

bron

Raam. Jaargang 1975. Orion - Desclée De Brouwer, Utrecht / Brugge 1975

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/_raa001197501_01/colofon.php

Let op: werken die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn.

[Nummer 106]

Het laatste nummer

Raam wordt opgeheven. Motieven van economische aard hebben de uitgeverij Orion doen besluiten de uitgave stop te zetten, nadat eerder Bruna te Utrecht om dezelfde redenen de uitgave had gestaakt. Dit keer zijn we er niet in geslaagd een andere uitgeverij te vinden die het stuk wilde wagen. Er zijn een aantal min of meer serieuze pogingen geweest, maar ze zijn op niets uitgelopen. Daarom is dit het laatste nummer, lang uitgesteld, omdat we bij een eventuele overgang naar nog een andere uitgever iets van continuïteit hadden willen handhaven.

Het is uiteraard niet aan de redactie de betekenis van Raam, en voordien Roeping, te bepalen. Er zijn tijden geweest, dat redactie en medewerkers er met plezier, andere dat ze er wat moeizamer aan hebben gewerkt. Er zijn nummers verschenen waaraan we met plezier terugdenken, andere die ook wij al weer uit de gedachten zijn kwijt geraakt.

De jaren dat we het blad maakten, hebben we dikwijls het belang menen te zien van een blad dat nieuwe schrijvers een eerste kans gaf en dat door gevestigde voor publikatie van hun werk werd uitgekozen. Het heeft ons zelden ontbroken aan bereidheid van de kant van de schrijvers om mee te werken. Onze vragen werden meestal met verrassend veel goede wil beantwoord.

Het enige dat niet snel genoeg wilde toenemen, was het aantal abonnees, niet snel genoeg althans om de alsmaar stijgende kosten van grondstoffen en arbeidsloon te kunnen bijhouden. De uitgever heeft tenslotte gemeend de verliezen niet langer verantwoord te kunnen nemen.

Voor een paar mensen is nu dus een tijdvak afgesloten. Wat schrijvers en wat lezers zullen het blad missen. - En dezulken dan voegt de wijze toe: kop op, is het leven al kort, ook de kunst kan niet altijd duren.

Redactie RAAM

Journal



Krabbels

Op zoek naar het nummer van een gas- en waterfitter in de telefoongids voor het district Amsterdam stuitte ik op: 'Loodgietersbedrijf Reve', gevestigd aan de Boomstraat - onmiddellijk gebeld of ze mij het Loodgietend Tweede Prijsdier wilden zenden. Of ik iets over btw wilde weten? In *Een geval van verbeelding* van M.C. ten Berge gelezen: 'Haar borsten stonden als bescheiden maanraketten in perfecte balans omhooggericht'. Five seconds to firing, three, two, one, ignition! (Men zou met meer recht kunnen beweren dat twee borsten zitten te bitteren, of in een koets met twee paarden naar de schouwburg rijden.)

In *Tijd* van Vasalis viel me op: 'Ik zag de tremor van de zee, / zijn zwellen en weer haastig slinken, / zoals een groote keel kan drinken'. Sinds Rabelais heeft niemand zo'n grote keel durven opzetten.

Op school leerde ik wat een 'attributieve vergelijking' was met het voorbeeld: 'de meloen der wereld'. Tot voor kort wist ik niet, in wiens bol dit opgekomen was, tot ik in een schoolboek *In de trein* van Aafjes tegenkwam. Het gaat over 'wij', die naar het zuiden sporen, en na een nacht zonder couchette ('En na een nacht van weinig slapen') in plaats van peppels, molens en meidoornheggen, eerst cypressen zien, en dan: 'Wijnbergen, ceders en ravijnen, / Gedoopt in het zacht ochtendrood, / Vallen ons zo maar in de schoot / Door de geopende portieren'. Het wil mij voorkomen dat het in de trein een tikkeltje lastig was, bij het toilet te komen - na zo'n nacht, en met een dergelijke vracht op de blaas zal deze en gene toch wel hebben gepopeld -, terwijl bovendien het voorschrift 'niet openen tijdens de rit' in de wind geslagen is.

Jacques Kruithof

Codes

1

Privé-correspondentie mag pas na 50 jaar gepubliceerd worden. Nu is dat enerzijds te lang (als het historische waarde heeft), anderzijds te kort: het zou eigenlijk nooit gepubliceerd moeten worden. Ik begrijp de onhoudbaarheid hiervan, ik zou er niet

eens vóór zijn, maar ik heb er wel een argument voor. Het probleem zou overigens opgelost zijn als briefschrijvers, die verwachten dat hun correspondentie ooit wel eens gepubliceerd zou kunnen worden, eenvoudig op de desbetreffende brief zouden aangeven dat ze dat niet willen. Het gaat er nl. niet zozeer om dat de tekst bezwaarlijk zou zijn voor ‘nog levende personen’, of de ‘herinnering aan de schrijver’ nog te sterk zou leven etc., het gaat erom dat de tekst voor een deel volkomen *verkeerd begrepen* zou worden. Een voorbeeld: een vriend en ik hebben als een soort privé-opmerking onder elkaar: ‘Tja, vrouwen zijn nu eenmaal te dom voor dit soort dingen.’ Of: ‘In feite zijn ze minderwaardig, maar ja...’ etc. Flauwekul natuurlijk, we vinden beiden wel wat anders, en we zullen het niet in ons hoofd halen dit soort dingen ‘in het openbaar’ tegen elkaar te zeggen; we zouden nl. *verkeerd begrepen* worden. We zeggen het alleen onderling, het is een code. In iedere vriendschap en andere soorten relaties bestaan honderden van dit soort codes (die dus sterk afwijken van de gangbare betekenis ervan - vaak ook al een ‘code’), en dus zullen veel brieven er vol mee zitten.

Vandaar.

2

Codes, daarover gaat ook het magistrale werk van Peter Handke. Centraal daarin staat (waar niet?) het isolement van het individu. Maar bij hem ontstaat dit op een heel aparte manier: het contact met de medemensen komt niet tot stand omdat het individu zich niet weet aan te passen aan de duizenden normen, gedragsregels etc., ver'taald': codes, die onze samenleving tot een gigantisch toneelstuk maken. Het personage bij Handke is dan ook altijd ‘onaangepast’: in *De angst van de doelmaan voor de strafschoep* volkomen asociaal, en volgens de heersende normen getikt, in *De korte brief bij het lange afscheid* eveneens onaangepast, maar dan niet getikt, omdat hij zich daarin van zijn problemen bewust is.

Het probleem van de codes, de ‘toneelnormen’, het ‘rollenspel’ etc. werd dus in Handkes vorige twee romans ‘aan den lijve’ beschreven, resp. uitgebreid tot het bewustzijn en het analyseren ervan - in zijn laatste roman, die

daarmee tevens een naar mijn smaak nóg indrukwekkender resultaat opleverde: *Ongezocht ongeluk* (A'dam 1973), gaat Handke weer een stap verder. In *De angst van de doelman* en *De korte brief* werd nl. gestart vanuit de reeds gevormde contactstoornis van de hoofdpersoon; in *Ongezocht ongeluk* gebeurt dit ook wel, maar nu betreft het slechts de contactstoornis van de verteller (vgl. pg. 8: 'Bij rommel, kou en stilte is er haast geen contact meer met mij mogelijk') - terwijl nu van de hoofdpersoon eerder de ontstaansgeschiedenis van een contactstoornis verteld wordt (het boek is dan ook 'een vertelling'). Extra tragische dimensie: de hoofdpersoon is de moeder van de verteller, de ik-schrijver. Tot een mate van vervreemding als die waarin de hoofdpersoon verkeert al in het begin van *De angst van de doelman* en *De korte brief* komt het nauwelijks: als de vrouw wat 'vreemd' begint te doen (startpunt dus van de vorige romans) voorkomt ze de complete vervreemding door zelfmoord te plegen. De onmogelijkheid voor zijn moeder zich als individu te manifesteren wordt door haar lijdzaam ondergaan, zich er nauwelijks van bewust - zich ervan bewust is de ik-schrijver, die het proces als van een afstand onder woorden brengt - met de grootste moeite, zoals hij regelmatig beweert; uiteraard! Hij herkent immers in het verhaal van zijn moeder zijn eigen isolement, alleen is hij zich ervan bewust en heeft zijn moeder, toen ook bij haar het besef van het 'geleefd worden' begon te ontstaan, de weg naar complete vervreemding en eventueel krankzinnigheid afgesneden. De ik bevindt zich nú al op het punt waar zijn moeder op veel latere leeftijd aankwam. Dat is misschien wel het meest tragische aan deze vrouw: alle ontdekkingen, alle interessen, alle inzicht in zichzelf en de maatschappij, verwerft ze zo'n 30 jaar te laat - te laat voor haar om er nog iets aan te veranderen. Tragischer wellicht nog voor de ik: hij zit nú al opgescheept met het zelfbewustzijn dat zijn moeder tenslotte verwierf, en het enige dat hij er vooralsnog mee weet aan te vangen is te verwoorden wat er bij zijn moeder aan voorafging - van een afstand verwoorden, zijn moeder als personage, jawel, maar de afstand wordt weer ongedaan gemaakt doordat het evenzeer over hemzelf gaat. Op pg. 44/45 zegt hij: 'Iets anders eigenaardigs aan dit verhaal: ik verwijder mij niet, zoals dat anders in de regel gebeurt, van zin tot zin verder uit het innerlijke leven van de beschreven figuren en bekijk ze tenslotte bevrijd en in een opgewekte, feestelijke stemming van buiten af als eindelijk ingekapselde insecten - maar ik probeer me met gelijk blijvende starre ernst naar iemand toe te schrijven die ik toch met geen enkele zin volledig kan omvatten, zodat ik steeds opnieuw moet beginnen en niet tot de gebruikelijke bezonken beschouwing in vogelvlucht kom. Anders ga ik namelijk van mij zelf en van mijn eigen hebben en houden uit, maak mij er naar mate het schrijfproces vordert steeds meer los van en laat tenslotte mij zelf en de hele rommel schieten, als arbeidsprodukt en waar die ik aanbied - deze keer echter, nu ik slechts de "beschrijvende" ben maar niet ook de rol van de "beschrevene" kan aannemen, gelukt het mij niet deze afstand te nemen. Ik kan mij alleen van mij zelf distantiëren, mijn moeder wordt en wordt niet, zoals ik dat anders voor me zelf word, tot een be vleugelde en in zich zelf trillende, hoe langer hoe lichter wordende kunstfiguur. Zij laat zich niet inkapselen, blijft ongreepbaar, de zinnen storten neer in iets duisters en liggen door elkaar op het papier.' Niet voor niets kost het schrijven hem zo'n moeite. Als we de ik-schrijver met Handke gelijk mogen stellen, zou je kunnen zeggen dat *Ongezocht ongeluk* eigenlijk fungeert als een soort erfelijke verklaring achteraf van zijn tot dan toe verschenen werk.

Doordat het om een ontstaansgeschiedenis gaat, biedt het boek nog een ander voordeel boven vorige romans (en zeker boven *De angst van de doelman*): het persoonlijk lot wordt hier veel meer uit de sociale omstandigheden afgeleid, en niet sec, als een reeds vastgelegd gegeven, aangeboden; zijn moeder kwam uit de armste laag van de Oostenrijkse bevolking, en heeft zich daar, zeker qua 'leefklimaat', nooit van kunnen losmaken. Dit klimaat bleef ook hetzelfde: de armoede (die relatief gelijk bleef, ook al neemt in absolute zin de welstand - hoeveelheid bezit: tv, ijskast - vooral na de oorlog wat toe) werd gemaskeerd door een neurotische netheid, properheid, stijfheid etc. - daar hebben we de codes terug! 'De netheid maakte

de armen rijp voor de maatschappij' zegt Handke. Ook in deze uitbreiding van de thematiek tot de sociale achtergronden blijkt hij tot magistrale dingen in staat: 'Het woord armoede was een mooi, ergens een edel woord. Er gingen onmiddellijk voorstellingen van uit als uit oude schoolboeken: arm maar netjes. De netheid maakte de armen rijp voor de maatschappij. De sociale vooruitgang bestond uit een opvoeding in netheid; waren zij die in ellende leefden netjes geworden, dan werd "armoede" een ere naam. De ellende was dan voor de betrokkenen zelf alleen nog maar het vuil van de asociale in een ander land. "Het venster is het visitekaartje van de bewoner." Zo gaven de arme drommels gehoorzaam de vooruitstrevend voor hun lotsverbetering toegekende middelen uit voor de netheid in hun eigen kamers. In hun ellende hadden zij de algemene opvattingen van armoede nog met afstotelijke, maar juist daardoor concreet ervaarbare beelden verstoord, nu als gesaneerde, netjes gemaakte "armere laag", werd hun leven zo abstract en boven iedere voorstelling verheven dat men hen kon vergeten. Van ellende bestonden aanschouwelijke beschrijvingen, van armoede nog slechts zinnebeelden.' (pg. 56-57). Deze geforceerde 'inkleding' van hun leven tot iets dat op een maatschappelijk volwaardig bestaan lijkt geeft dat bestaan natuurlijk een nog veel nadrukkelijker toneel-karakter dan dit in andere lagen van de bevolking het geval is: 'Het persoonlijk lot, indien dit zich al ooit als iets eigens had ontwikkeld, werd tot op kleine restjes in dromen onpersoonlijk gemaakt en uitgehold in de rituelen van de godsdienst, de gebruiken en gewoonten en de goede zeden, zodat van de individuen nauwelijks iets menselijks overbleef; "individu" was dan ook slechts bekend als scheldwoord.' (pg. 49). Vanaf de geringste dagelijkse handelingen tot en met de dingen die de levensweg markeren is zo'n bestaan gecodeerd, geprogrammeerd zelfs: 'Geen enkele mogelijkheid, alles al van tevoren bepaald: een beetje gestoei, wat gegiechel, even in de war gebracht, vervolgens voor de eerste keer de vreemde, rustige uitdrukking op het gezicht waarmee al weer aan het huishouden werd begonnen, de eerste kinderen, er nog een beetje bijhoren na het werk in de keuken, er wordt van begin af aan niet naar je geluisterd, zelf steeds minder gaan luisteren, in je zelf praten, dan slecht ter been, spataderen, alleen nog wat gemompel in je slaap, kanker in het onderlichaam en met de dood is de voorzienigheid tenslotte vervuld.' (pg. 17). Tegen het einde van haar leven begint ze echter, zoals gezegd, inzicht in dit 'geleefd worden', deze toneel-situatie te krijgen, zij het 30 jaar te laat. Er is geen andere weg meer dan die van de zelfmoord. 'Als zij op de foto moest, kon zij geen gezicht meer trekken' (pg. 85)! Alleen nog door zelfmoord te plegen kan ze zichzelf worden. De ik zou er bijna jaloers van worden: hij moet zich behelpen met zijn schrijverschap. Vandaar dan ook dat hij trots is op zijn moeder: 'Ja, dacht ik steeds weer en sprak in stilte de gedachten telkens zorgvuldig na: *Dat was het. Dat was het. Dat was het. Heel goed. Heel goed. Heel goed.* En gedurende de hele vlucht was ik buiten mijzelf van trots dat zij zelfmoord had gepleegd.' (pg. 88). En niet voor niets zegt hij, bij de beschrijving van de begrafenis (pg. 91), uiterst veelbetekenend: 'Het sneeuwde zo hard dat men er maar niet aan kon wennen en steeds weer naar de lucht keek of het niet ophield. De kaarsen gingen de een na de ander uit en werden niet meer aangestoken. Ik moest eraan denken hoe vaak je las dat iemand bij een begrafenis de ziekte had opgelopen waaraan hij later zou sterven.'

3

Een wereldje, zoals dat waarin ik me voorstel dat Handkes moeder geleefd heeft, trof je zo'n vijf jaar geleden (en nu?) nog in Engeland aan - ook niet zo'n voorlijk land. Een vriend vertelde me dit. Een klein plaatsje, afgelegen, met de werkgelegenheid grotendeels in één metaalwarenfabriekje. In een van god verlaten grauwe streek, kleurloos, zonder vertier, zonder natuur. Laag politiek bewustzijn. De mannen die in de fabriek werkten, waar mijn vriend, als HTS'er, stage liep, hadden voor gewoonte wekelijks een bedragje bijeen te leggen, en daarvan eens per maand gezamenlijk uit te gaan. Maandelijks gebeurde dan het volgende, altijd weer: men ging per bus naar de 30 km verder gelegen grotere stad. Aldaar bezocht men een 'nachtclub'. Dat was: een kale lokaliteit, met daarin een grote cirkel-vormige

houten zitbank, met dáarbinnen een cirkelvormige houten tafel, een soort klein dansvloerachtig arenaatje omzomend. Men dronk er uitsluitend liters bier. In de arena vond inmiddels het volgende plaats:

de striptease, uitgevoerd door een stevige 40-jarige vrouw, gekleed in ontelbare lagen onelegante jurken, corsetten etc. Tijdens haar op marsmuziek uitgevoerd nummer was het de bedoeling, dat de mannen die rondom zaten trachtten haar ‘prikkend’ te raken met de daartoe speciaal meegebrachte meetlatjes die je uit zo'n rolletje tevoorschijn kunt laten schieten. Het nummer werd een paar keer herhaald. Totale tijdsduur zo'n anderhalf uur. Daarna ging het gezelschap vrolijk per bus weer huiswaarts.

Ook dit een spel, geprecodeerd.

4

Over codes gaat heel nadrukkelijk ook het werk van Ivo Michiels. Bij hem vindt echter ongeveer het omgekeerde plaats als bij Handke: worden bij Handke de personages ontredderd en ontluisterd weergegeven (waarbij de devaluatie van de taal een belangrijke rol speelt, zowel actief als passief), bij Michiels wordt rechtstreeks de taal ontluisterd. Er is in het werk van Michiels een proces te zien, waarbij de personages steeds meer worden ontmanteld, steeds meer worden teruggebracht tot hun taal: stemmen. Zoals er in het toneelwerk van Beckett een ontwikkeling is van acteur (personage) tot bandrecorder (stem), zo is er bij Michiels een ontwikkeling van personage tot stem. Corresponderend daarmee wordt de taal ontdaan van haar menselijke (gevoelsmatige, emotionele etc.) componenten, en steeds meer teruggebracht tot haar engste functie: het uitzenden van feitelijke, concrete informatie: codes. Waren in ouder werk van Michiels, *Het afscheid*, *Journal brut* e.d. nog tamelijk omschreven personages aanwezig, al speelde ook daarin de taal al een belangrijke rol in hun ontreddering (enigszins vergelijkbaar dus met de huidige Handke), vanaf *Het boek alfa* wordt dat anders. Er laten zich nog vage omtrekken van personages onderscheiden, maar met *Orchis militaris* en *Exit* wordt dat steeds minder. En naarmate de personages méer gaan samenvallen met hun taal, wordt die taal primairder (vgl. de ‘gesprekken’ van de kaarters in *Exit*). In zijn nieuwste boek *Samuel o Samuel*, dat nu ook ronduit *teksten voor stemmen* heet, heeft Michiels deze ontwikkeling voortgezet. De stemmen doen, zij het in dialoogvorm!, vrijwel alleen nog concrete, feitelijke uitspraken. Het zijn vaak hele litanieën van reeksen droge, enkelvoudige mededelingen. Personages zitten er al niet meer aan vast - het enige dat men nog van de sprekers kan zeggen is dat ze ‘een man en een vrouw’, ‘vader en zoon’ e.d. zijn. Steeds meer worden dus de personages uitgebannen, steeds meer wordt dus ook de taal ontdaan van de gevoelsmatige lading die de personages haar geven. Maar het niet op de ‘normale’ manier doen van mededelingen (het beschrijven van een situatie bv.): de situatie wordt beschreven in enkele standaardformuleringen en de lezer vult met zijn ‘inlevingsvermogen’ de rest maar aan - betekent een kwantitatief vertienvoudigde beschrijving; wanneer één mededeling plus een aanvulling van de geconditioneerde lezer niet volstaan, en de ‘aanvulling’ onbevredigend wordt geacht, moet de situatie ontleed worden en in z'n kleinere onderdelen beschreven worden.

De beschrijving wordt een litanie, die de vorm aanneemt van een mathematische taalstructuur. Zeer illustratief is het in dit verband het begin van het verhaal *Ikjes sprokkelen* (uit *Journal brut*) te vergelijken met het begin van de stemmen-tekst *Hoe laat is het?* In beide teksten wordt begonnen met het weergeven van de voorbereidingen van het schrijven.

In *Ikjes sprokkelen* lezen we: ‘Negen jaar en tien maanden na de oorlog kwam de stank en hij drong mijn kamer op de eerste verdieping binnen net op het ogenblik dat ik bedachtzaam en in drukletters het woord *wie* neerschreef, *wie* op het blanco bovenste blad van een stapeltje vellen waarmee ik me tussen de straks af te ruimen ontbijtresten had genesteld. Nog bleef ik verder schrijven, calligrafeerde *ben* en *ik*, haalde de spitse Parkerpunt over mijn duim om een aangehaakte broodkruimel te verwijderen en plaatste het vraagteken.’ Daarna begint ‘het verhaal’. *Samuel o Samuel* begint a.v.: ‘-Daarmee begin je? -Zo begin ik. -Wat komt na de stoel? -Na de stoel komt de schrijftafel. -Wat komt na de schrijftafel? -Na de schrijftafel komt de inktpot. -Wat komt na de inkt-

pot? -Na de inktpot komt de pen. -Wat komt na de pen? -Na de pen schroef ik het deksel van de inktpot. Ik schroef de dop van de pen. Ik (... etc.; en na 1 blz.:) Ik schrijf mijn naam. -Wat komt na de naam? -Ik schrijf een I in het eerste vakje, ik schrijf een V in het tweede vakje, ik schrijf een O in het derde vakje, ik laat één vakje open, ik schrijf een M, ik schrijf een I, ik schrijf een C, ik schrijf een H, ik schrijf een I, ik schrijf een E, ik schrijf een L, ik schrijf een S. Ik heb elf vakjes ingevuld en één vakje opengelaten. Ik trek een streep onder de twaalf vakjes met de elf letters op het witte blad papier. -Wat komt na de streep? -Na de streep breng ik de punt van de pen twee vakjes lager dan de streep onder de twaalf vakjes met de elf letters op het witte blad papier. Ik schrijf een 1. De 1 staat vooraan tegen de eerste verticale lijn. De 1 staat juist onder de I. -Zo begin je? -Zo begin ik. -Met de stoel. -Met de stoel. -Met de tafel. -Met (... etc.) -Wat komt na de 1? -Na de 1 verlaat mijn linkerhand (... etc.)' De 10 regels van *Ikjes sprokkelen* zijn in *Samuel o Samuel* 3 bladzijden geworden.

Samuel o Samuel is een (niet geplande) tussenschakel in de *Alfa*-cyclus. Die had na dl. 3, *Exit*, moeten eindigen met *Dixit*. De toevallige radio-opdrachten voor enkele spelen voor stemmen vormden een, welkome, aanleiding voor 'deel 3½': *Samuel o Samuel*. Welkom inderdaad, omdat de stap van *Exit* naar *Dixit* te groot lijkt te zijn. De laatste stap in een ontwikkeling is altijd de moeilijkste. Want de stap van *Exit* naar *Dixit* is die van het verdwijnen van het laatste 'litteraire' personage naar het overblijven van het enige personage waar het toch altijd om draait: de verteller - tevens het meest onpersoonlijke personage: niet-bestaand, maar altijd aanwezig. *Exit* het personage - dixit de verteller; want die is degene die de mededelingen doet, die de mededelingen als stemmen in zijn hoofd hoort; in zijn 'hoofd', want als er één personage geen hoofd heeft, is het wel de verteller - ook die bestaat uitsluitend uit taal. *Samuel o Samuel* een tussenfase: *Exit* een roman waaruit het personage gewipt werd, *Samuel o Samuel* 4 'teksten voor stemmen', *Dixit* straks ongetwijfeld een 'roman voor stemmen' - verteld door een compleet onpersoonlijk personage: een verteller die niet meer is dan een ontvanger/zender van stemmen.

Een tussenfase: nog is de taal niet tot haar kern teruggebracht.

Nog zijn er dragers van die stemmen, die eigenschappen hebben (man, vrouw). Nog is er dus 'lyriek' in de dialogen. Bv. op pg. 21 e.v.: '-Heb j'er zin in? -Waarin? -Dat we naar mijn kamer gaan, dat ik koffie voor je zet, dat we de kaarsen ontsteken, dat we praten, dat ik je schoenen losknoop, dat ik mijn jurk uitdoe, dat ik (... etc.)'.

Maar ook de lyriek kan de verdere ontluistering van de taal niet tegengaan. Want zelfs uit de litanieën van concrete mededelingen, het coderen, blijkt telkens het failliet van de taal; zo zijn er tal van plaatsen waar het schijnbaar concreet beschrijven d.m.v. taal het beschrijven van niets blijkt te zijn: als op het blik met de beroemde Droste-verpleegster gaat de taal alleen nog maar over zichzelf, of beter: loopt de taal in zichzelf dood: '-Heb j'er zin in? -Waarin? -Dat we een film maken, dat we een bankrekening openen, dat we een camera huren, dat we filmmateriaal kopen, dat we van dorp tot dorp trekken, dat we halt houden op het plein, dat we onze lampen opstellen langs de gevels, dat in het licht van de lampen een man verschijnt, dat de man een bankrekening heeft geopend, dat de man een camera heeft gehuurd (... etc.)' (pg. 24). Of een ander voorbeeld van taal die zichzelf opheft: in de tweede tekst (het titelstuk) is de discussie tussen de 'man' en de 'vrouw' gebaseerd op: '1. Sst... Hoor jij wat?

2. Neen, ik geloof niet dat ik wat hoor... Jij? 1. Neen, het zal wel niet...' Waarna een lang uitgesponnen dialoog volgt over het bedenken van een sein dat men elkaar zal geven als men inderdaad iets meent te horen. Het gesprek wordt telkens onderbroken door 'Sst... Hoor jij wat?/Neen, ik geloof niet dat ik wat hoor... Jij?/Neen, het zal wel niet...' (waarna, veelbetekenend, volgens de regieaanwijzingen telkens het druppen van een kraan hoorbaar is, plus steeds luider wordende typisch 'maatschappelijke' geluiden als een fanfare, claxons en sirenes, geruzie in een belendend pand etc. Zodat ze op een gegeven moment zelfs tegen elkaar schreeuwen: 'Sst... Hoor jij wat?/Neen, ik...' (etc.). Nadat tal van sein-mogelijkheden uitvoerig zijn besproken volgt

als beste sein uiteindelijk...

‘Sst’!

En wat te denken van dit stukje taal-ontluistering: het eerste spel, *Hoe laat is het?*, opent met een uitvoerige stap-voor-stap-beschrijving van de voorbereidingen van de schrijfdaad (vgl. het citaat hierboven). Eindelijk is het zover. Nú gaat het taalkunstwerk geboren worden! Maar op het moment suprême wordt de taal alleen gebruikt voor het noteren van alle verschillen tussen de tijdsaanduidingen op de talloze uurwerken (horloges, klokken) die de schrijver rondom zich heeft verzameld. De taal doet dus niets méér dan het registreren van het verstrijken van de tijd. Vgl. ook pg. 35/36: ‘-Je rent naar de telefoon, je belt de automatische tijdmelding op. -Geen stem. Geen geluid. De tijd is stilgevallen. -Dat hoor je achteraf. -Stel je voor. -Je kan je pen wel wegsnijten. -Je papier. -Je kan het schrijven wel opgeven.’

Zo werkt Ivo Michiels verder aan de ontluistering van de taal, die met *Dixit* zijn beslag zal krijgen - al is een nieuwe tussenfase niet ondenkbaar. Ontluistering van de taal, wat ons weer bij Handke terugbrengt, want uiteindelijk betekent dit immers de ontluistering van de mens. Ook om een andere reden lijkt het dus welkom dat *Samuel o Samuel* eerst nog verscheen: *Dixit* zou niet geschreven moeten worden, want de totale ontluistering van de taal = ontmenselijking van de taal betekent de totale ontluistering van de mens. *Samuel o Samuel* probeert a.h.w. het fatale moment van *Dixit* uit te stellen. Michiels wijst er in zijn ‘Verantwoording’ (ook in ‘stemmen’-dialoog!) niet voor niets op dat de afkorting (S.O.S.) wel zeer functioneel is. Daar gaat het inderdaad om: *Samuel o Samuel* is een noodkreet uit naam van de ontmenselijkte mens.

J.J. Wesselo

Geert van Beek

De schilder en het meisje

Er was eens een meisje dat dag en nacht in bed moest blijven omdat ze zo'n dunne botjes had. Als ze probeerde rechtop te staan, zakte ze in mekaar als een lappen-pop. Misschien was ze wel zo mager uitgevallen omdat haar vader in de oorlog was gesneuveld net in de tijd dat zij in de buik van haar moeder zat.

Broertjes en zusjes had ze niet en haar moeder werkte in een wasserij om geld te verdienen. Zo lag het meisje dikwijls helemaal alleen op een kamertje op het noorden waar het koud was en geen zon kwam. Zelfs de vogels bleven weg aan die kant van het huis, behalve zwarte kraaien in de winter; die vlogen dan als propvolle schaduwen langs het raam en daar werd het meisje bang van en ook van hun schor gekras werd ze bang en meestal was er niemand tegen wie ze kon zeggen: 'Ik ben zo bang van die zwarte kraaien', om de angst en de kraaien zelf op de vlucht te kunnen jagen. Ze verveelde zich natuurlijk een ongeluk. Alleen lezen, dat kon ze. En dus las ze alle boeken. Maar toen alle boeken op waren wist ze geen raad van ellende, en ze was nog verdrietiger dan voordat ze alle boeken gelezen had, waarom wist ze zelf niet. En dus lag ze de hele dag naar het gore plafond te staren met al die barsten en spleten. Eerst liet ze daar paarden draven met losse teugels en een schip varen over woeste golven en pinguïns waggelen tussen schotsen ijs en in een hoekje van het plafond ontdekte ze een gemaskerde kop die op haar loerde, maar ze stelde snel een politie-auto op, compleet met knipperlicht en duidelijk hoorbare drietonige hoorn. Maar toen het plafond volgedacht was, kon ze wel huilen van verveling.

Op een maandagmorgen hoorde ze een vreemd geluid op de buitenmuur. Tijd voor kraaien was het niet. Het leek wel of iemand tegen het huis op klom. Zomaar een inbreker op klaarlichte dag? Ze frommelde het laken op een prop die ze in haar mond stopte, ze kon wel gillen! Ineens begreep ze dat er een ladder tegen het huis opgeschoven werd, en voor ze kiezen kon tussen ontvoerder of inbreker of verre prins zag ze het vriendelijk gezicht van een man verschijnen voor haar raam, en wat hij aan had was een overal met verfspatten op de schouders. Het was een oude man van wel vijftig jaar met blond haar en ogen zo blauw als de hemel na een zomerse onweersbui, dan is 't net of je de regen er nog doorheen ziet schitteren. De schilder kon het raam van buiten af gemakkelijk openduwen. Hij zette het vast op een haak en toen zei hij: 'Zo meisje, we komen het huis eens een beetje opschilderen, dat is hard nodig, de hele straat trouwens'.

'Weer en wind', zei het meisje.

'Precies, zei de schilder, en uitzicht op het noorden. Moet jij niet opstaan? Het is al halfnegen, alle kinderen zijn naar school'.

Toen vertelde het meisje tegen het hoofd van de schilder dat door de kozijnen

ingelijst werd tegen een stukje blauwe lucht, dat ze áltijd alleen op bed lag, dat alle boeken op waren en dat het plafond vol was.

‘Zo zo, zei de schilder, hoeveel is vierentwintigduizend honderd achtenzeventig maal drieduizend zes maal nul maal tweemiljoen zeventienhonderdvierenvijftigduizend tweehonderd elf?’

‘Nul’, zei het meisje terstond.

‘Wanneer hebben we de langste nacht?’

‘De langste nacht is een dag van volstreckte eenzaamheid’, zei het meisje.

‘Volstrekt! Goed zo!’ zei de schilder. ‘Waarom is er oorlog op de wereld, en ellende en ziekte en pijn?’

‘Omdat de mensheid vooralsnog verkeert in een onvolmaakte staat, die echter na verloop van een ons helaas onbekend aantal eeuwen veranderen zal in een toestand van eeuwigdurende harmonie en gelukzaligheid’.

‘Geloof jij daarin?’ vroeg de schilder.

‘Het gaat mij niet aan, zei het meisje. Stap maar binnen’.

En toen stapte de schilder binnen met een emmertje verf in de hand.

‘Kijk zelf maar’, zei het meisje.

En de schilder keek naar het plafond met zijn achterhoofd in zijn nek en hij knikte en toen doopte hij de kwast in de verf, streek links, rechts en in het rond.

‘Zo, zei hij toen, daar kun je wel een poosje mee toe!’

‘De wolken zakken tot op de toppen van de bergen en een kudde gemzen draaft naar het dal. Prachtig! Luister eens, schilder. Als je je boterham op hebt in je schafttijd, kom dan bij mij op de kale wanden mooie dingen schilderen in plaats van een sigaretje te roken op de stoep.’

‘Top!’ zei de schilder. ‘In mijn vrije tijd mag ik thuis graag zo nu en dan een landschapje maken. Maar nu aan het werk!’

Toen stapte hij door het raam op de ladder en even later hoorde ze het harde suizen van een brander en het krabben van een beitel en telkens als het meisje naar het raam keek glimlachte de schilder met twee kleine zonnetjes. En toen hoorde ze heel zacht de kwast over het hout strijken en het was of iemand vriendelijk over haar wangen aaide. En toen de sirene hilde over de daken, stapte de schilder opnieuw haar kamer binnen. Hij plaatste een hele kist vol verfpotten in een hoek en een open blik met allerei kwasten in terpentijn.

‘Je heb toch geen radiootje bij je?’ vroeg het meisje.

‘Mijn muziek is de stilte, zei de schilder, luister maar eens’.

Ze luisterden en ze hoorden niets en dat was heerlijk.

Toen keek de schilder rondom zich heen over de kale, gore muren.

‘Je hebt gelijk, zei hij, zó is 't net of er niks bestaat. En vuil! Vandaag begin ik met de witkwast er overheen te halen’.

En met brede streken haalde hij de witkwast over de groezelige wanden en bij elke streek werd de kamer mooier en helderder. Zo'n lekker geluid was 't als hij de natte kwast tegen de muur sponsde. Morsen deed hij geen druppeltje.

Bewonderenswaardig bedreven voltooide hij in zeer korte tijd zijn wonderlijk werk. Tevreden glimlachend stapte hij weer op de ladder.

‘Mijn kamer is helemaal licht! riep het meisje. Mijn kamer is ineens veel groter geworden!’

‘Dat was ook de bedoeling’, zei de schilder.

‘Kom je morgen terug?’ vroeg het meisje.

‘De hele straat is aan een nieuw verfje toe, tot morgen!’ zei de schilder.

Met veel inspanning slaagde het meisje erin, haar hoofd over de rand van haar bed te steken. Ze zag de oude, verweerde vloer van grauwe linoleum.

‘Ik wist niet dat die vloer zo donker was, zei ze. Jeetje, wat heb ik toch altijd in een duister kamertje gelegen!’

Ze was heel benieuwd wat de schilder wel allemaal met die potten verf zou gaan maken.

De volgende dag tikte de schilder om halfnegen precies op de ruit: ‘Dit is om je te laten weten dat we om twaalf uur present zullen wezen’, zei hij, en weg was zijn hoofd. Om twaalf uur stapte hij de kamer binnen.

‘Veel tijd heb ik niet vandaag, zei hij, maar voor jou trek ik er met plezier een kwartiertje van af’.

En toen maakte hij de bovenste helft van de wanden hemelsblauw, helemaal in het vierkant om het meisje heen. En de onderste helft...

‘Wat kiezen we daar voor uit? vroeg hij. Wat had je gedacht, zus?’

‘Groen, als water bij ruwe zee’, zei het meisje.

‘Hoe verzin je 't. Dat was ik zelf ook van plan’, zei de schilder goedkeurend knikkend, ‘een heel aparte combinatie die nooit gaat vervelen’.

Toen hij weer weg was stráálde het blauw en leek het groen te gonzen met het rustige geruis van de zee zelf, en telkens als het meisje van het blauw naar het groen keek en omgekeerd, tuimelde ze van de ene verbazing in de andere. En toen 's avonds haar moeder thuiskwam van de wasserij waar ze de hele dag witte lakens moest opvouwen, sloeg die haar handen voor haar mond en mompelde: ‘Godnogaantoe!’ En toen ze met haar rode handen een wit bord met aardappelen, bloemkool en een bleek lapje vlees boven bracht, mompelde ze: ‘Heremijntijd!’ 's Woensdags zei de schilder dat hij een snipperuurtje gepakt had. ‘Want, zei hij,

vandaag is er veel te doen meisje. Ik heb een echt leuk ideeetje gekregen’.

Eerst maakte hij een heel stuk van het groen prachtig geel en daar schilderde hij met een slank penseel palmbomen in, troepjes bij elkaar die met elkaar leken te praten. Een ander stuk trok hij met lichtbruin op tot in het blauw en op de toppen stipte hij laagjes wit en ineens liet hij beekjes van die bergen kabbelen. Op het zeegroen maakte hij schuimende golven tot aan de horizon. Hij mengde in een pot kastanjebruin met oker en grasgroen en veegde dit naar hartelust kwistig in het rond.

‘Hier moeten ze in groeien, zei hij. Welke kies je?’

‘Perziken en abrikozen, zei het meisje onmiddellijk, want zo'n velletje zou ik best willen hebben’.

De schilder aaide met de rug van een hand over haar wangen. ‘Lekker zacht’, zei hij. Maar dat de bleke huidskleur hem ineens bang maakte, dat zei hij niet. Dus toverde hij bomen te voorschijn waarvan je de schitterende oranje-rose vruchten zomaar af kon plukken.

‘Kersen, goed voor u’, zei hij. En daar hingen ze al tussen de takken. ‘Bloemen voor de juffrouw’, zei hij, een veldje narcissen, een veldje hyacinten, hier wat orchideeën in het wild, een boeketje rozen zonder dorens. Goed hè, al zeg ik 't zelf!’

‘Vergeet de vergeetmenietjes niet’, zei het meisje dat met stralende ogen alles zag groeien.

De schilder vergat de vergeetmenietjes niet en toen hij buiten de ladder op zijn rug laadde was hij niet vergeten hoe ijl het blauw van vergeetmenietjes wel is. ‘O, wat goed, wat geweldig’, zei het meisje, toen ze daar helemaal alleen in de wijde wereld lag, wachtend op de voltooiing van deze geweldige onderneming.

‘Vandaag alleen wat grof werk’, zei de schilder donderdagmorgen. Dat komt goed uit, want ik heb er stijve vingers van gekregen.’

En hij schilderde de zon zo vurig rood opstijgend boven de zee, dat de hitte er af straalde en het meisje een hand boven haar ogen moest houden. Aan de andere kant van de kamer liet hij de zon verdwijnen achter een bergkam die er een rode rand van overhield. En daar begon de maan in een schommelstoel haar tocht door de nacht, en de sterren spatten in de duisternis.

‘Goed hè!’ zei de schilder weer, en hij zag dat hij voor de maan het doorschijnend wit van haar gezichtje had gekozen. ‘Tot morgen! en lekker slapen vannacht!’

Toen de schilder vrijdag zijn hoofd door het raam stak, sliep het meisje nog.

Behoedzaam op zijn tenen lopend ging hij druk aan het werk. Behalve zijn

alledaagse potten en kwasten had hij ook een verfdooos meegebracht, voor het fijnere werk zeker. Het meisje bleef slapen en toen hij de kamer zwetend achterliet, sliep ze nog. Pas in de namiddag sloeg ze haar ogen op en daar kwamen meteen dunne tranen uit rollen, want een walvis spoot witte stralen water uit zijn neusgaten, donkere forellen dreven als schaduwten in een helder riviertje; en vlak bij haar, ze hoefde maar een hand uit te steken, zat een bonte papegaaï haar met een scheef kopje aan te kijken, en een oranje flamingo wachtte deftig tot ze hem aan zou spreken, maar ze kon geen woord uitbrengen, ook al niet omdat er duiven om haar hoofd vlogen en een grote oehoe zich in de verte afvroeg, of het haar goedkeuring weg vermocht te dragen. Dus wist ze niks anders te doen dan haar wangen droog te vegen aan het witte laken. Ze vroeg zich af of de schilder de volgende dag wel zou komen, want dat was een zaterdag.

‘Wis en waarachtig, zei de schilder de volgende ochtend, vanmiddag moet ik met de vrouw de stad in, maar van 9 tot 12 werken we hier. Het is bijna klaar, maar ik mis toch nog een paar dingen. Weet jij hoe een leeuw er uitziet?’

‘Alleen van een plaatje’, zei het meisje.

‘Zó ziet een leeuw er uit, zei de schilder na een poosje, en als-ie brult, doet-ie zó’. En de leeuw brulde. En de schilder maakte een grommende tijger, een huilende wolf, een mekkerende geit, een olifant met klapperende oren. En met één weergaloze streek strooide hij allerlei kleine beestjes over de grond uit, spinnen en torren, en onzelveheersbeestjes vanzelfsprekend en een troepje doodgravertjes in livrei.

‘Jézus!’ zei de schilder en veegde zich het zweet van zijn voorhoofd.

‘Jeetje!’ zei het kleine meisje hem zachtjes na.

En toen tekende de schilder, met bevende hand, zou 't wel goed lukken, een naakte man en een naakte vrouw. Met een piemeltje en een kutje tekende hij hen en hij gaf hun de kleur van mensenvlees en hij slaakte een zucht van verlichting toen dit af was.

‘Ziezo, zei hij, asjeblief. Dat ziet er wel enigszins anders uit dan vorige week. Hé, waarom lig je nou te huilen?’

‘Ik weet 't niet, zei het meisje. Om niets.’

En dat wás ook zo.

‘Morgen lekker uitrusten, zei de schilder, ik heb me behoorlijk moe gemaakt deze week. Karweitje geklaard!’

Toen pakte hij de potten verf in de kist en met zijn handen vol wonderlijke dingen stapte hij met één been door het raam.

‘Kom je morgen nog één keertje?’ vroeg het meisje.

De schilder draaide zich om.

‘Eigenlijk is het af, zei hij, maar als je 't graag wilt...’

‘Is het wel helemaal af?’ vroeg het meisje.

De schilder keek haar onderzoekend in de wazige blauwe ogen. Hij voelde zich niet op zijn gemak. Dat kwam ook wel omdat hij zelf van binnen een akelig leeg gevoel had, en niet van de honger.

‘Goed, morgen kom ik nog één keertje terug’, zei hij, en hij zette alles weer in een hoek en daalde de ladder af.

Die nacht sliep het meisje slecht. Ze had 't erg warm. Dat kon natuurlijk van de opwindning komen, want je zult eerst helemaal alleen in een kaal kamertje gelegen hebben en dan ineens ben je het middelpunt van een hele wereld geworden. Dat gaat je niet in je kouwe kleren zitten! En zou je daar niet gloeiend heet van worden, als snoeken je onbeweeglijk met grote ogen aanstaren onder water; als de koning der dieren rechtop gezeten eventjes zijn ogen dicht laat vallen iedere keer als jij zegt ‘braaf beest, braaf beest’. Tegelijk met de kleuren had de schilder ook geschilderd hoe de bloemen róken. Adembenemend ‘in de meest letterlijke zin van het woord’ dacht het meisje. En wie wordt er niet zacht en warm als hij een zwarte merel met een bosje hooi in zijn oranje snavel op ziet vliegen naast het nest in aanbouw diep onder de groene klimop? Ze werd die nacht een paar keer wakker zonder aanwijsbare oorzaak eigenlijk. In het algemeen sliep ze best, want met haar dunne botjes was ze na één dag leven al behoorlijk moe. Misschien werd ze wel wakker van die buitengewoon stille geluiden veroorzaakt door dieren die er 's nachts op uittrekken, een mol bijvoorbeeld die onder het gras de grond openscheurt met veel gekraak van wortels en dan nog eventjes een flink aantal kubieke decimeters overtollige aarde optast; of die deftige doodgravertjes, ze haasten zich nooit, maar gaan uiterst geduldig te werk, omdat het zo vast staat als een paal boven water dat er elke nacht wel een of ander kadavertje op te ruimen valt. Eén keer werd ze wakker omdat ze dacht dat het licht aanflopte, maar dat was niets anders dan de maan die in het donker feller ging schijnen. Daar had de schilder bij het uitzoeken van de kleuren wel aan gedacht! Toen zag ze ook pas goed dat er eigenlijk twee werelden zijn, die van de dag en die van de nacht, volkomend verschillend van elkaar. Ze voelde zich helemaal niet bang in die zogenaamde duisternis die niet dónker was, maar anders gekleurd, en zo geheimzinnig, zo stil, zo vol van trillingen dat ze dacht: ‘De nacht, de nacht is geloof ik nog wonderlijker dan de dag. En dit is zeker, na die zogenaamde duisternis van de nacht begint het licht van de dag’.

Een andere keer schrok ze wakker omdat er allerei vreemde namen door haar

hoofd schoten, manenman voor de leeuw, witwenne voor de meeuw, wollebaal voor het konijn, oeverhoef voor het wilde zwijn. Ook daarom kan ze het best zo heet hebben gekregen. Stel je maar eens voor dat je voor alles wat er leeft een naam moest verzinnen!

Heel moe voelde ze zich, en vol van een vaag verdriet, toen die zondagochtend de klokken van de kerken begonnen te luiden en opeens de schilder zijn hoofd om de deur stak.

‘Ik heb maar aangebeld deze keer, zei hij. Op zondag geen ladders tegen het dak. Hoe vind je deze meneer?’

Hij had een donkerblauw pak aan met een grijs streepje, een lichtblauw overhemd en een vuurrode das, en hij blies de rook van een stevige sigaar het kamertje in.

Als een blauwe mist in de morgen dreef die rook over het schitterende landschap, maar toen hij het meisje bereikte begon ze zo ontzettend te hoesten, dat de schilder bang werd dat ze uit elkaar zou vallen met heel licht gekraak in de gewrichten.

Dus zette hij snel het raam open en wierp de sigaar naar buiten.

‘Neem me niet kwalijk, mevrouwetje’, zei hij toen ze lag uit te hijgen. Hij ging op de rand van haar bed zitten, heel voorzichtig. Hij bekeek haar nu van vlakbij. Hij dacht: ‘Ik moet zachtjes praten, anders scheurt er iets in dat kleine kopje’. En ineens zag hij de dunne botjes voor zich van een afgekloven kippeboutje die gisteren op zijn bord waren achtergebleven.

‘Ik zie dat jij slecht geslapen hebt, zei de schilder. En ik geloof dat ik weet waarom ook’.

Het meisje zei niets, keek hem alleen maar aan met die blauwe ogen.

‘Wat moest er nog bij? Je hebt 't maar voor 't zeggen’.

‘Dat weet je best’, zei het meisje zachtjes en verwijtend.

Toen keek de schilder ernstig in haar ogen waar nauwelijks merkbaar zelfs voor de vakman een vliesje het blauw vertroebelde. Hij knikte nadenkend en legde zijn hand over de handjes van het meisje. En toen stond hij voorzichtig op van haar bed, trok zijn jasje uit, deed de das van zijn nek, stroopte zijn mouwen op en met zijn rug naar haar toegekeerd roerde hij bedachtzaam in een pot verf.

‘Goeie god, dacht hij, dat is geen kleinigheid!’

Hoe moest hij dát nou schilderen? Hij voelde er totaal niets voor om in dit vierkante vergezicht een plaatsje vrij te maken voor een geraamte met een zeis! Tussen de hyacinten zeker, of loerend achter een rododendron, of ergens boven in de lucht grijnzend op een wolk gezeten. Een doodskop met een brandende kaars die aan zijn laatste vet toe is? Dat alom bekende stilleventje had hij zelf ook eens geprobeerd, maar als ondeugdelijk in een hoek van zijn werkplaats opgeborgen.

Een stokoude vriendelijke man met een baard, de blik gericht op het horloge in zijn hand? En gestreng engel die wacht om de ziel aan Gods voeten te leggen? Een stad in puin, half overeind gebleven klaagmuren met bloemetjesbehang in flarden aan de binnenkant? Een grafzerk? Een treurwilg? De schilder zat er duidelijk mee in. Nog steeds met zijn rug naar het meisje toe stond hij daar met het oog op het zelfgeschapen panorama met die verfpotten te klungelen. Hij zou, dacht hij, ook een portret van het meisje zelf kunnen maken, zo teer en bleek als ze nu was, en dan hoefde hij niet eens om te kijken. Tjee, was dat even een lastig vraagje van zo'n kind! Hij stond ingespannen op het hout van een kwast te bijten. Misschien kwam hij daardoor op een idee, in elk geval zoog hij het niet uit zijn duim.

‘Hiermee zou ik kunnen beginnen, mompelde hij, en dan...’

Toen zocht hij een forse kwast uit en doopte die in een grote bus zwarte verf.

En met heel brede streken veegde hij de wereld recht tegenover het hoofdeinde van het bed weer uit. Je kon goed zien dat hij dit deed met grote tegenzin, dat hij 't erg jammer vond een eind te moeten maken aan blauwe lucht en een partijtje solide stapelwolken; aan een beekje dat van de bergen bruiste; aan een perzikboom met oranje vruchten; aan doodgewoon groen gras; aan een bosje vergeetmenietjes; aan zwarte torren die nog net op dit muurtje terecht gekomen waren.

‘Heer, zei de schilder tegen zichzelf, aanschouw het werk uwer handen. Geen mus valt van het dak zonder dat gij het bemerkt’.

En toen de wand tegenover het bed helemaal zwart was, hield de schilder op. Hij liet de kwast zakken en aanschouwde het werk zijner handen. En toen hoorde hij achter zich een klein geluidje, zo zacht als de streek van een penseel. Langzaam draaide hij zich om en hij scheen niet eens verbaasd toen hij het meisje zag liggen met gesloten ogen en een gezichtje zo doorschijnend wit als maanlicht in de vroege morgen.

Ja ja, knikte hij, ja ja.

Hij keek weer naar de wand.

Wat zou hij nou verder doen?

Hij haalde zijn schouders op en zuchtte.

Hij stond zo lang besluiteloos met de kwast in zijn hand dat hij de verfdruppels op het zeil hoorde tikken.

Bernard Kemp

Toekomstperspectieven van de Nederlandse literatuur

Bekend is de boutade, ik weet niet meer van wie ze is en ze zal dus wel van Bernard Shaw zijn, die over de verhouding tussen Engeland en de United States zei: 'They are two people separated by the same language'. Deze boutade kan met enige voorzichtige ironie worden toegepast op *ons* taalgebied, waar de tweeledigheid van de ene literatuur tot vandaag de dag een discussie-object is gebleven.

De strubbelingen die we een eeuw lang gekend hebben in verband met de spelling is daarvan eigenlijk een oppervlakteverschijnsel. Maar het is wel tekenend voor de situatie, d.w.z. voor de betrekkelijke en soms verre gaande onbekendheid van Noord en Zuid met elkaar, dat de kampioenen van de zoveelste laatste en definitieve vereenvoudiging van de spelling in het Noorden het argument kunnen gebruiken dat het Zuiden er helemaal voor gewonnen is, terwijl daar nochtans een indrukwekkende meerderheid bestaat tegen een vereenvoudiging die de zaken alleen nog maar wat gecompliceerder dreigt te maken. Het is mij hier niet te doen om een eigen standpunt te verdedigen, al zal dit (helaas) al wel duidelijk zijn geworden, alleen wilde ik dit voorbeeld gebruiken om aan te tonen in welke mate wij - ik bedoel Noord en Zuid - *naast* elkaar leven. De vraag: in welke mate de *integratie tussen* Noord en Zuid voltrokken is, of deze voor een nabije toekomst is, en of ze eenvoudig maar mogelijk en wenselijk is, móet wel aan de orde komen als er sprake is van 'Toekomstperspectieven van de Nederlandse Letterkunde'.

Ik wil deze vraag hier al onmiddellijk aan de orde brengen, omdat ik op dat punt geen heel zuiver verleden heb. Ik heb namelijk al tweemaal een boek geschreven waarin de Vlaamse literatuur als een eigen entiteit binnen het Nederlandse taalgebied behandeld werd. Daartegenover staat dat ik waar mogelijk een advocaat ben van de grootst mogelijke integratie, die ten minste op cultureel gebied zou goedmaken wat de geschiedenis op politiek gebied heeft verknoeid. De twee dingen samen hebben bij vrienden soms wel de indruk kunnen wekken van een zekere ambiguïteit, maar ze zijn eenvoudig het resultaat van een weigerachtigheid om wenselijkheid voor werkelijkheid te nemen. Hier moet de historiek niet gemaakt van de groei naar eenheid in de Nederlanden, de scheuring in 1648 op de frontlijn (een in de jongste geschiedenis ook vaak voorkomend verschijnsel), de kortstondige hereniging onder de grote koning Willem de Eerste, de nieuwe splitsing in 1830, het opnieuw naar elkaar toegroeien onder de moderne initialennaam Benelux. Wél moet worden aangestipt, dat de al te kortstondige vereniging tussen 1815 en 1830 het vertrekpunt is geweest van een steeds intiëmer

samengaan op literair gebied, dat nu op het punt staat bekroond te worden met een ware integratie. Het zou een boeiende opgave zijn deze toenadering te volgen, maar dan zouden we te veel naar het verleden kijken, terwijl ons gevraagd werd toekomstperspectieven te schetsen. Het is evenwel duidelijk, dat een gemeenschappelijke literatuurgeschiedenis met de dag wenselijker en noodzakelijker wordt, omdat de literatuur zelf haar integratie aan het voltrekken is. De groei naar elkaar toe zal op zichzelf een belangrijke component moeten zijn van zulke geschiedschrijving. De eenheid van onze literatuur moet verdedigd worden tegen elk provincialisme zowel in Zuid als in Noord, maar ze is geen vanzelfsprekend geschenk van het verleden. Daarom behoort die eenheid ongetwijfeld tot de toekomstperspectieven van onze letteren, het is voor mijn part een streefobject dat in ons bereik ligt, maar waarvoor nog een aantal psychologische en vooral ook materiële hinderpalen behoren te worden weggeruimd, o.m. een verschillend, soms uiteenlopend beleid van de onderscheiden ministeries die zich met de letteren bezighouden, een produktie- en distributieapparaat dat nog al te zeer denkt in termen van - ook nationale - concurrentie, een gebrek aan doorstroming van informatie ook in de kranten, waarin nog al te vaak een weinig getrouw beeld wordt opgehangen van wat in het andere land gebeurt. Middelen daartoe zijn instellingen als de Conferentie van de Nederlandse Letteren, verregaande culturele verdragen - akkoorden noemen wij dat - tussen beide landen, een gemeenschappelijk instituut, waarvan onze ministers nu luidop dromen, en betere of uitgebreidere en eerlijkere wederzijdse informatie. Bij alles wat nog te doen valt is het een verheugend verschijnsel, dat voor het eerst instanties in beide landen akkoord geraakten over het voorstellen van één gemeenschappelijke kandidaat voor de Nobelprijs, al zal de toekenning daarvan nog niet voor morgen zijn.

Toekomstperspectieven bestaan al evenzeer uit vraagtekens als uit uitrope tekens. Het ligt voor de hand dat hier de in de economie gebruikelijke prognoses irrelevant zijn. Literatuur is nog iets anders dan het Bruto Nationaal Produkt, en indien voorspellingen op één gebied gevaarlijk zijn, dan is het wel in het grillige eigenzinnige domein - de term eigenzinnig steel ik hier even van Kees Fens - van kunst en letteren. De ons gestelde vraag luidde overigens veel voorzichtiger: toekomstmogelijkheden van de Nederlandse Letteren gezien in het licht en de stromingen en verschijnselen der laatste vijfentwintig jaar. Een mogelijk antwoord op de gestelde vraag zou zijn, een inventaris van wat in de laatste kwarteeuw werd geschreven. Het lijkt een interessante opgave, maar voor het ingelichte publiek van de Maatschappij der Nederlandse Letteren, die overigens ook een uitgebreide

zuidelijke (Vlaamse) afdeling heeft, zou dit ongetwijfeld neerkomen op het brengen van de bekende uil naar Athene. Ik stel me voor dat de belangstelling hier veeleer zal uitgaan naar de interpretatie van enkele gemeenschappelijke verschijnselen.

Een van die verschijnselen, misschien wel het voornaamste, is de verregaande *internationalisering* van de literatuur. Houdt de evaluatie zelf van onze letterkunde reeds een referentie naar het buitenland in, er is hierbij méér aan de orde: de vraag welke positie de Nederlandse letterkunde in de Europese en Wereldletterkunde inneemt wordt vandaag scherper gesteld dan een kwarteeuw terug.

Het gaat niet zozeer om de vraag of onze gemeenschappelijke kandidaat voor de Nobelprijs een kans maakt in deze internationale competitie; wij weten stilaan wel dat daarin ook niet-literaire beschouwingen een beslissende rol spelen.

De éigenlijke vraag die wij hier moeten stellen vandaag is: de *twijfel aan de identiteit van onze letterkunde*, aan haar belang, haar draagwijdte, haar bekendheid in de wereld, en deze vraag heeft regelrecht te maken met de voortschrijdende internationalisering van de literatuur en van het hele culturele leven van vandaag. Terloops mag hierbij worden aangestipt dat deze vraag in feite in het verlengde ligt van onze eerste vraag omtrent de integratie van de Nederlandse letteren. Wat was het succes van Gezelle, van Timmermans, van Streuvels, van Buysse in Nederland, wat is ten dele het succes van Claus, van Lampo nu in Nederland? Naast hun (onbetwistbare) intrinsieke kwaliteiten méde het feit dat ze ànders zijn, dat ze een geluid brachten en brengen, dat in het Nederland van Kloos, van Couperus, van Van Schendel, van Vestdijk en van Hermans - Willem Frederik natuurlijk - ànders klonk. De splitsing van de Nederlanden heeft immers tot gevolg gehad, dat de twee polen van onze gemeenschap nooit helemaal geïntegreerd zijn geweest, en dat bij de een altijd het gemis werd gevoeld van de andere. Daarnaast hebben we evenwel de bekendheid van een Elsschot, een Brulez, een Gijsen enz. - ik kan hier geen volledigheid nastreven - die in het Noorden veel minder werden gevoeld als zijnde anders, hoewel dit ook nog zal hebben meegespeeld. (Dat hierbij alleen namen gevallen zijn van auteurs die in het Noorden ook worden UITgegeven, is een verschijnsel dat op zichzelf betekenisvol is, maar dat daarnet al had moeten ter sprake komen.) Ik haal hier deze feiten even aan, om de vraag in te leiden of het de bedoeling is dat integratie het synoniem zou zijn van uniformiteit. Dat gevaar bestaat voorlopig nog wel niet binnen de Nederlandse letteren, maar misschien wordt het met de dag tastbaarder als we zien dat de aan gang zijnde integratie ook bij ons mede te danken is aan het feit dat zowel Noord als Zuid zich met de dag meer afstemmen op een *internationaal klimaat*. In de eeuw die voorbij is kon grosso modo gesteld worden

dat Vlaanderen om geografische en politieke redenen veel meer op het Franse cultuurgebied was afgesteld, en Nederland veel meer op het Angelsaksische.

Twee typische voorbeelden zijn dat Conscience vele van zijn werken automatisch en onmiddellijk in het Frans vertaald zag, en dat Couperus een groot deel van zijn internationaal succes dankte aan Londen. Vandaag de dag zien we vaker dit gebeuren, dat schrijvers in Vlaanderen zowel als in Nederland los van elkaar aanleunen bij vaak dezelfde internationale voorbeelden. Een ongemeen boeiend en verrassend aspect daarvan is, dat er zo een soort van integratie van buiten af en niet van binnen uit tot stand komt. De vaststelling van dit verschijnsel is misschien een goede aanloop tot de vraag die wij hier moeten stellen: *welke nieuwe opgave bestaat er voor de Nederlandse literatuur uit de aan de gang zijnde internationalisering?* Tot nog toe was het immers zo, dat de Nederlandse schrijvers, de Vlaamse zelfs in het bijzonder, in andere taalgebieden als het Franse, het Duitse, en ook het Engelse, die voor ons allemaal toch voor de hand liggende bemiddelaars zijn tot nog andere taalgebieden, hun succes en hun roem te danken hadden aan hun eigenheid, soms aan hun eigenaardigheid, evenzeer als aan hun intrinsieke kwaliteiten. Ik denk hier o.m. aan de roem die een Timmermans, een Streuvels, een Claes e.a. is te beurt gevallen, en die, hoe superieur wij ons nu soms ook gedragen tegenover hen, sedertdien door geen andere schrijver meer uit ons taalgebied werd geëvenaard, ook niet door Claus, ook niet door Hermans, ook niet door Walschap, niet door Vestdijk, niet door Michiels, of Daisne, of Van het Reve of Boon. Hiermee wordt nog geen uitspraak gedaan over de kwaliteit van het werk van deze schrijvers. Alleen deze vraag: heeft dit niet te maken met het feit, dat wij allen meer en meer in de ban geraken van het internationaal klimaat, dat wij veel meer uitkijken naar en aanleunen bij stromingen in het buitenland, zodat de intrinsieke kwaliteiten van het werk van onze schrijvers steeds minder geruggesteund worden door de aantrekkelijkheid van onze andersheid en eigen oorspronkelijkheid? De spanning tussen oorspronkelijkheid en gelijkschakeling, tussen eigenzinnige eigenheid en imitatie, tussen specificiteit en internationalisme, lijkt mij beslissend te zijn voor de toekomstperspectieven van de Nederlandse letterkunde, ten minste in het buitenland.

De vraag die ik zo in haar massiviteit op mij af laat komen en waarvan de actualiteit wel niemand zal ontgaan, is alles welbeschouwd niet zo nieuw.

Ze werd in feite even scherp gesteld op een ander, ten minste even beslissend moment in de geschiedenis van de Nederlanden en van de Europese letterkunde,

de Renaissance. Toen vierde de imitatie haar grootste triomfen: het was er de renaissancisten om te doen in de eigen taal werk van hetzelfde niveau voort te brengen, vaak in dezelfde genres als de grote culturen van de oudheid.

Ze deden het niet om de actualiteit, want die vond evenzeer haar weg in het Latijn, *Laus Stultitiae*, *De nova insula Utopia*, *De libro arbitrio*, *De mare libero*, om maar enkele titels te vermelden, grepen hardhandig in in de eigen werkelijkheid, in het eigen vlees. Het verschil tussen humanisten en renaissancisten was niet de actualiteit, beide zochten in de kunst van de oudheid op een eigen wijze inspiratie voor de eigen werkelijkheid.

Is onze situatie analoog? Op het eerste gezicht wel. Maar er is dit grote onderscheid, dat de renaissancisten in hun imitatio in de eerste plaats de eigen waarde van hun taal- en letterkunde voor ogen hadden. Zij zijn vaak scheppers van taal geweest, ze hebben alle moderne talen hun definitief aanzicht gegeven, ze hebben ze geformaliseerd en geïnventariseerd in hun spraakkunsten, thesaurussen en woordenboeken. Hoezeer ze ook door de internationale en absoluut geachte voorbeelden van de oudheid waren gefascineerd, aan de waardering voor en de arbeid aan de eigen taal dankten zij, als het ware onbewust, een onvervreembare eigenheid. Wij leven (misschien) niet meer in een tijd waarin nieuwe talen hun uitzicht krijgen - tenzij onze uitzichtloze spellingskwestie daartoe een aanloop zou zijn, wat God verhoede - wij leven integendeel in een tijd dat talen de neiging hebben om te verdwijnen of plaats te maken voor internationale talen, en de vraag is daarom, welk tegenwicht wij zullen vinden tegen de vervlakking van de universele imitatie. Ik geloof dat de internationalisering dit tegenwicht zelf kan inhouden. De imitatie hoeft niet noodzakelijk slaafs te zijn, ze kan, evenals vroeger, geïnspireerd worden door een ware competitiegeest. In de zin van, 'dat kan ik, dat kunnen wij, ook'. Hierbij komt dan alleen nog binnenlandse consumptie aan de orde. Het ligt voor de hand, dat het in zulke omstandigheden ineens veel moeilijker wordt voor de schrijver, om de aandacht op zich te vestigen door iets anders dan de zuivere kwaliteit van zijn werk. Een Ivo Michiels mag al door Suhrkamp en door Gallimard uitgegeven zijn, maar betekent dit een doorbraak, indien hij niet voldoende lezers vindt? Wat is de graad van bekendheid van zijn *Boek Alfa* in Duitsland en in Frankrijk? Als we de vraag zo stellen, stellen we ze nog verkeerd, geloof ik. Nogmaals terugkerend naar de verhoudingen tussen Nederland en Vlaanderen wat de literatuur betreft: wat is de bekendheid van *Vestdijk*, van Willem Frederik Hermans, van Van het Reve, van Hamelink in Vlaanderen? Wat is de bekendheid van *Robberechts*, van Claude van den Berge, van *Spillebeen* in Nederland? De eigenlijke vraag lijkt te zijn, te moeten

zijn, wat is de intrinsieke waarde van het werk. Maar wordt zulk zuiver waardeoordeel precies niet veel moeilijker met de dag? De ruime bekendheid daarvan wordt meestal als een van de meest tastbare criteria voor het uitbrengen van een waardeoordeel beschouwd. Het feit vertaald te worden in een van de grote taalgebieden die ons middelgrote taalgebied omgeven, wordt al bijna beschouwd als een consecratie van een waarde, het feit voorgesteld te worden als kandidaat voor de Nobelprijs heeft al een grote publicitaire waarde. Ik geloof dat wij op deze wijze doordringen in de paradox van het literaire kunstwerk, dat meer en meer door zijn intrinsieke waarde zou moeten doorbreken op een ogenblik dat de grote media en een enorme publiciteit de mogelijkheid bieden om grote eendagssuccessen, seizoensuccessen te lanceren. Want evenals in de grote modehuizen spreekt men in de literatuur ook al van het seizoen. Uit reactie daartegen worden de criteria dan ook vaak in hun tegendeel omgebogen: het feit dat men een ruim lezerspubliek bereikt wordt bijna een blamage. Zo kan een Hugo Raes b.v. de gunst werven van een Noordnederlands publiek door als zwaar publicitair argument te gebruiken dat hij in eigen land miskend zou zijn. Iets wat zeker niet waar is. Zo zal een auteur als Hubert Lampo, waarvan de laatste jaren meer dan 50.000 exemplaren per jaar in Noord-Nederland worden verkocht, daarin een teken van erkenning, en van impliciete erkenning van zijn literaire kwaliteiten zien, terwijl anderen die minder in de gunst van het publiek staan, daarin een goedkoop succes zien, dat bijna een blamage inhoudt voor de artistieke waarde daarvan.

Deze spanning, die we zowel in internationaal verband als in Beneluxverband constateren, heeft ongetwijfeld te maken met een wijziging in het literair klimaat. De toespitsing op de artistieke van het kunstwerk heeft ongetwijfeld een esoterisme in het leven geroepen, waardoor een ware kloof is ontstaan tussen de wereld van de kunstenaars en een ruimer publiek. Cosmopolitisme betekent vaak mede esoterisme, en het streven naar een steeds zuiverder beleven van de kunst heeft als gevolg dat er nog slechts een dunne band bestaat tussen de internationale avant-garde, die in een afzonderlijk ijl klimaat leeft, en een publiek dat niet meer volgt, tenzij door de maatschappelijk zo belangrijke bemiddeling van het snobisme. De miskende grote kunstenaar en de kleinburgerlijke Beotiër die het allemaal maar niet begrijpt, zijn vandaag opvallend veelvuldig voorkomende types. Ook dit is niet zo nieuw: ook het humanisme was iets als een kleine internationale club van mensen die op hun tijd vooruit waren. De vraag is echter ook hier, of de vergelijking wel helemaal opgaat, of cosmopolitisme en universaliteit dezelfde inhoud dekken.

Op deze vraag zou ik verder willen ingaan, maar dan geraken we wel even buiten de rand van de vraag over de Toekomstperspectieven van de Nederlandse literatuur. Of misschien toch niet helemaal, want zoals elke belangrijke vraag vertoont deze vraag een aantal lagen.

De éérste vraag die daardoor wordt opgeroepen en die ik hier, misschien wel door een verkeerde aanpak bij de aanvang, als laatste zal kunnen en moeten behandelen, is of de literatuur zelf, of literatuur überhaupt nog toekomstperspectieven heeft. Tot nog toe hebben we alleen maar de vraag gesteld welke perspectieven er open waren zowel van binnen als van buitenaf gezien, waarbij dan de toekomst van de literatuur beschouwd werd als iets vanzelfsprekends. Dat was misschien wel de meest voor de hand liggende interpretatie van de vraag: zo iets als: in welke mate zal zich de Nederlandse literatuur in de toekomst naast de andere literaturen kunnen laten gelden. Maar het aftasten van deze vraag heeft ons aandachtig gemaakt voor de problematische situatie waarin de literatuur zelf zich de dag van vandaag bevindt. Eén ding staat wel vast, er zullen in elk taalgebied wel mensen gevonden worden, die het belangrijk zullen vinden wat ze met woorden kunnen aanvangen, en het zullen niet de domste, niet de gekste, zeker ook niet de ongelukkigste zijn. Maar zal het precies niet een steeds kleinere groep van wijzen, ingewijden en getrouwen zijn, in een wereld waarin het woord voortdurend aan belang zal inboeten? Zijn we niet aan het einde gekomen van een beschavingstype, waarin het woord, het geschreven woord nog meer dan het gesproken woord, centraal stond? Een viertal eeuwen, grosso modo, begrijpelijkerwijze sedert de uitvinding van de boekdrukkunst, werd het beeld van onze cultuur in hoge mate bepaald door de aanwezigheid en de werkzaamheid van het boek, precies sedert humanisme en renaissance, waarnaar hier al enkele malen kon worden verwezen. In dit land van Elsevier en Plantijn behoeft dit nauwelijks enige toelichting. Is dit type van humanisme nu niet aan het verdwijnen, aan het wegebben, door de massale doorbraak van een beeldcultuur, die zich uitstrekt van het stripverhaal tot film, televisie, kleurentelevisie, en weldra de reeds gevreesde video-cassettes? De Unesco is op het idee gekomen om 1973 uit te roepen tot het jaar van het boek, maar was dat op zichzelf al geen teken aan de wand?

Ik stel me niet voor dat men ook een jaar van de film of van de televisie of van het geïllustreerde weekblad zal uitroepen. Precies omdat deze media zulke oppepmiddelen niet nodig hebben. Overigens is het helemaal niet bewezen dat het boek een onmisbaar medium is voor hoogstaande cultuur. Wij kunnen ons, met ons humanistisch verleden, nauwelijks cultuur zonder boek indenken, maar het is toch duidelijk dat een razendsnelle ontwikkeling in een groot aantal landen

meer te maken heeft met de verspreiding van de transistor dan met de verspreiding van het boek! Het is natuurlijk moeilijk voor ons, die cultuurloosheid vaak met de naam analfabetisme aanduiden, voldoende verbeelding op te brengen om ons een beschaving voor te stellen die niet begint met het aanleren van het alfabet, of het nu is in de richting van de alfa- of de bèta-vakken.

Duidelijk is dat de literatuur in onze maatschappij van vandaag al lang niet meer de betekenis en de invloed heeft, die ze in de laatste eeuwen, zeker in de achttiende en de negentiende, heeft bezeten. Dit moge al onmiddellijk helpen verklaren, dat het esoterisme waarin de literatuur steeds meer terecht komt, niet alleen maar te wijten is aan de literatoren, die zich steeds meer zouden gaan opsluiten in de steeds engere kring van een naar volstrekte zuiverheid strevende kunst. Deze ontwikkeling wordt immers op even nadrukkelijke wijze in de hand gewerkt door verschuivingen in onze maatschappij. De letterkunde heeft aan een belangrijk functieverlies geleden, ze heeft een aantal functies die ze naar best vermogen vervulde, grotendeels afgestaan aan andere nieuwere media, die inderdaad ook een veel grotere massa bereiken dan het boek ooit gedaan heeft. Het is wel niet zo dat theater en boek volledig door de film werden verdrongen, en dat de film niet volledig door de TV werd verdrongen, en dat de TV niet volledig zal worden verdrongen door de videocassettes. Wel is het zo, dat de doorbraak van nieuwe communicatiemiddelen een voortdurend zich wijzigend en vernieuwend evenwicht in het leven roept; dat de roman sedert de film bestaat iets anders is geworden, bijv. een groot gedeelte van zijn vertelfunctie heeft verloren en naar een nieuwe identiteit is gaan zoeken; dat de film de moordende concurrentie van de TV heeft opgevangen door zich aan de nieuwe toestand aan te passen en naar coëxistentie met het nieuwe medium te streven. Zelfs de krant, die zo totaal verweven leek met ons westers leefpatroon, maakt een crisis door waarvan de omvang nu pas tot ons begint door te dringen.

Natuurlijk heeft het boekbedrijf niet zo maar goedschiks terrein prijsgegeven. Pocketuitgaven en paperbacks zijn een poging geweest om een ruimer publiek te bereiken dank zij goedkopere produktievoorwaarden en een op de massa afgestemd afzetsysteem. En boekenclubs brengen nu indrukwekkende oplagen waarvan de prijs o.m. kan gedrukt worden door de drastische inperking van schrijversroyalty's. Niettegenstaande deze nieuwe opvattingen en structuren in het boekenbedrijf zullen inspecteurs van openbare bibliotheken zeggen, dat binnen het geheel van de boekenconsumptie - excuseert U me deze economische

formulering - het literaire werk met het jaar zienderogen zijn aandeel ziet slinken. Dit gaat zelfs zo ver dat schrijversverenigingen, ik denk aan de Nederlandse V.v.L. en aan de Vlaamse V.V.L., inderhaast een aanvang hebben gemaakt met de opnemings van een sector zgn. 'toegepaste literatuur', waarin reisbeschrijvingen, reportages, enquêtes enz. worden vertegenwoordigd. Men kan tegenover zulke ontwikkeling huiverig staan, en ik erken graag dat ik dit een beetje doe, want het is de illustratie van een verschijnsel dat neerkomt op een verenging van de rol van de letteren in onze samenleving. Literatuur lijkt iets te worden, in een wereld waarin het onderwijs veralgemeend en uitgebreid en verlengd wordt, dat een steeds kleinere groep van mensen nog rechtstreeks aanspreekt. Optimisten zullen echter zeggen, dat deze ontwikkeling naar een soort van toegepaste letterkunde toe, in feite neerkomt op een verruiming van het begrip literatuur, en op een doorbraak daarvan bij een veel groter aantal mensen. Literatuur zou volgens hen bevrijd worden uit zijn elitair isolement en nieuwe functies vinden binnen een democratischer spreiding en verbreiding van de cultuur.

Ik geef toe dat de hele situatie voor mij nogal ondoorzichtig is, en in haar dubbelzinnigheid in de twee richtingen kan worden geïnterpreteerd. In elk geval is er binnen de perken die traditioneel de literatuur uitmaakten, ook een wijziging waar te nemen in de zin van een grotere betrokkenheid van de kunstenaar op de eigentijdse werkelijkheid en zelfs actualiteit. In de poëzie werd de laatste jaren een duidelijke kentering waargenomen: nadat de experimentele poëzie zowel een barokke beeldenrijkdom als de eigen fysieke werkelijkheid, de lichamelijke, had verkend en op een eigenzinnig lallen was uitgekomen, heeft blijkbaar een soort van resoluut realistische poëzie in alledaagse termen, op het randje af van het journalistieke verslag, het roer overgenomen. In de roman heeft zich een gelijkaardige ontwikkeling voorgedaan, en deze ontwikkeling is duidelijker merkbaar in Vlaanderen dan in Nederland: het koppige wachten op de esthetische verrukking in het artistieke dagboek van een Willy Roggeman heeft nu een tegenhanger gekregen in het regelrechte dagelijkse dagboek van een Robberechts, waarin een terugkeer naar de doodgewone werkelijkheid wordt uitgetekend.

Op het ogenblik dat een autistische zelfreflexie een jong auteur als Claude van den Berge totaal in zijn greep heeft, verschijnen er opnieuw aangrijpende reportage-romans als *Het Plantenoffensief* van Paul Koek over de ontstellende realiteit van het leven in tehuizen voor bejaarden. Ivo Michiels heeft zijn *Exit* pas beëindigd, en we hebben nog het wachten op zijn vierde deel van zijn Alfaboek, *Dixi(t)*, én literatoren werpen zich op onderwerpen als de maatschappelijke

toestanden in de wereld van de wielrenners. In Nederland constateert men gelijkaardige tegenstellingen tussen de indrukwekkende opussen van J. Hamelink en de ommezwaai van een Harry Mulish die nu blijkbaar zweert bij reportages over Cuba en Israël. U kunt zelf gemakkelijk met andere tegenstellingen aanvullen.

In feite staan we voor een paradoxale situatie, die de beschouwer perplex kan maken. De tegenstellingen lijken zelden zo groot geweest te zijn als vandaag de dag. In feite staan we hier voor een uiting van een soort van wetmatigheid, die ik elders als volgt heb trachten te formuleren: in de mate waarin de literatuur zich op zichzelf terugplooit, vindt de werkelijkheid wel een geldige repliek om zich daartegenover te affirmeren. Op een ogenblik dat de nouveau roman als mode om zich heen greep in Europa, kreeg Carmiggelt bij ons terecht de prijs van het proza om zijn magistrale cursiefjes in de krant. Dezelfde Carmiggelt heeft ergens geschreven: we moeten ons nu eenmaal behelpen met de werkelijkheid. Deze regel kan telkens opnieuw worden geverifieerd: wanneer de idylle de roman van de werkelijkheid wegrukt, breekt het realisme pas voorgoed door. Wanneer de roman de tolk wordt van de vervreemding van de kunstenaar, volgt weldra het resolute maatschappelijke engagement. En nu op dit ogenblik de artistieke roman in een autonoom opus een zinvolle structuur wil opbouwen te midden van de chaos en het niets, dringt de realiteit zich sterker dan ooit op, in de reportage, als veeleisende en veelvuldige actualiteit, verrassende én imposante, onmiddellijke werkelijkheid. Deze actualiteit mag zelfs economisch en zelfs theologisch zijn.

Welke Nederlanders worden vandaag in de wereld meer gelezen dan Tinbergen of Schillebeeckx? Zelfs Jan (Ian) Cremer wordt door hen zeer ver in de schaduw gesteld.

Als we zo de hele ontwikkeling van de schone letteren bekijken, waarin steeds opnieuw dezelfde spanning tot uiting komt, dan ontdekken wij opeens ook dat de wortel van deze hele plant (woekerplant, als U wilt), gelegen is in de fundamentele ambiguïteit van het woord, die zelf de uitdrukking is van de fundamentele ambiguïteit van de mens, die in het woord zijn meest aangepaste en beslissende uiting heeft gevonden. Het woord dat de mens formuleert is terzelfder tijd, in één, zowel verinnerlijking als veruiterlijking. Zowel een poging om door woorden de werkelijkheid binnen zijn eigen bestaan te halen, ze te assimileren, als een poging om door woorden naarbuiten te treden en communicatie te zoeken met de medemens. In de mate waarin de mens deze paradoxale functie van het woord uit zijn evenwicht haalt, vervreemdt hij zelf van het woord en moet hij terug naar het

midden. Altijd zal hij de neiging kennen om als (nog eenzame) Adam, de werkelijkheid te betrekken op het eigen unieke ik, maar steeds zal hij vanuit die eenzaamheid uitzien naar communicatie, naar zijn gezellin, zijn medemens. De situatie van vandaag lijkt de uitkomst te zijn van een ontwikkeling waarin interiorisering en exteriorisering voortdurend om de voorrang strijden en zichzelf steeds maar nadrukkelijker affirmeren: in de tendens naar artistieke interiorisering vinden we stadia als idyllische verdroming, dandyeske ik-cultus, autistisch piekeren, autonomie van het kunstwerk. In de tendens naar communie met de werkelijkheid en communicatie met de medemens vinden we daartegenover stadia als: realisme, humanitaire betrokkenheid, politiek engagement, journalistieke reportage. De ambiguïteit die wij vandaag de dag zo sterk aanvoelen tussen het autonome opus en de reportage, maakt ons waarschijnlijk allemaal onzeker m.b.t. de vraag ‘welke toekomstperspectieven er zijn voor de letterkunde, óók voor de Nederlandse’. Wellicht heeft het te maken met het feit, dat wij eeuwen lang geleefd hebben in de humanistische euforie van de excellentie van het woord, en al te zeer de ambivalentie van het woord uit het oog hebben verloren.

Deze bewustwording is overigens slechts de uitdrukking van een andere bewustwording: het mensbeeld zelf heeft zich in de twintigste eeuw zo grondig gewijzigd, dat het optimistische humanisme van onze Europese traditie een deuk heeft gekregen waarvan het zich nog maar moeilijk zal kunnen herstellen. In die zin zou ik geneigd zijn, om schoorvoetend diegenen te volgen die zeggen dat de woordcultus inderdaad al te eenzijdig is geweest binnen de westerse cultuur, en dat we maar eens weer moeten beginnen met doodeenvoudig, nederig en voorzichtig te trachten de dingen opnieuw bij hun naam te noemen. De literatuurstudie is daarmee al volop bezig eigenlijk. De doorbraak van de linguïstiek in de literatuurwetenschap de laatste jaren is eenvoudig indrukwekkend te noemen.

Al doet ze vaak nog erg naïef aan, de linguïstische literatuurstudie probeert ten minste werk te maken van de vraag hoe de mens met woorden werkt en wat hij ermee kan aanvangen. Dit is niet meer de aanloop van een nieuw moment in mijn gedachtengang, alleen maar een hint naar de jongste actualiteit in de theoretische benadering van het literair verschijnsel, dat op zijn beurt echter wel enkele perspectieven zou kunnen openen.

Ik wil alleen nog sluiten met een laatste misschien verrassende gedachtesprong.

Is ook deze nieuwe situatie, nl. die waarin de specificiteit van de literatuur in de nabije toekomst volledig in vraag wordt gesteld, dan wel zo nieuw? Voor een laatste maal wil ik terug naar onze toch ook niet zo naïeve humanisten en

renaissancisten en classici, die als oude ‘literatuur’ beschouwden, niet alleen Sappho en Homerus, maar ook Xenofon, Herodotos, Demostenes en Plato, niet alleen Vergilius en Horatius, maar ook Caesar en Titus Livius en Cicero en Augustinus. Het heeft me ooit geërgerd, in mijn humanistisch verleden, dat zoiets als een militair verslag met zovele stathmossen en parasangen, dat zoiets als een zelfingenomen witboek van een Romeins veldheer over zijn militaire campagnes, in onze gewesten nota bene, dat een theologisch tractaat over de Civitas Dei tot de literatuur werden gerekend. Wat was hun werk al anders als toegepaste literatuur? Dit mag ons dan troosten, en zelfs, laten we bescheiden optimistisch zijn, hoopvol stemmen voor de toekomst. Het perspectief dat de toekomst biedt is wellicht niet wat wij geneigd zouden zijn te verwachten, nl. dat de literatuur zoals wij die opvatten zich zou doorzetten in de nieuwe cultuur die zich begint af te tekenen. Er is een ander perspectief dat wellicht meer kans heeft om te worden gerealiseerd. In een maatschappij en in een cultuur die een ware mutatie doormaken, zal ook de literatuur een mutatie doormaken, en het is nog niet zo heel duidelijk voor mij, wélke plaats en welke functie literatuur daarin zal kunnen en zal moeten vervullen. Het is evenmin duidelijk of literatuur er best aan doet zich te richten op haar specificiteit die haar mede door de concurrentie van andere evidente massa-media zal worden opgedrongen, dan of haar kansen liggen in het prijsgeven van deze specificiteit in de daarnet vermelde zin van de zgn. ‘toegepaste literatuur’.

Wellicht is het zo dat zij juist in de oplossing van deze spanning - die overigens de uitkomst is van een hele ontwikkeling in het verleden - een belangrijke opgave zal zien.

Van één zaak mogen we wel zeker zijn: met het woord dat hij gebruikt en dat hij evenzeer nodig heeft als brood, komt de mens wel nooit helemaal klaar, want dit zou betekenen dat de mens helemaal in het reine zou komen met zichzelf.

Het woord zal steeds als middel én als vraag staan op de plaats waar de mens de werkelijkheid ontmoet en waar hij een ander mens ontmoet. De cultus van het woord heeft in de eeuwen die achter ons liggen ook de prijs betaald van de devaluatie van het woord. En misschien heeft daarin de wet gespeeld die het leven van de munt beheerst: de slechte munt verdringt de goede uit de omloop. Nu het woord een respectabel aantal functies zal afstaan aan bijv. het beeld, de computer, krijgt het misschien de kans, meer dan in de jongste tijd, om een waarachtig teken te worden van menselijke samenhang. Geen signaal zo maar, maar een teken. Een teken van leven.

Geen verschijnselen hebben een langer en taaier bestaan dan die waarmee de mens nooit helemaal in het reine komt. Telkens opnieuw duiken ze op, zoals het monster van Lochness in de wereldpers. De literatuur is een verschijnsel van die aard. De vraag stellen naar de toekomst van de literatuur is de vraag stellen naar de toekomst van de mens. Daarop kan alleen de toekomst zelf een antwoord geven. En zelfs ook die toekomst niet helemaal. Ook die toekomst zal met de vraag bezig zijn, en het antwoord uitstellen. Omdat die vraag eigenlijk de vraag is naar de identiteit van de mens. En wij weten nu wel stilaan, dat die identiteit precies gelegen is in het uitstel van een definitief antwoord. Een Nederlands spreekwoord leert het ons echter sedert lang: uitgesteld is niet verloren.

Wiel Kusters

Een ingenieur loopt in de val

In het oeuvre van Anton Koolhaas, die van 1956 tot 1961 reeds zes bundels met dierenverhalen had gepubliceerd, betekende het boekenweekgeschenk voor 1962, *Een schot in de lucht*, een opvallende uitbreiding van middelen: voor het eerst werd hier de *mens* een grote rol toebedeeld. Sindsdien heeft hij de konfrontatie van één of meer van onze soortgenoten met het dier nog vele malen hernomen als een ons direct aansprekende verbeelding van de ondeelbaarheid van het leven.

Evenals *De hond in het lege huis* (1964) en *Ten koste van een hagedis* (1968) is Koolhaas' roman uit 1971, *De nagel achter het behang*, echter essentieel een verhaal over mensen. De erin voorkomende muizen missen de individualiteit van bijv. Kruuk en Frot uit het verhaal *Gekke Witte* van 1960. Maar zij hebben er een *betekenis* voor in de plaats gekregen. Isidoor en haar medemuizen - dat zij een naam draagt is slechts schijnbaar in strijd met het zojuist gestelde, omdat deze haar niet van nature aankleeft, maar haar gegeven wordt door een van de menselijke personages -, Isidoor en haar soortgenoten dus fungeren met hun geritsel achter het behang voor de hoofdfiguren als maningen van het leven in het donker, van de dood, of als de materie geworden afkeer van niet te peilen ander leven.

In een van zijn vroegere verhalen, *Een bloem voor morgen* uit de bundel *Vleugels voor een rat* (1967), gaan muizenindividualiteit en symboolfunctie nog samen, terwijl mens en dier een nagenoeg gelijke rol wordt toebedeeld. Hierover meer.

De oude ir. Kretschmer en zijn vrouw wonen in een huis met uitzicht op een park. Buiten lopen veel moeders met kinderen, maar het leven in het huis is tot heel weinig teruggebracht. 'Ingekookt, zou men kunnen zeggen. Soms ziet men op het fornuis wel eens een pan staan met een niet al te smakelijke rest, waaronder een kleine vlam te lang heeft gebrand, voordat werd ontdekt dat het gas niet uit was gezet.

Zuinige huisvrouwen raken dan tot besluiteloosheid omtrent het onmiddellijk wegwerpen, of nog niet. Ongeveer op die manier was het leven in dat huis ingekookt. Het oude echtpaar leefde nog, maar erg op de rand van het bestaan en zeer besluiteloos ten aanzien van het doel daarvan.' (44)

Eens zijn beiden op het nippertje aan een kolendampvergiftiging ontsnapt, maar Kretschmer ontkent dat er koolmonoxyde in het spel geweest kan zijn, omdat hij de kachel juist goed had afgesteld. Toch zien we hem op p. 46, voor hij naar bed gaat, in de zitkamer, die grenst aan de kamer waar zijn vrouw op een divanbed slaapt, het raam op een kier zetten. Blijkbaar leeft bij hem ondanks zijn ontkenning van het voorgevallene de angst voor een herhaling. Hij is een zeer voorzichtig man, die elke avond aan alle kranen van het fornuis voelt en nagaat of de deur van de keuken naar de tuin op de knip zit.

Zijn vrouw kan de trap niet goed meer op en slaapt, zoals we gezien hebben, beneden. Kretschmer zelf gebruikt de grote slaapkamer boven.

Op een avond ontdekt hij tot zijn grote verbazing een muis in zijn keuken. Het is Irza en zij is zeer mooi en vitaal. Zij is vanuit het huis van de burens naar de Kretschmers gevlucht, bang voor een kat en ook wel een beetje gedreven door eenzaamheid.

In haar nieuwe, doodstille en geurloze omgeving overvalt het haar ‘als een groot geluk, dat ze een vrouwtje is. In het andere huis hiernaast, waar haar moeder en de

anderen verdwenen zijn en de geur van de kat onophoudelijk gevaar betekent, is haar dat ontgaan. Maar nu! Zou er op dit ogenblik een andere muis, een mannetje, dezelfde mat betreden, zou dat zo zijn, zou dat werkelijk het geval zijn, dan zou Irza zich nu een bloem voelen. Dan zou zij haar nagels in de mat slaan en hem verwachten. Zijn bewegelijke neus, zijn geur, zijn lange malse lijf.’ (47)

Kretscher is onthutst - een muis in zijn huis? - en wordt bekropen door de wil zo vlug mogelijk een einde te maken aan alle ‘bederf van ongedierte’ dat zijn woning aantast. Irza's aanwezigheid brengt hem zijn eigen ondergang voor ogen. De staat van het huis betreft hij op zichzelf: ‘het leek wel te borrelen als het een of andere brouwsel, met dampen van verrotting. En tegelijkertijd van flitsend, lichtschuw bestaan, dat de rust in beroering bracht en de onbewogenheid opwervelde,’ (52) meent hij te kunnen konstateren als hij op een wandeling naar de achterkant van zijn huis kijkt.

Zijn besluit het muizenverschijnsel met wortel en tak uit te roeien, betekent in zijn dovende leven een plotselinge opflakking van vitaliteit. ‘Hij had in de slaapkamer allerlei wilde bewegingen gemaakt, die zijn wil tot vernietigen aantoonde.’ (50) Deze ‘vitaliteit’ vervreemdt hem van zijn vrouw en maakt hem tot een spiegelbeeld van Irza.

Koolhaas suggereert ons tal van overeenkomsten tussen Kretscher en de binnengedrongen muis. Hun vitaliteit is al genoemd, al ligt ze bij beiden op een ander vlak. Zittend *midden op de mat* ervaart Irza voor het eerst haar vrouwelijkheid. ‘En ze denkt. Niet over plannen en eten en bestaan en voortplanten; ze denkt eigenlijk niet eens zozeer met haar kop. Ze denkt van het uiteinde van haar staart, tot de randen van haar oren. Alles daartussen denkt. Dat voelt ze. Met haar kop denkt ze alleen, dat ze daar niet mee tussenbeide moet komen.’ (47) Ze is ‘onmiskbaar bij zich zelf beland in dit denken van haar staart tot en met haar oren.’ (48)

Midden op de vloer van zijn slaapkamer staat de oudmannelijke jager Kretscher.

Ook hij denkt, en dat evenmin uitsluitend met zijn hoofd. Er was ‘een versuffing over hem gekomen en daarmee was hij blijven staan.’ (50)

Plotseling worden beiden ‘wakker’. Irza: ‘Ineens draaide ze zich om. Het was genoeg geweest.’ (49) Kretscher: ‘Toen () kwam ir. Kretscher op de grote slaapkamer met een schok tot zichzelf.’ (49)

Wanneer de ingenieur voor het eerst een val gespannen heeft, overigens zonder dat zijn vrouw er iets van weet, blijft Irza er instinktmatig uit de buurt en zit ‘met open ogen eerst maar eens af te wachten.’ De verteller vervolgt dan: ‘In de zitkamer zat de heer Kretscher eveneens met wijd open ogen te wachten, met de krant voor zich waar hij nu niet meer in keek; met zijn niet al te beste oren opgestoken en eigenlijk ook van zijn stuitje tot de randen van die oren denkend, zonder dat zijn hoofd ingreep: denkend aan een toestand van stank, bederf en dreiging, die beëindigd moet worden, omdat die zich meer en meer van hem meester begon te maken.’ (58)

Hier is de parallel met Irza wel bijzonder duidelijk. Ook Kretscher is ‘onmiskbaar bij zich zelf beland’, al beleven man en muis geen eendere sensatie. Maar het suggereren van overeenkomsten wordt door Koolhaas op behoedzame wijze voortgezet.

Als de oude man zijn val spant, staat hij zelf kaas te kauwen, ongewoon voor hem, die 's avonds nooit iets eet, en komt hij op een haar na zelf met zijn vingers tussen de val. Even tevoren had hij geprobeerd hoe groot de druk op het losse houtje moet zijn, wil de val dichtklappen en ook toen was hij geschrokken omdat de steel van de vatenkwast die hij daartoe gebruikte zijn vinger had kunnen zijn.

Als Irza ontsnapt en in de opening langs een gasbuis verdwijnt, lezen we: ‘en toen was er alleen die donkere spleet over, die snel groter werd en ook ir. Kretschers wel zou kunnen verzwelgen.’ (59)

Kretschers wezenlijke gelijkenis met een muis springt echter pas goed in het oog wanneer we zijn vrouw in de beschouwing betrekken. Zij is niet van Irza's bestaan op de hoogte en haar leven krimpt steeds verder in. Zij slijt een groot gedeelte van de dag in bed en houdt zich ‘de laatste tijd net zo klein en gedrukt als ze zich voelde en ze leefde eigenlijk hoe langer hoe meer op haar geringe terrein.’ (53) Wanneer haar man haar een kop thee op bed brengt, luistert ze naar het geluid van haar slokken en kijkt op het tapijt voor het bed. ‘Ze had niet de behoefte om verder te kijken.

De kamer in - naar buiten - naar hem - naar wat dan ook. Nu ze zo vlak voor zich op het tapijt keek, was de wereld tenminste klein en op dat kleine stuk (2 meter lang en 1 meter breed? W.K.) was zij zich zelf en even bevrijd.’ (61)

Levensgroot, inderdaad *levensgroot*, verschilt haar moeizame gang naar de badkamer, waar zij verwarmd moet worden door een elektrische straler, van de genietende wasbeurt die de vitale Irza zich geeft: ‘Hier in de stille keuken kon zij zich zo volledig aan het wassen overgeven, omdat de gonzende ruimte om haar heen, anders dan in het een of andere hol of gangetje, zich zo aangenaam verhiel tot de reinheid van haar vel en al die glanzende haartjes, die nu steeds de neiging hadden om zich stuk voor stuk te melden, zodat men een heel vol en vervullend bestaan had.’ (65)

Het mysterieuze en voor haar onverklaarbare gedrag van de oude ingenieur, die 's avonds, wanneer zij al in bed ligt en hem alleen nog kan horen, de muizenvallen voorbereidt, gaat voor Mevr. Kretschers fungeren als het ritselen en schuifelen van muizen voor Meneer. Twee citaten om dit toe te lichten.

Kretschers: “‘Uitroeien met wortel en tak,’ hoorde hij zich zelf weer fluisteren, gelijk vannacht in bed en waarachtig als hij er nu weer in zou liggen, zou hij van alle kanten geknaag horen en geschuif, licht draven, dat soms tot donderen aanzwol.’ (53) Mevr. Kretschers, als zij haar man in het dressoir hoort rommelen, waar hij naar kaas zoekt (!): ‘In hun stilte van twee mensen in een groot huis, maakte ieder gerucht waarvan zij de herkomst niet kende nu eenmaal de indruk van geraas en schadelijke bedrijvigheid.’ (55)

Opvallend is dat nu ook de naam Kretschers een symbolische lading krijgt.

Kretschers - Krasser - de nagel achter het behang, ligt dit alles niet dicht bij elkaar? Op haar beurt voert Irza Kretschers titel in haar naam.

Haar mans gedrag maakt de oude mevrouw grenzeloos eenzaam. ‘Ze lag daar zo machteloos en verlaten in haar bed in de achterkamer in dat holle huis in de stilte van het park. Zo lelijk alleen gelaten.’ (57) Ze wordt ‘zenuwachtig over wat er gaande was en haar, wie weet, nog boven het hoofd hing voor de komende tijd.’ (59) ‘Wanhopig gevangen in haar afkeer’ ligt zij te bed. (67) Haar man is voor haar een onpeilbaar leven geworden.

Kretschers overeenkomst met een muis wordt door Koolhaas tot in haar dodelijkste konsekwenties uitgewerkt. Op de tweede avond dat de vallen gespannen staan, loopt Irza's minnaar, Joop, erin, terwijl zij zelf door een toeval gespaard blijft. Het woord *toeval* geldt hier in een letterlijke betekenis. De val is reeds toe vóór Irza ze beroerd heeft. Want wat is er gebeurd?

Toen Kretscher Joop zag, die niet meer bewoog, werd hij 'overvallen door een reeks van huiveringen, die hij gaarne als triomphantelijkheid ervaren zou hebben, doch waarin iets anders meespeelde, dat snel de overhand kreeg en dat was de dood.

Men kan nu wel zeggen: wat gaat die man de dood van Joop de muis aan; maar hij was daar zo op gespist (! W.K.), hij was zo aan het uitroeien, hij had zo'n kille roes van verdagen in zijn oude kop, dat die haveloos in elkaar geknepen muis onder de gootsteen hem plotseling een werkelijkheid aan de voeten bracht, die hem zwaarder schokte, dan zijn triomf dat hij er eindelijk een te pakken had, hem kon opbeuren.' (69-70)

In zijn verbeterde drang om zich van het bederf der muizen te ontdoen, heeft de oude ingenieur zich tragischerwijze *zelf* gekonfronteerd met de dood, die evenals het leven ondeelbaar blijkt en ook hem op dat moment van ontzuivering beroert. De lezer ervaart deze scène als schokkender naarmate hij man en muis op de tot dan gelezen bladzijden geïdentificeerd heeft.

Kretscher besluit val en muis met de haardtang op te pakken en samen buiten in het vuilnisvat te deponeren. Daartoe zet hij eerst de achterdeur open. Praktisch, maar tegelijkertijd lijkt het wel of hij het huis wil luchten, wil zuiveren van de dood die zijn woning vult als eertijds de koolmonoxyde. Het gebruik van de *haardtang*, die hij overigens even later in het vuur houdt 'om secuur niet besmet te geraken' is in dit verband veelzeggend.

Als hij zijn keelafknijpend karwei geklaard heeft, sluit hij 'de deur met geweld en de knip fel. Hij deed zelfs de deur van de keuken naar de gang zo hard en zo luid mogelijk dicht.' (71)

Van de weeromstuit klapt de voor Irza nog gereed staande val dicht, zodat zij zich even later gerust aan het spek tegoed kan gaan doen. Maar ook voor Kretscher is de val dichtgeslagen. De felle klap van de deur verwijst naar zijn eigen nederlaag.

Zelf is hij in de knel geraakt, als jager heeft hij afgedaan, 'want hij had er nu een gevangen en het trok hem weinig aan nog zo'n muis op te ruimen.' (72)

Voor hem zat er geen spek in de val, dat '*uitermate wulpse aas, uitbundig buiten de spanning van het dodelijk veerwerk*' (67), maar een muis, Irza, het leven zelf, de ontkenning van de dood, zoals hij haar ontwaart, achteraf, terwijl ze voor zijn bijziende ogen uitdagend draait op de niet meer gespannen veer:

'Daar in die doodse gleuf was het woekeren van leven.

Het leven zelf en misschien was dat draaien wel iets sexueels en de rug van de muis was zo lenig en mals en het rood van het bloed en het blauw van de aderen en het bruin van het glanzend vel werden paars en lila en er ging steeds meer vorm verloren en afmeting en het werd een bloem, een vreemde oerwoudbloem misschien, langzaam bewegend met *wulpse* kleuren, onderin de diepe koker van Ir. Kretschers versleten ogen die nu overigens veel meer waren dan ogen.' (75) (kurs. van mij).

Verbijsterd doet Kretscher nog een poging tot hernieuwd contact met zijn vrouw.

‘- Slaap je? vroeg hij.

Ze deed het schemerlampje aan naast het bed, maar bleef het vasthouden en haar oogballen richtten zich op hem.

- Ik wil het niet meer! zei ze ineens schraal en hartstochtelijk.

- Wat wil je niet meer! (- Wat wil je niet meer, moes? had hij willen vragen, maar hij voelde heel goed dat er geen pardon meer was.)

- Leven! zei ze.’ (76)

Voor de oude vrouw mag de dood wel komen. Maar tegelijkertijd zegt ze Kretschers avondlijke leven (d.w.z. rumoer, ‘geritsel’), dat naar beangstigende levensactiviteit verwijst, niet meer te dulden. Genoeg gekheid.

‘- Ga maar slapen, zei ze.’

Ga maar langzaam dood.

Pieter Anton van Gennip

Memorandum: Piers Paul Read

Soms stimuleert het toeval onze initiatieven, vooral die waarvan wij dromen. En het kan toeslaan in een tijdbestek van 10 dagen. Op de eerste daarvan zag ik een boek van Read beduimeld in de etalage bij een vaderlandse handelaar in tweede-hands-van-allerlei en pornografie. Op de tiende zag ik de vertaling in het Spaans van zijn voorlaatste roman in een sjieke uitvoering bij een gedistingeerde boekhandel in Cordoba. Dit was niet zomaar meer het toeval; dit was een vingerwijzing van het lot. Al sinds enige tijd had ik nl. het plan iets over Read te schrijven. Het werd geboren uit een persoonlijk frustratietje. Ik bewonder zijn romans en zou erover willen praten. Nu zijn kennissen met wie je over literatuur in het algemeen kunt praten al niet dik gezaaid, en onder die weinigen bleek er niet een de naam van Read zelfs maar te kennen. Vervelend zoiets. Alleen mijn familie bood enig soelaas; per slot was het via de fijne neus voor literatuur van mijn zus, dat ikzelf met het werk van Read in contact was gekomen. Het zegt uiteraard niets definitiefs over de feitelijke bekendheid en geliefdheid van Read in ons land. Uiteindelijk zijn al zijn romans redelijk kort na verschijnen hier vertaald en uitgegeven. Dat ene exemplaar bij de antiquair kan een ongelukkige toevalstreffer zijn geweest. Het manco in de kennissenkring, waardoor het moeilijk wordt om eens gezellig maar stevig op dit nieuwe talent in te hakken, kan te wijten zijn aan regionale, of confessionele, of commerciële, of weet-ik-wat-voor blokkades.

Deze Read is de wettige zoon van een andere Read, die hier ten lande niet onbekend is. Enige deeltjes in de Prismareeks over Kunst en aanverwante problemen waren van diens hand. Hem werd in 1941, in Yorkshire deze zoon geboren, die hij, toen de tijd daar rijp voor was, op Ampleforth School deed. De opleiding moet er degelijk genoeg zijn geweest, want kon op universitair niveau worden voltooid in Cambridge. Van de Ford Foundation kreeg Piers-Paul een toelage, die hem in staat stelde enige tijd in West-Berlijn en München door te brengen. In 1965 werd hij medewerker van het eerbiedwaardige 'Times Literary Supplement'. In 1969 verbleef hij vanuit de Harkness Scholarship een jaar in Amerika. Deze data en plaatsen zijn relevant, omdat ze alle wel sporen hebben nagelaten in de romans; soms zelfs hele romans.

In 1966 verscheen Read's debuut: *Game in heaven with Tussy Marx*. Deze satyre handelt over wat nu, jaren later, een actualiteit is geworden, waarmee wij hebben leren leven, waartegen zich zelfs al een degelijke reactie heeft georganiseerd of waarvoor we goeddeels immuun zijn geworden: de revolutie, of minstens de prediking ervan door profeten en actiegroepen in alle schakeringen van dialectisch rood.

Opvallend zijn de rake typering van personen en het idioom dat zij hanteren.

Een vondst is in beginsel het kader waarin de verwickelingen rond ene Hereward worden beschreven; in de uitwerking wordt het op den duur wat verwarrend. Vanuit de hemel leveren de dochter van Karl Marx, een hertogin en de ik-figuur commentaar op de ontwikkeling van Hereward. Technisch lijkt mij hier een oneffenheid te schuilen: er zijn minstens drie, wellicht zelfs vier hoofdpersonen: Hereward, de revolutionair; Eleonora (Tussy) Marx die voor revolutie is maar behalve dat ook gekweld wordt door haar herinneringen aan een ongelukkige liefdesrelatie; en de ik-figuur, die model staat voor de scepsis. De inhoudelijke samenhang is duidelijk:

de revolutionaire instelling is vaak slechts mogelijk door een gebrek aan menselijkheid, welk gebrek de scepsis rechtvaardigt in de gehele onderneming. Maar mij dunkt dat deze inhoudelijke structuur in de feitelijke vorm van het boek te verwarrend is ontwikkeld.

Het loopt allemaal op niets uit met die Hereward. Hij onderschat schromelijk de sluwheid van zijn tegenstanders. En even schromelijk overschat hij zijn eigen krachten. Vanuit de hemel is zowel het een als het ander uiteraard waarneembaar, en vooral ook hoe het een het ander oproept. De ongeloofwaardigheid die op de aarde zelf ontdekt had kunnen worden bij een minimum aan candiditeit van de betrokkenen, verkeert in de hemel in een doorzichtige en verantwoorde scepsis. De afstand tussen hemel en aarde, of die tussen de ervaring van Tussy Marx en de pedanterige onervarenheid van Hereward, wordt daarmee symptomatisch voor de afstand tussen de schrijver en zijn onderwerp. Die distantie is de voedingsbodem van een even bittere als scherpe kijk op de onvruchtbaarheid van de beweging; tevens ook van een wonderlijk soort ironie.

In 1968, het jaar van de eerste grote erupties van de beweging, verscheen de vertaling van de hand van P. van Vliet, in de serie 'Literair Paspoort' onder de titel *Hemels spel met Tussy Marx*.

Read had ondertussen een nieuwe roman voltooid: *The Junkers*, gedeeltelijk een society-roman en, zelfs of uiteraard, ook nog liefdesroman. De roman speelt in Duitsland en omvat de hele woelige geschiedenis van dit eigenzinnige cultuurgebied vanaf de 1ste Wereldoorlog tot heden. Tegen deze achtergrond worden de lotgevallen van de familie von Rummelsberg, lagere Duitse adel uit Pommeren, beschreven door een jonge Britse diplomaat, die met een onderzoek naar sommige leden van de familie is belast en zich daarin helemaal vast bijt als blijkt dat er op een of andere manier relaties moeten zijn met het meisje waarop hij verliefd is. De familiegeschiedenis is de spiegel van de geschiedenis van Duitsland: de meest uiteenlopende, zelfs onverenigbare standpunten in de praktische politiek of op ideologisch vlak blijken elkaar uiteindelijk niet te kunnen bijten omdat ze... familie zijn van elkaar.

De Nederlandse uitgave verscheen in 1970 in de vertaling van J.H. Pereboom-Williams. In Engeland was het boek toen al bekroond; in 1969 had het de Geoffrey Faber Memorial Prize gekregen. Een van de gronden voor die bekroning had kunnen zijn, wat in het voorwoord van de Nederlandse uitgave als een van zijn belangrijkste kwaliteiten staat genoemd: het feit nl. dat Read in staat is geweest de menselijkheid zo centraal te stellen en al zijn figuren inderdaad zo menselijk te voltekenen, dat daardoor de behoefte bij de lezer aan gedecideerde oordelen, aan een duidelijke scheiding tussen goeden en bozen volledig wegvalt. Men vergat erbij te vermelden, dat daardoor hetzelfde effect van distantie ontstaat als ik boven vermeldde. En ook hier is die distantie het milieu van een wonderlijke combinatie van wanhoop en ironie.

Het maakt niet veel uit waar je staat. Het leven draait zoals het draaien wil. Natuurlijk waren de Nazi's boeven. Maar sommigen van hen hadden in elk geval stijl, of integere motieven, of vergefelijke persoonlijke omstandigheden. Een intelligente diplomaat die de feiten met een beetje welwillendheid onderzoekt, begrijpelijk vanuit zijn genegenheid voor Suzi, dochter van een oorlogsmisdadiger zoals gaandeweg blijkt,

vergaat de lust tot gedecideerde oordelen; met hem die van de lezer.

In 1969 had Read *Monk Dawson* voltooid. Het jaar daarop had het boek al beslag weten te leggen op twee prijzen: de Somerset Maugham Award en Hawthorndon Prize. De kritieken waren juichend. Graham Greene sprak van 'een geestige, zelfs cynische wijze van observeren' die tot een ontroerende conclusie leidde. Opvallend was ook de kritiek van ene Antonia Frazer, die de Paus aanried de roman te lezen. Een constructieve opmerking. Zijne Heiligheid laat zich soms uit over de problematiek van de priesters, op een wijze die doet vermoeden dat hij enigszins ongevoelig is voor de emotionele aspecten daarvan. Die indruk wekt Read beslist niet; het zou een leerzame confrontatie kunnen worden. Read beschrijft het leven van een begaafde man, die monnik wordt; die het klooster verlaat om als parochiepriester op de bres te springen voor veranderingen in kerk en maatschappij; die het priesterschap verlaat om als criticus en journalist zijn zending te voltooien, gesteund daarin door zijn affaire met een beter gesitueerde dame; die hij tenslotte ook weer verlaat, - zij maakt het er ook wel een beetje naar -, om... monnik te worden. Eigenlijk is Dawson gedurende heel zijn zwerftocht monnik gebleven. Zelfs in zijn liefdesrelatie met Jenny valt een zekere onttrokkenheid aan de wereld op. Alweer het thema van de distantie: het is de kern van het kloosterleven en het priesterschap; het is de kern van Read's zeggingskracht. In 1971 verscheen de Nederlandse editie, vertaald door M. Marshall-van Wieringen, zoals beide vorige boeken bij Meulenhoff.

Alsof zijn naam nog niet was gevestigd en hij de markt nog moest veroveren, kwam in 1971 in Amerika zijn volgende roman uit: *The professor's daughter*. Alweer alom lovende kritieken. De roman vertelt over professor Rutledge, een briljant docent in de politicologie, in zijn relatie tot zijn dochter Louisa. Hij is telg uit een rijke Bostonfamilie; eigenlijk is het slechts door toeval, dat hij niet in de praktische politiek terecht komt. Hij is typisch 'liberal', ook in zijn huwelijksleven, ook in de opvoeding van zijn kinderen. Deze deftige cultivering van de apathie heeft tot gevolg dat Louisa weinig houvast van huisuit meekrijgt. Eenmaal zelfstandig, - zij gaat aan de andere kant van Amerika studeren op Berkeley -, stort zij zich dan ook hals over kop in de meest onmogelijke avonturen. Na een mislukt huwelijk en een mislukte zelfmoordpoging trekt ze op aanraden van haar psychiater weer voor een tijdje thuis in.

In deze periode raken vader en dochter verstrikt in een complot wat enkele van de studenten van de professor tegen de gevestigde orde, - vertegenwoordigd door een oude vriend van Rutledge, tevens de minnaar van zijn vrouw -, op touw hebben gezet. De diletantistische opzet en verraad in eigen kring doemen de hele onderneming op voorhand tot mislukken. Het uitzichtloze avontuur heeft echter wel de dood van de professor ten gevolge, alsmede van een van zijn studenten. Louisa houdt aan de verwickelingen het uitzicht over op een wat degelijker relatie dan zij al achter de rug had, uitgerekend met de verrader.

Ook weer bij Meulenhoff verscheen begin 1973 de vertaling onder de zeer gelukkige titel *Pas op de plaats*.

Ondertussen heeft Read zijn volgende boek alweer gereed, een in Engeland spelende societyroman. Als ik juist ben voorgelicht zou de titel *The Up-start* zijn. In een boekhandel ter plaatse kon de juistheid van deze inlichting niet worden gecontroleerd.

‘Ik ken geen Read, meneer. Is het met dubbel-ee, of het “read” van lezen?’

Het is dé Read van lezen; en leesgenot. Onbekend of verbannen naar een antiquariaat. Vreemde zaak.

Wat nauwkeuriger ingaand op het karakter van Read's oeuvre wil ik beginnen met de vermelding van een kwaliteit, die eigenlijk voor een romancier geen aparte vermelding zou behoeven. Read is een onderhoudende verteller. In de Engelstalige traditie schijnt dat voor een ‘novellist’ een vanzelfsprekendheid; ook de Vlaamse, Franse of Duitse romanschrijvers hebben op dit punt kennelijk weinig onoverkomelijke problemen.

De Scandinaviërs kunnen trilogieën lang doorvertellen en in Zuid-Europa zijn de grote vertelbundels van onze cultuur geboren. Maar die arme Noord-Nederlanders.

Uit het literatuuronderwijs herinner ik mij een opmerking, dat wij een weinig specifieke prozacultuur, en een uitgesproken armetierige romancultuur zouden hebben. Nu kan ik het gebied niet zo genuanceerd overzien, maar ik zou buiten een enkeling weinig grote vertellers kunnen noemen; mensen als Boon of Timmermans, Waugh of Thackeray, wat men verder ook van hun literaire kwaliteiten denkt, zijn hier onbekend. Een enkele geslaagde novelle uitgezonderd lijdt het Nederlandse proza aan vertelarmoede; flauwe intriges en een te (on)doorzichtige plot. Er wordt doorgaans degelijk geïdeologiseerd en gepseudologiseerd, maar het levert vaak een produkt op wat even onleesbaar is als grenadine ondrinkbaar. Ook de autobiografische hausse levert doorgaans te weinig vertelling op, om de levensbeschouwelijke en psychologische analyses zo aan te lengen dat ze én hun smaak behouden, én verteerbaar worden. Wat geen wonder is. Want welke mogelijkheden levert dit overbevolkte, verkavelde en doorgeadministreerde land nog, om een levensvorm op te bouwen, die interessant genoeg is om doorverteld te worden. En het meeste weet iedereen al. De geprefabriceerde huizen dwingen bij de inrichting niet alleen de teevee in altijd en overal dezelfde hoek; zij zijn symptomatisch voor een veel indringender eenvormigheid, die door alle ruimte voor persoonlijke voorkeuren ternauwernood in gevaar wordt gebracht.

Het bezwaar tegen dit gezichtpunt ligt voor de hand: een echte verteller is niet afhankelijk van de feiten. Het gaat niet om het wat, maar om het hoe. Vertelkunst bloeit juist vaak door het gebrek aan spectaculaire gegevens (H. Böll). Het vermogen om met woorden een wereld op te roepen van boeiende gebeurtenissen is maar in beperkte mate afhankelijk van, in aanzienlijke mate zelfs een zich afzetten tegen de wereld van de feiten. Iedereen heeft wel eens de ontgoocheling moeten doormaken van de confrontatie achteraf met de feiten waarover zó levendig werd verteld dat het gebeurtenissen werden. Zo'n confrontatie met die film, dat boek, die stad of persoon, dat monument of landschap, openbaart het bedriegelijke karakter van de taal. En het openbaart de machtige manier waarop mensen dat karakter weten uit te buiten om zich tegen de desillusionerende hardheid van de feiten te beschermen; of om zomaar wat gezelligheid op te roepen. Met name in de spreektaal bloeit het vertelsel als middel tot instandhouding van het onmisbare proces van boeien en geboeid worden, veeleer dan als middel om de feiten te eerbiedigen en er zich naar te voegen. Dat laatste moet maar gebeuren via rapporten, verslagen, beschouwingen.

Om wat ik de ‘epische bekwaamheid’ waag te noemen te kunnen transponeren van de spreektaal naar de schrijftaal, van het leven naar de literatuur, is meer vereist dan alleen fantasie. Het eist ook een onfeilbaar gevoel voor, zelfs een duidelijk inzicht op de structuur van wat boeiend is en de reden waarom het dat is. In dit verband is een beschouwing van flutterromans en detective-story's van minder allooï zeer verhelderend. Doorgaans zijn zij niet meer dan een opeenstapeling, - de nevenschikking van de spreektaal -, van idiomatische gegevens, waarvan op voorhand verondersteld kan worden dat zij zullen aanslaan. In zijn vorm verschilt dat idioom van tijd tot tijd. Ondergeschoven kinderen die achteraf van adel bleken hebben lang goed in de markt gelegen. Maar ze hebben het moeten afleggen tegen de enigszins zielige zuster, die toch de onweerstaanbare dokter aan de haak weet te slaan, ondanks de geniepige tegenwerking van een door de wol geverfd loeder van een collega (variant op het driehoeksmotief).

Waarschijnlijk is dit historische aspect trouwens maar betrekkelijk: tijdgebonden aankleding van algemenere gegevens, die mensen altijd weer in bepaalde kaders en structuren wensen voorgeschoteld te krijgen. Zo waart het spook van de ongelukkige liefde niet alleen vanaf de 12de eeuw door de Westeuropese literatuur, zoals Denis de Rougemont suggereert. Het was daarvoor al op het Lesbos van Sappho op vakantie geweest en het heeft mee aangelegen op het door Plato beschreven Symposion. En het even onwaarschijnlijke als hartverscheurende, maar daarom nog niet onmogelijke toonbeeld van menselijke en echtelijke trouw, bepaalt evenzeer structuur, inhoud en kwaliteit van ‘Dr. Zhivago’ als van de ‘Ramayana’, precies als verhaal.

Uiteindelijk, vermoed ik, berust de epische bekwaamheid op een gegeven waarvan de godsdienstwetenschappelijke relevantie vaststaat, maar waaruit nog te weinig de algemeen anthropologische consequenties zijn getrokken: de functie van de mythe. Hedendaagse taaltheoretici zijn ingespannen bezig eigenheid en geldigheid van de verschillende taalspelen te onderzoeken. Het grondslagenonderzoek komt daardoor wel wat in het gedrang, m.n. de bezinning op de eigenheid van de akt van het spreken, van het be-SPREKEN van werkelijkheid. Dat het de toon is die de muziek maakt, is voor hen een minder uitdagend gezichtspunt dan de stelling dat het Arabische cijfersysteem minder exact is dan het computersysteem. Maar in ons dagelijkse leven liggen wij voortdurend met die problemen van tonaliteit in de knoop. Leerlingen kunnen het erg adaequaat zeggen: ‘Je mag gerust streng zijn, graag zelfs, maar het moet niet te streng klinken’. De schijn van toon en klank schermt de hardheid van de feiten af, vermenschlijkt hun onverbiddelijkheid.

Deze akt van het spreken, - waarvan slechts één aspect werd geëxpliciteerd, - en het be-spreken maakt de kern uit van de mythe. In deze zin moet ik dus ook aannemen dat de moderne mens nog steeds en fundamenteel bepaald wordt door, en zichzelf bepaalt via mythen, via de eerste bespreking van zijn situatie, meer dan via de aangescherpte ideeën en kritische begrippen die op zo'n eerste bespreking en grondoriëntatie kunnen volgen. Het bestaan krijgt vorm door wat ter *sprake* wordt gebracht, krijgt de vorm van het besprokene. In dit verband vermoed ik dat het ook meer is dan formaliteit, wanneer wij primitieve culturen definiëren als schriftloze,

dus vanuit de taal bezien, spreekculturen. En ik vermoed tevens dat ik raakte aan de kern van wat wij moderniteit plegen te noemen, toen ik elders als gevaar van een zich steeds maar verlengende scholing de verlettering van het bestaan signaleerde, oorzaak én gevolg van wat Illich de institutionalisering van de waarden noemt.

Als theoloog vermoed ik tenslotte ook dat de uitspraak dat het geloof uit het gehoor is (*fides ex auditu*) berust op een gegeven, dat algemeen menselijk geldt en niet alleen, toevallig, opgaat voor het vroeg-christelijke systeem van geloofsverbreiding, de preek, in een cultuur waarin de retorica werd gecultiveerd. In elk geval is, behoudens enkele te fragmentarische bemerkingen, de ontwikkeling in de taal van gesproken naar geschreven woord, nog te weinig op zijn antropologische consequenties onderzocht, zowel empirisch als speculatief.

In dit verband wil ik niet verder op de problematiek ingaan, dan uit mijn eigen oriëntatie in het probleem de hypothese af te leiden dat een goed verteller, zelfs in de tot literatuur gecultiveerde schrijftaal, altijd iemand moet zijn in wie de mythische laag van het bewustzijn niet is weggesleten. Anders gezegd: iemand kan vertellen in de mate dat het mythische in hem levend is gebleven; hij kan schrijvend en literair vertellen in de mate, dat hij het schrift zó (letterlijk) *beheerst*, dat hij het als ‘tegenstrever’ van de mythe weet in te tomen en niet verpletterd raakt. Er zijn voorbeelden in de literatuurgeschiedenis van goede vertellers, die in de loop van hun carrière zo verslaafd zijn geraakt aan hun schrijfsels, juist als geschrift, dat ze daardoor aan vertelkracht hebben ingeboet. (Goethe)

Terug naar Read. In de Engelstalige literatuur is de vertelling rijk vertegenwoordigd. Chaucer heeft school gemaakt. De laatste jaren hebben zich m.n. een aantal Amerikanen, vaak van joodse afkomst, gepresenteerd met onderhoudende romans.

Ik herinner slechts aan namen als Bellow, Roth, Kosinski, Malamud. Veel populairder, wellicht van minder literair gehalte maar knap verteld, zijn de resultaten van auteurs als Hailey, Puzo en de scriptschrijvers van Peyton Place, die hele rages op hun geweten hebben. Zij allen durven met een wonderlijk gemak in hun boeken bladzijden te besteden aan zaken die een vaderlandse literator gauw onbenullig en literair onverantwoord, te alledaags, te plat zou vinden. De besten zijn echter in staat in hun schildering van feiten, in hun ‘copieerlust des mogelijken levens’ een lijn te brengen die diepgang heeft. Vanwaaruit wordt doorgestoten, leesbaarder en beeldender dan bij ons doorgaans het geval is, naar de vragen die mensen werkelijk bezighouden. Niet de overdenking of zelfbespiegeling, maar het vertellen van feiten en gebeurtenissen is ‘voertuig’ voor de visie op de mogelijkheden en onmogelijkheden van het menselijke bestaan.

De summiere omschrijving van de inhoud van Read's romans moge enigszins hebben aangetoond dat hij in deze stroming thuis hoort. Met veel raffinement bouwt hij een onderhoudende intrige op naar een steeds bevredigende ontknoping. Het verrassingsmoment wordt daarin ook gehanteerd. Maar nooit spectaculair of goedkoop.

Wellicht ben ik nu te vlot in mijn oordeel, m.n. voor wat de eerste romans betreft. Ik ben er niet zeker van of de bevrediging om de afloop niet mede was geïnspireerd door de op den duur vermoeiende wisseling van de plaats van handeling (*Tussy Marx*) of de omvang van het boek (*The Junkers*). Onze summiere aantekening over Dawson

zou in dit verband ook de nodige twijfel op kunnen roepen. Gaat het niet om een wat al te gemakkelijk parallelisme? De intrige echter en de wijze waarop daarin het karakter van Dawson wordt voltekend, geeft een grond van betrouwbaarheid en geloofwaardigheid aan dit eindpunt, dat niet anders is dan de spiegeling van het vertrekpunt.

In deze spiegeling ligt een sterke aanwijzing voor de verbondenheid van Read met het mythische. Verderop meer daarover.

Een tweede aanwijzing voor die verbondenheid is de volstrekte geloofwaardigheid van de verrassende ontknoping in *The professor's daughter*: de gewelddadige dood van Rutledge is een candide parafrase op het oeroude thema van de zoendood van een onschuldige, als de enige uitweg uit een zinloze kringloop van verblinding, domheid en schuld.

Deze analyse is eigenlijk te zwaar. Het talent van Read heeft dit aspect evenwichtig in het hele intrige weten te verweven. Rutledge is ook geen martelaar in de strikte zin. De intrige is concreet en actueel. De zeergeleerde heer is een factor van ontwikkelingen, die iedereen dagelijks in de kranten kan verifiëren. De mythische geladenheid van het slot blaast niet, - zoals zo vaak, en m.n. wanneer het met naam en toenaam wordt gethematiseerd -, het referentiepatroon van feiten, wederwaardigheden en karakters op, maar het schijnt daardoor heen en verleent het geheel met terugwerkende kracht een bijzondere glans.

Hiermee raken wij aan een tweede kenmerk van Read's oeuvre: zijn gevoel voor actualiteit. Ik vermoed dat dit voor een modern romancier niet slechts een kenmerk kan, maar een kwaliteit moet zijn. Gevoel voor actualiteit moge op zichzelf nauwelijks een literaire categorie zijn, het is in elk geval heden een functie van leesbaarheid geworden. Waarschijnlijk suggereert deze uitspraak té gechargeerd een valse tegenstelling. Anderzijds blijkt vertellingen schrijven een heel wat gecompliceerdere kunst als vaak wordt verondersteld. Wij stelden al vast, dat zij wortelt in het mythische bewustzijn en daardoor in staat is bindende en boeiende toespelingen te maken op algemene vragen en vooruitzichten van de mens. Daaraan moet worden toegevoegd dat zij ook in overeenstemming moet zijn, voor een respectabel gedeelte, met het idioom van een bepaalde tijd. Dat idioom wordt soms fundamenteel bepaald door een vlucht uit of afkeer van de actualiteit: veel van de heilige en wijsgerige boeken der volken, de apocalyptische literatuur en de romantische mogen hiervoor als voorbeelden worden genoemd. Deze tendens is in onze dagen niet helemaal doodgebloeid (science-fiction). Maar de macht en de invloed der publiciteitsmedia kan men rustig als aanwijzing nemen voor het feit dat het accent zich heeft verlegd ten gunste van de actualiteit. Het 'bij-de-tijd-zijn' dreigt voor ons zelfs een pathologische behoefte te worden. Zelfs het verzet tegen het schrikbewind van mode en moderniteit is alweer een onderdeel van onze actualiteit geworden.

Men mene niet dat dit idioom de mogelijkheid van vluchten voor de (eigen) feiten en verantwoordelijkheden uitsluit. De actualiteit is veelkleurig: in het schichtige tempo waarin de gebeurtenissen elkaar opvolgen kan een voorlopig heenkomen worden gezocht voor de taaiheid van de sleur; door zich te vermeien in leven en stijl der 'groten' kan men ontkomen aan de onophoudelijke druk van de eigen gewooneid;

de opgeblazen heroïek in de beschrijvingen van misdaad, geweld en oorlog geeft een gevoel bevrijd te worden van de eigen doorsnee-alledaagsheid.

Alle romans van Read spelen in de 'betere kringen', die wellicht de zijne, maar nauwelijks de mijne zijn. Het effect van vervreemding dat daardoor ontstaat is formeel hetzelfde als, - zij het inhoudelijk ook de omkering van -, het effect dat sommige werken van Brecht, gesitueerd in het milieu van het lagere volk, op mij, wat eigenwijze burger hebben. Maar deze betere kringen laten niet na voortdurend in mijn leven door te dringen. Zij zijn, doorgaans op onontwarbare wijze, verantwoordelijk voor ontwikkelingen die minstens de voorpagina van mijn krant halen, soms/meestal zelfs wel directere invloed hebben op mijn bestaan. Zo ontstaat een spanning tussen herkenning en vervreemding, actualiteit en milieu. Welnu: op knappe manier is Read in staat te laten doorzien dat deze spanning niet gebonden is aan een bepaalde (lagere) plaats in de sociale stratificatie, maar inherent is aan de politieke structuur van onze maatschappij en dus van gelijke invloed op alle mensen, welke hun kringen ook zijn. Reads actualiteit omvat de historische en ideologische ontwikkelingen van de laatste decennia; de invloed daarvan op de concrete politiek; en de invloed dáárvan op het gewone mensenleven. Door allen ervaren, door niemand beheerst. Uiteindelijk is iedereen, van welke stand ook, minder handelend onderwerp dan wel lijdend voorwerp van de actualiteit.

In deze tekening van de actualiteit wordt - men krijgt de indruk met een ironische graagte - ruimte vrij gehouden voor m.n. de ideologische en levensbeschouwelijke ontwikkelingen. In contrast met de kringen, met het milieu is er vooral intensieve aandacht voor Marx c.s.. Maar uiteindelijk komt alles wat ooit aan ideologie de laatste decennia is opgekomen wel ergens ter sprake; kritisch, scherp en vooral vanuit een intelligente gedesillusioneerdeheid. Want ook t.a.v. hun ideologieën zijn de mensen niet op de eerste plaats, ondanks de schijn van het tegendeel, creatieve en vrije ontwerpers maar kwetsbare slachtoffers. Deze scepsis wordt nergens goedkoop.

Elk aspect wordt beargumenteerd, hetzij rechtstreeks in gesprekken of overwegingen van de personen, hetzij d.m.v. de gebeurtenissen die daardoor een exemplarisch karakter krijgen. Maar de uitkomst van het onderzoek is onveranderlijk: geen idee of ideologie is in staat de mens te redden, zelfs maar te troosten. En de troosteloze mens zal zich in willekeurig welke samenleving, zelfs in de heilstaat tekort gedaan en onbevredigd voelen.

Van huis uit is Read rooms-katholiek. In Engeland impliceert dat, dat je van obscure Ierse afkomst bent, arm en onbetekenend, ofwel behoort tot de kleine elite van onafhankelijken die m.n. sinds het ontstaan van de Oxford Movement hun onvrede met het Engelse establishment - huns inziens in politiek, cultureel en religieus opzicht verkalkt - omzetten in soms nogal spectaculaire bekeringen tot de Moederkerk.

Uit die kringen zijn briljante literatoren voortgekomen: Newman, Chesterton, Belloc, Waugh, Greene, om de meest beroemde te noemen. En of zij nu essayist of romancier waren, allen waren zij óók briljante en scherpzinnige apologeten van het ware geloof. Soms expressis verbis; soms door in hun geschriften ondubbelzinnige vingerwijzigingen te verweven naar de heilzaamheid en betrouwbaarheid van de katholieke traditie, juist in tegenstelling tot de uitzichtloosheid van de feitelijke situatie van de mens in de

geschiedenis. Hoewel minder spectaculair, - maar de toestand in de moederkerk is er ook niet meer zo naar -, past ook Read in deze traditie.

Het falen der ideologieën wordt met een gerust hart gadeslagen vanuit de hemel, het leidt tot een geruststellende terugkeer naar het klooster of intoneert een beginnende godsdienstige belangstelling van een tot dan volstrekt indifferent en agnostisch professor in de politicologie. Nogmaals: het is tamelijk voorzichtig en voorlopig, beslist niet spectaculair of triomfantistisch. Misschien is het zelfs wel geen apologie in de eigenlijke zin van het woord: het koppig beschermen van een zekerheid tegen alle aanvallen die er tegen vermoed of werkelijk ondernomen worden. Misschien gaat het 'slechts' om de uitdrukking van een bescheiden, persoonlijk vermoeden: in de wonden door de heren ideologen geslagen vermogen slechts de grote godsdienstige tradities van de mensheid een verzachtende balsem te gieten.

Ik ben er mij van bewust dat ik mij hier op gevaarlijk ijs begeef. Door de psychologische keurmeester kan dat gevaar preciezer worden gedefinieerd als projectie.

Per slot ben ik zelf ook van katholieke huize en zowel van nature als door mijn opleiding sterk in de religieuze problematiek betrokken. Ik deel in de levensbeschouwelijke verwarring van het ogenblik en de wanorde in mijn kerk. Maar ik blijf ook het heimwee voelen naar de 'good old-time religion' die ook voor mij goed genoeg zal zijn. Daarmee verlang ik niet terug naar drie collectes per dienst of het rigide gemoraliseer van wereldvreemde klerken. Maar er begint een snaar te trillen als ik in de Schrift struikel over de zinsnede dat de aartsvaders vertrouwelijk wandelden en onderhandelden met God. Is dat zo lang geleden? In de familiekring krijg je verhalen overgeleverd over een der grootmoeders, die in voor- en tegenspoed met de Gekruisigde onderhandelde op een wijze waarvan Don Camillo nog heel wat kon leren, zowel wat openhartigheid als handigheid betreft. Met zo'n achtergrond zul je nogal gauw godsdienstige sporen zoeken.

Zeker is dat de godsdienst in de werken van Read een rol speelt en dat het niet dezelfde is als die der falende ideologieën. Ondanks het feit dat een zekere ironie niet kan worden uitgesloten, wil de scepsis de religie niet zo definitief in haar greep krijgen als de uitzichtloze ideologische brouwsels. Het vermoeden dat ze dús als een element van de werkelijke levenskansen van de mens moet worden beschouwd ligt dan niet meer zo ver af.

Op het snijpunt van zijn gevoeligheid voor de mythische gronden van het bestaan en zijn beheersing van het idioom der ideologische actualiteit situeert zich het meest kenmerkende aspect van Read's oeuvre: het ene existentiële thema (of perspectief) wat in alle werken terugkeert. Kort omschreven: de uitzichtloze onvruchtbaarheid van de menselijke initiatieven. Hoe goed mensen het allemaal ook bedoelen; hoe integer en/of koortsachtig ze ook trachten iedere beslissing, ieder initiatief in hun leven consequent op zijn gevolgen te onderzoeken en zich naar de uitkomsten van dat onderzoek te richten; hoe fel zij ook worden meegesleurd door of zich engageren aan de stormachtige bewegingen van de geschiedenis, uiteindelijk breekt voor allen het moment van waarheid aan, waarop zij moeten erkennen dat alle avontuur en vooruitgang uiteindelijk niet meer blijkt dan... een pas op de plaats.

Dit perspectief lijkt nogal in tegenspraak met onze opmerkingen over Read's gevoel voor actualiteit. Deze verwerking van het hedendaagse idioom ligt immers niet zo direct in de lijn der verwachtingen. Jaren lang heeft het existentialisme met zijn nadruk op vrije keuze en authentieke daad het jargon en de thematiek van de literatuur verregaand beïnvloed. In de zestiger jaren werd daaraan het thema van het (politieke) engagement toegevoegd. In een verwaarlozing van de zinvraag kon een ongebreideld activisme wortel schieten. Uiteraard waren er ook momenten van walging, twijfel of desillusie. De zelfmoord als de absolute creatieve daad was er dan nog om het in het slop geraakte individu (en daarmee de geen eind vindende literator) aan een passende apotheose te helpen. De beleden zinloosheid werd gecompenseerd, de facto ontkend door de overspannen heroïsche interpretatie van de menselijke levenskansen.

In dat opzicht hebben de meer op maatschappijhervorming gerichte stromingen ongetwijfeld sanerend gewerkt, echter zonder de kern van activisme en de implicaties daarvan in deze overmoedige interpretatie van het menselijke bestaan aan te tasten. In de meer theoretische bezinning op dit levensgevoel werd met name de menselijke vrijheid gethematiseerd. In die vrijheid wortelt de creativiteit, die een hele, amorfe wereld als werkgebied en materiaal ter beschikking heeft. De (om)vorming van de wereld is een lineair en cumulatief proces van vooruitgang. Het is geschiedenis in de eigenlijke zin van het woord, want definitief doorbreken van het circulaire tijdsbeeld der mythen en van de kringloop die het bestaan was geworden onder het regiment van de traditie. Beroep op een menselijke natuur of eeuwig menselijke waarden om dit mythische levensgevoel te rechtvaardigen verraadt de besmetting ermee; een besmetting die maar al te gemakkelijk op te lopen is, aangezien het mythische wereldgevoel in de religie voortleeft en zo de bewustwording van vrijheid, authenticiteit en geschiedenisstichtend vermogen hindert.

De grondhouding heeft zich min of meer systematisch verbijzonderd op de verschillende levensgebieden. Zo waren natuurwetten niet langer verwijzingen naar structuren en eigenschappen van de werkelijkheid, die de mens te eerbiedigen en gehoorzamen had, maar door de creatieve mens opgestelde operatieregels, waarmee men de wereld met een maximum aan profijt en een minimum aan risico te lijf kon. En ethische regels waren tijdgebonden en cultuur bepaalde afspraken, die geen enkele definitieve waarde hadden, laat staan enig bindende uitspraak konden doen over het wezen van de mens. Al was het alleen maar omdat zo'n wezen van de mens niet bestaan kan. Deze te ruw geschetste trend in het levensgevoel begint de nodige scheuren te vertonen. De helden raken vermoeid. Of, blijkt nu achteraf, ze hebben met hun extraparlamentaire acties slechts op een wat linkse manier willen solliciteren naar een parlamentszetel om redenen, die in de tijd dat er nog van een menselijke natuur mocht worden gesproken, werden aangeduid als hebzucht of verlangen naar macht. Anderen zijn oprecht teleurgesteld door de onachtzaamheid van de wereld voor hun visionaire oplossingen. Veel structuren en waarden zijn weerbarstiger, minder vermolmd en uitgehold gebleken als lang gedacht. En er is de pijnlijke herontdekking van de eigenzinnige, grillige, zelfs wrede gang van de natuur; van het feit dat de wereld zich niet ongestraft laat opgebruiken en leegplunderen; en vooral ook van het feit dat macht en manipulatie onontkoombaar blijken, steeds weer het bestaan, - én van

machtelozen -, in hun greep krijgen en het knevelen en de keel toeknijpen; het soms net genoeg asem laten, soms ook niet.

Deze desillusie vormt de horizon waartegen zich de zeer eigen zeggingskracht van de romans van Read profileert. De kern ervan is altijd de uitzichtloosheid van de initiatieven: de levensloop en de geschiedenis worden niet gereguleerd en in de hand gehouden door de superioriteit van de mens over al het bestaande. Integendeel.

De mens raakt verward in zijn eigen initiatieven. Hij wordt het slachtoffer van het element van gewelddadigheid dat er altijd in ligt besloten. Wat de mens bereikt is op de keper beschouwd vaak niet anders dan een hernieuwde confrontatie met zijn uitgangspositie. Alle carrière, alle evolutie, alle vooruitgang is bezien vanuit de verwikkeldheid van het menselijke schijn, een kortzichtige interpretatie van het bestaan op te korte termijn.

Er bestaat een indrukwekkende school van literatuur-critici, die zeer vlot en dialectisch verantwoord in staat zullen zijn dit thema van de uitzichtloosheid te koppelen aan het feit dat Read zijn romans situeert in de betere kringen. Zij ruiken op iedere bladzijde de prikkelende geur van de klassenstrijd. Hier vinden zij het zoveelste bewijs, dat de burgerij zijn tijd heeft gehad, niet meer tegen de uitdaging van het bestaan is opgewassen en spoedig het vaandel zal moeten overgeven aan het proletariaat. Spijtig in dit verband is echter het feit dat de landen waar de romans van Read spelen nauwelijks nog een echt proletariaat kennen. En wat daarvoor zou kunnen worden aangezien is veel genereuzer en minder afgunstig, - het blijkt in de bevoordeling van geliefde filmsterren en voetballers -, dan de klassenstrijd-adepten veronderstellen, mits men het volk verzekert van zijn natje en droogje. Het heeft over het algemeen te veel te verliezen. Deze omstandigheid maakt het bestaande evenwicht van binnenuit ongehoord sterk. Het hypostasieert het tot een bovennatuurlijke macht, waaraan allen zich maar al te graag onderwerpen.

Uiteraard kent onze wereld ook mensen die niets te verliezen hebben: de wanhopige verworpenen der aarde. Wie in de romans van Read emblemata wil lezen van de gedegenereerdheid van de westerse cultuur en achter de parabels reeds het ongeduld waarneemt van de vertegenwoordigers van de derde wereld om in vitale daadkracht de macht over de wereld over te nemen, stelt zich, politiek gezien, op een realistischer standpunt. Maar of hij daarmee de romans van Read recht doet blijft twijfelachtig. Want op de eerste plaats: het thema van uitzichtloosheid en onvruchtbaarheid krijgt geen specificatie in politieke, sociale of psychologische zin. Het wordt, heel algemeen, gepresenteerd als een existentieel probleem; een anthropologisch syndroom, wat zich in deze klassen van deze cultuur manifesteert, maar in wezen een zaak is van de mensheid als zodanig.

En op de tweede plaats wordt het thema uitgewerkt op een wijze, die nauwelijks pessimistisch is in de strikte zin van het woord. Er zijn geen sporen van wanhoop om gemiste kansen, geen paniek om een dreigende ondergang. Er zijn wel sporen van een geamuseerde verbazing over de uitzichtloze ingewikkeldheid van het bestaan. Van een veilige afstand wordt het geobserveerd, betrapt op tegenspraken en onverwachtheden, maar het wordt niet in discrediet gebracht. En als Read zijn personages niet desavoueert, ze integendeel benadert met een fijnzinnige ironie

waarin een diep mededogen doorklinkt, hoe wil men dan bewijzen dat hij over de hoofden van die in bescherming genomen personages heen, hun milieu of cultuur wel desavoueert.

Read is een scherp observator; daarom ook een perfect beschrijver van levensechte karakters en geloofwaardige ontwikkelingen. De afstand tussen hem en zijn onderwerp is niet alleen de voorwaarde voor de scherpte van de observaties. Zij is ook het milieu van een sceptisch levensgevoel. Stilistisch krijgt deze scepsis haar eigen karakter in een genietbare ironie, die mij op sommige plaatsen deed denken aan de beste passages van de onovertroffen Waugh. Maar Read is nergens bitter als deze. Bij hem schijnt ironie een natuurlijke consequentie van verlegenheid met bestaan en geschiedenis, niet van een machteloze woede over het feit dat het leven zich niet voegt naar de wijze waarop het wordt geïnterpreteerd. Daardoor wordt deze lieve ironie, - die niet minder slagvaardig of scherpzinnig maar wel minder wanhopig en onbarmhartig is dan de bittere ironie van Waugh -, de meest aangepaste drager van een oprecht mededogen met de mens. En zij draagt dit op volstrekt overtuigende wijze ook over op de lezer. Het is dit grondgevoel, steeds gemotiveerd, nergens goedkoop, wat mij het kostbaarste aspect lijkt van Read's oeuvre.

Pieter Anton van Gennip

Johan van Brosterhuizen **Twee avondgedichten**

Avondwandeling

Een avond aan het meer;
de stilte die lucht en water is.
En daartussen, gelukkig, een horizon.

Zodat er tenminste iets is
tussen deze hemel en deze aarde:
een smalle strook van grijs en zwart -

mijn terrein.

Plaatselijk

De kleur van het water
is deze avond weer niet vast te stellen,
zelfs niet proefondervindelijk.

Afhankelijk van zoveel factoren.
Vooral van mij.

Wiel Kusters

Oidipous onder de Indianen

Van de nouvelles die Harry Mulisch in 1957 bundelde in *De versierde mens* heeft het verhaal over de verstening van een Nederlandse militair op Nieuw-Guinea, *Wat gebeurde er met sergeant Massuro?*, verhoudingsgewijs de meeste aandacht getrokken. De idee van deze novelle laat zich als volgt omschrijven: wij begrijpen niets van het leven, want soms gebeurt zelfs het onmogelijke.

Wie *Massuro* vergelijkt met *Quauhquauhtinchan in den vreemde*¹⁾ kan met betrekking tot dit verhaal tot dezelfde konklusie komen.

Quauhquauhtinchan wordt ons, gezien de ondertitel, echter als een sprookje gepresenteerd. Het spreekt daarom wel vanzelf, dat de werkelijkheidsillusie die nodig is om deze idee bij de lezer te doen overkomen als een serieuze uitspraak over het leven, in *Quauhquauhtinchan* minder sterk zal zijn dan in *Massuro*, het officiële verslag van de luitenant K. Loonstijn aan het B.O.Z., Afd. A, Kamer 3 te Wassenaar. Er is dus alle reden *Quauhquauhtinchan* eens op zijn idee en de konkretisering daarvan te onderzoeken, zonder van meet af aan verbanden te leggen met *Massuro*.

Fabel

Plaats van handeling is het gebied van Zempoaltepec in Mexico.

Quauhquauhtinchan²⁾ is de zoon van Totec. Tussen de ruïnes van een Maya-stad wordt hij gevonden door de Indiaan Xquiq. Zijn moeder heeft bij de baring het leven verloren. Van Totec krijgen we aanvankelijk alleen te horen, dat hij na de brand van zijn hut verbijsterd de velden is ingelopen.

Xquiq is oud en kinderloos. Hij vertelt zijn vrouw Zuruquia en de dorpingen dat hij Q. van de aarde gekregen heeft. Hij denkt dat zijn zoon net als de ruïnes uit de grond geboren is. Twee weken na de vondst van haar man komt Zuruquia plotseling te sterven.

Q. groeit voorspoedig op.

Met vier jaar speelt hij vaak in de ruïnes. Hier wordt hij voor het eerst gekonfronteerd met Totec, die in een kelder ligt te slapen.

Hevig geschrokken van diens uiterlijk vlucht Q. terug naar het dorp.

Wanneer hij dertien jaar is, verneemt hij van Xquiq iets meer omtrent Totec. Deze wordt beschouwd als een brandstichter en moordenaar. Een groot verdriet moet de oorzaak zijn van zijn onmenselijk gedrag.

Op een avond worden Q. en zijn vriendinnetje Zuruquia in hun vrijage gestoord door een onweersbui en vluchten Xquiqs hut binnen. De oude man slaapt, de kinderen 'zwemmen in elkaar'. Plotseling verschijnt Totec in de deuropening. Q. denkt hem met de dissel neer te slaan, maar doodt onvoorzien zijn pleegvader Xquiq. Hij sleept het lichaam nietsvermoedend het veld in. Wanneer hij de oude man herkent, loopt hij gewoon verder, steeds maar verder. Dan gaat hij languit in het landschap liggen.

1) In dit opstel verwijzen de paginacijfers bij citaten naar *De versierde mens*, 7e dr., Amsterdam 1966.

2) Hierna af te korten als Q.

Er voltrekt zich nu een fataal groeiproces in Q. Zijn lichaam vormt al gauw een bedreiging voor geheel Amerika, tot tenslotte de aarde eraan bezwijkt. Door haar zwaarte verwijdert zij zich langzaam van de zon. Hele sterrenstelsels verzinken in het niet, vergeleken bij Q. die vredig de ‘fluitende diepten’ in reist.

Mythologie

Mulisch heeft zijn verhaal een mythische dimensie willen verlenen. Het verschijnsel dat helden, goden en eventueel ook geofferden opgenomen worden onder de hemellichamen is een bekend gegeven uit de Griekse, maar even goed uit de Meso-amerikaanse mythologie.³⁾

3) Het volgende steunt voor een gedeelte op W. Krickeberg/H. Trimborn, *De godsdiensten van de Azteken, Maya en Inca*, Roermond (J.J. Romen & Zonen), 1969.

Tegen het eind van het verhaal ontstaat er een eredienst rond Q.'s reusachtige lichaam. 'Er () brandden vuren, en in het schijnsel dat door de rook flakkerde, dansten, sprongen mensen op de muziek: indianen, maar ook mestiezen en veel blanken, zelfs monniken uit het spaanse klooster, - allen volgestoken met bonte veren en invallend in het schelle zingen van een grote gestalte, die haast verdwenen was onder de veren en langzame gebaren maakte naar het meer'. (147) Zoals blijkt uit de tekst van de hymne die zij zingen, identificeren deze gelovigen Q. met *Quetzalcoatl*, de grote priester-koning die van 925 tot 947 in Tollan had geregeerd en die, nadat hij in de 'zee van het oosten' was verdwenen, eens zou terugkeren.

Maar Mulisch heeft in zijn verhaal meer mythologische ingrediënten verwerkt. Zo herinnert Totec al door zijn naam aan de Azteekse god *Xipe totec* ('Onze Heer de Gevilde'), kenbaar aan een over zijn lichaam getrokken mensenhuid of aan een masker van mensenhuid voor zijn gezicht. De Azteken beschouwden hem als een lentegod, omdat hij de jonge plantengroei over de aarde legde. Tijdens het oogstfeest hadden te zijner ere phallusdansen plaats.

De naam van een andere godheid vinden we op p. 98. Q.'s dode moeder wordt door Xquiq aangesproken als Chalchihuitlicue, vermoedelijk omdat zich tussen de ruïnes een beeld van haar bevindt. *Chalchihuitlicue*, godin van bronnen en beken, ging door voor de gade van regengod Tlaloc. Zij werd meestal afgebeeld in de dracht van een voornamelijk Azteekse vrouw. Zoals men ziet, ondergaat haar naam, die 'Edelstenen zijn haar gewaad' betekent, bij Mulisch een kleine spellingverandering. Dat hij overigens dezelfde godin op het oog heeft, blijkt uit de woorden van de gids:

'Recht voor ons tussen de zuilen Chalchihuitlicue, de vrouw met de smaragden japon, geschapen door edele kunstenaarshand'. (100) Welke zijn nu de mythische aspecten van de Totec-figuur?

Zoals we uit de woorden van Q.'s moeder kunnen opmaken, is Totec bij de brand van hun hut de velden in gelopen: 'De velden zijn eindeloos en de ruimte vreet. De ruimte heeft je opgevreten, je bent te ver gegaan, je wist het toch. Maar nee, je wist het weer beter; net een kind was je eigenlijk altijd al. Alsof we geen nieuwe hut hadden kunnen bouwen, Totec, nogal grote schatten zijn er verloren gegaan, reuze. Goud en juwelen en kostbare stoffen. Maar nee, met de armen zwaaien en de velden in lopen en opgevreten worden door de ruimte'. (97)

Een beschrijving van zijn uiterlijk vinden we in het hoofdstukje *Vader en zoon*: 'een man zoals hij (Q.) nog nooit gezien had, een vreselijke, onbeschrijflijke man, een soort beest, halfnaakt, een verbrande boomstam, die lag te kreunen en te schokken, met om zich heen de stank van zijn dromen...' (109v)

Negen jaar later vertelt Xquiq, dat er niet veel mensen zijn die Totec ooit gezien hebben; wie hem gezien heeft, overleeft dat maar zelden. 'Hij zwierf door het land - dan weer was hij hier, dan weer daar, het noorden en het oosten en het westen en het zuiden stonden als een kruis door zijn hoofd'. (111) Op zekere dag had Totec de horizon bereikt.

'Hij werd er binnenstebuiten gekeerd en stak van dat ogenblik af alles in brand. Hutten, dorpen, bossen, maïsvelden, mensen, alles stak Totec in brand, en als hij kon, zou hij zelfs de stenen in brand steken'. (ald.)

Q. besluit Totec te doden, zodra hij de kans krijgt. De gelegenheid lijkt zich voor te doen als de gevreesde brandstichter in de deur van de hut verschijnt, waarin Q. en Zuruquia samen zijn: 'In het licht van een andere wereld stond een man in de deur,

stond, hing er in als een aap; achter hem de akker van ijs geworden in de zweepslagen van het licht'. (114) Q. hoort de man zacht zeggen: “Het

water...”, met de stem van een duizendjarige. In de slagen van de bliksem was zijn silhouet uitgespaard als iets dat er niet was, een gat, zo zwart als de ruimte tussen de sterren.

Het bewoog, zwaaide, een arm tastte... het was Quauhquauhtinchan of het hem in zich opzoog’. (115)

Totecs aanwezigheid gaat dus gepaard met regen, donder en bliksem. Misschien verwijst de regen naar het bevruchtende aspekt van Xipe totec, donder en bliksem lijken het attribuut van een god-de-vader, hij hete Zeus of Totec.

In haar psycho-analytische interpretatie van verhalen van Edgar Allan Poe heeft Marie Bonaparte gewezen op het verband dat het kind kan leggen tussen donderslagen en de coïtus waarin de almachtige vader de moeder schijnt aan te vallen.⁴⁾ Wanneer wij onweer en regen op deze wijze met elkaar verbinden en ons bovendien herinneren dat Q. volgens Xquiq uit de grond geboren is, ligt het voor de hand, dat de aarde hier een moederrol vervult. De onverwachte konsekwentie van de regels waarin Mulisch Q.'s paring beschrijft, is dan ook dat deze zoon via Zuruquia zijn moeder bezit: ‘Zuruquia begon te kreunen en likte hem als een hondje. Quauhquauhtinchan beet in haar vel en zijn tanden gleden van haar af en klauwden in de grond, alsof het allemaal geen verschil maakte, Zuruquia of de aarde, nergens was meer verschil -.’ (114)

Oidipous Oidipous!

Moeder Aarde wordt diverse keren in een verhaalfiguur verdubbeld. Allereerst moeten we natuurlijk denken aan de vrouw die door Xquiq *Chalchihuitlicue* wordt genoemd. Maar ook de vrouw van zijn pleegvader, de oude *Zuruquia*, geldt voor Q. als moeder. Als om dit aan te tonen, overlijdt zij kort na zijn geboorte. Xquiq vindt haar achter de kaktushaag, voorovergezakt in de maïs. Haar houding herinnert ogenblikkelijk aan de wijze waarop de vermeende *Chalchihuitlicue* Q. ter wereld bracht, voorovergebogen, half hangend half hurkend. (vgl. 97)

Tenslotte is er nog *Sumac*, de vrouw van Nazario, die de kleine Q. aan haar borst voedt en zich ook later nog als zijn moeder blijft gedragen.

Gedraagt Q. zich tegenover al deze moeders als minnaar?

Zijn lijfelijke moeder is dood vóór het zover kan komen. De oude *Zuruquia* vindt hij terug in Sumacs dochter *Zuruquia* en deze bezit hij in de onheilsnacht. En als hij tot een gigant is uitgegroeid en *Sumac* bij hem waakt, beschouwt deze de regen die zij in haar mond opvangt en die haar ogen, wangen en voorhoofd kust, als afkomstig van haar zoon: ‘O lieve zoon, nu regen je op mij’. (146) De symboliek van deze zinsnede zal niemand ontgaan.

Vader Totec vindt zijn verdubbeling in Xquiq. Vóór Q. geboren werd, bracht deze veel van zijn tijd slapend door in de kelders van het Huis der Adelaars. Zoals we gezien hebben, is het op dezelfde plek dat Q. Totec aantreft. Ook gedraagt Xquiq zich bij gelegenheid als minnaar van de aarde. Hij ligt op zijn buik in het oerwoud en luistert. ‘Daar beneden was het feest der muren en kinderen. Plotseling ontblootte hij grijnzend zijn anderhalve tand en beet als een minnaar in de grond’. (104)

4) Hendrik M. Ruitenbeek (ed.), *Psychoanalyse en literatuur*, Amsterdam 1969, p. 61v.

Wanneer we Totec met Xipe totec vergelijken, vinden we, zoals gezegd, in de regen misschien een attribuut dat hem als vegetatiegod karakteriseert. Toch hadden de volkeren die Xipe vereerden een afzonderlijke regengod, Tlaloc. Misschien is Q.'s natuurlijke vader een versmelting van beide godheden. Hiervoor pleit

bijv. het gegeven dat Chalchiuhtlicue, Totecs vrouw, veelal beschouwd werd als Tlalocs gemalin.

Op een wezenlijk punt lijken Totec en Xipe totec van elkaar te verschillen. De brandstichterspraktijken van de eerste lijken wel volkomen in strijd met de werkzaamheden van een vegetatiegod. Toch is dit niet volkomen waar. In de eerste plaats beheerste ook een zuivere regengod als Tlaloc de bliksem, terwijl hij met behulp van de vier kruiken die hij op de aarde kon uitgieten net zo goed in staat was het gewas te doen gedijen als het te gronde te richten. Bovendien wordt het vuur in vele mythologieën gezien als een levenwekkende kracht. Zo dienden de voorjaarsvuren ter ere van Wodan bij de Germanen om de vruchtbaarheid te bevorderen. En nog steeds is het afbranden van bijv. heidegrond de eerste aanzet tot ontginning. De paradoxale gelijktijdigheid van bevruchting en vernietiging, die, zo gezien, door Totec wordt belichaamd, is in het verdere werk van Mulisch niet zonder parallel gebleven.

Groei: twee interpretaties

Als Q. Totec denkt te doden, maar op Xquiq inhakt, wordt hij bevestigd in zijn Oidipous-rol, tegen wil en dank. Zijn angstaanjagende groei is onverbreeklijk verbonden met deze tragiek. Gedurende enkele uren per dag, te beginnen om twaalf minuten over half elf, neemt zijn lichaam met een eenparige versnelling in omvang toe. Het moment waarop dit proces zich in gang zet, komt overeen met het tijdstip waarop Q. zijn vader doodde. Het is Sumac die dit verband weet te leggen. (vgl. 136) Hiermee ligt een eerste interpretatie van het gebeuren voor de hand. Nu zijn vader uitgeschakeld is, groeit de zoon uit tot een volwaardig minnaar van de grote aarde. Dat deze aan de zoon die haar bezit te gronde gaat, hoeft niet te verbazen, wanneer men bedenkt hoe Mulisch ook in *Het stenen bruidsbed* (1959) liefde en vernietiging aan elkaar koppelt. Bovendien zijn ook Chalchiuhtlicue en de beide Zuruquia's al aan Q. bezweken (in werkelijkheid of in een door Mulisch gesuggereerd verband) en zal Sumac, die men op p. 148 uit het oog verliest, de kalamiteit in geen geval overleven.

Dr. J. van Ham trekt in zijn monografie van 1969 een lijn naar *Het mirakel*: 'Quauhquauhtinchan in den vreemde, de alles overwoekerende groei van het stenen kind zou men de uiteenzetting van de dokter uit *Kanker* (een schets uit *Het mirakel*) in droomvorm kunnen noemen. De dokter vergelijkt de uitgroeiende eicel na de bevruchting met de woekering van de kanker in het vrouwenlijf, met dit verschil dat het kankergezwell wordt weggesneden, verwijderd, maar dat het kind blijft, en door de eeuwige herhaling van de paringsdaad wordt de mens een voortwoekerende korst op de aarde, tot eenmaal de aarde zal sterven, doordat de ganse aard door het gezwell dat mens heet, zal zijn bedekt. In het monsterachtig groeiende stenen kind wordt dit aardegezwell gepersonifieerd. Vandaar dat de groei van Quauhquauhtinchan begint met de paring met Zuruquia'.⁵⁾ Zoals we gezien hebben, is dit laatste echter niet exact het geval.

5) Dr. J. van Ham, *Harry Mulisch (serie Ontmoetingen)*, Desclée de Brouwer, 1969, p. 21.

Mulisch's sprookje laat zich op vele manieren lezen. Daarom wil ik hier nog wijzen op de mogelijkheid het verhaal vanaf het hoofdstuk *De drijvende tuinen van Xochimilco* te beschouwen als de allegorie van een onuitsprekelijk leed, dat kosmische vormen aanneemt en autonoom wordt, zodat zelfs nieuwe verhaalfiguren er een rol in kunnen spelen: Minister Gómez, Generaal Knappertbusch en Professor De Queiroz. Vooral de laatste regels wijzen in deze richting: ‘En toen hij zo groot

was geworden, was hij weer die hij geweest: Quauhquauhtinchan, zoals hij met Zuruquia achter de kaktushaag had gelegen, met zijn ogen dicht en vredig. Maar Zuruquia was er niet, en de kaktushaag was er niet. Hij dreef door een nacht zonder morgenstond, om hem heen alles zwart en leeg voorgoed: - zo ziek was hij.' (149v)

Bovendien lezen we op p. 149 in de beschrijving van Q.'s tocht door het heelal eensklaps: 'Zo liep hij de velden in, zonder ophouden, in nacht en verborgenheid.'

Het verdriet is een in het licht van de sensationele gebeurtenissen weinig opvallend, maar niettemin belangrijk gegeven in Mulisch's novelle. Over Totecs verdriet en zijn buiten proporties gegroeide reactie daarop is al gesproken. Ook de vrouw van de Indiaan Moneneque die zich heeft verhangen, is huilend en zingend het veld in gelopen. Na zijn daad doet Q. hetzelfde, zij het zonder uiterlijke tekenen van bewogenheid.

De wijze waarop volgens de hier gegeven interpretatie het verdriet tot verhaal wordt, heeft overigens een zekere gelijkenis met de manier waarop dit gebeurt in *De sprong der paarden en de zoete zee*. Hier wordt een inverdrietige Gustaaf Nagelhout de geestelijke vader van de mythologie van het verdwenen eiland Schokland. Reeds de beginsituatie is dezelfde: op straat begon hij 'als een bezetene te rennen, rende door de straten en over de pleinen als een vluchtende misdadiger.

Sommige voorbijgangers keken achter hem om te zien, waardoor hij achterna werd gezeten. Weldra werd het wijder om hem heen, hij kwam aan de rand van de stad. Overall lagen hier tussen de huizenblokken grote, vierkante velden, door straten ingesloten; spoedig zou ook hier gebouwd worden. () Op zo'n veld, op zo'n plek tussen het groen viel Gustaaf neer.' (80)

Idee

Sumac verwoordt de idee van *Quauhquauhtinchan in den vreemde* als volgt: 'Ik begrijp niet wat er met je gebeurt, Quauhquauhtinchan, maar ik vind het niet onbegrijpelijk dan het ontluiken van een bloem, of de geboorte van een big, of mijn eigen bestaan. Het gebeurt - dat is het enige wat ik weet; en van al het andere weet ik toch ook niet meer?' (121)

Wie de gebeurtenissen denkt te begrijpen, zoals Nazario, die zich aanvankelijk de rol van blinde ziener aanmeet, is een 'ingebeelde schijntlaars'. Geleidelijk komt echter ook hij tot het inzicht, dat alles gebeurt, hoewel het onmogelijk is. Ook de wetenschap geeft toe: 'Wij weten het niet. Tot zolang mag het fenomeen, dat wij hier zien, ons niet verbazen.' (128)

Alleen de logische konsekwenties van een in essentie onverklaarbaar verschijnsel kan zij vatten. Noodgedwongen houdt zij zich daarom bezig met futiliteiten: 'Wat willen we? De sterkte van een ketting is gelijk aan die van zijn zwakste schakel, zegt de wijsheid. Er zijn schakels van ijzer en schakels van gewapend beton: het geloof! de roeping! de wetenschap! Maar ergens in het midden zit altijd een schakeltje van spinrag. Wat hebben we dan aan al dat ijzer en beton?' (144)

Alleen de religie, die uit angst voortspruit, houdt zich aan haar zekerheden: 'Quetzalcoatl is weergekeerd!' (147)

Sumacs inzicht promoveert haar tot een belangrijk personage in Mulisch's novelle. Nu is *Sumac* niet alleen de naam van een wereldberoemde Mexicaanse zangeres, die de schrijver wel niet onbekend zal zijn⁶⁾, maar ook de achterwaartse schrijfwijze van *Camus*. Naar diens roman *De vreemdeling* (*L'étranger*,

6) Vgl. Rita Rand-Booij in *Literair Lustrum 2*, Amsterdam 1973, p. 236.

1942) lijkt Mulisch met de titel van zijn verhaal te verwijzen. De absurditeit van het bestaan, waarin Q. en Meursault tegen wil en dank een mens doden en anderen klaarstaan om er zich op te beroemen het altijd al voorspeld te hebben (Nazario) of aan Meursaults daden een zin te geven die de laatste niet vermoedde (de gerechtelijke instanties), wordt in beide werken gestalte gegeven.

Intussen brengt dit alles ons terug op onze opmerkingen over *Massuro*, want ook aan dit verhaal ligt de gedachte ten grondslag dat wij van het leven niets begrijpen. Toch staat deze idee in *Quauhquauhtinchan* een verklaring van de gebeurtenissen niet in de weg. Eén zienswijze begeeft zich op het mythologisch vlak. Daar is de novelle een sprookje voor. Ook kan men in Q.'s groei en het tumult eromheen de verbeelding zien van een reusachtig verdriet. Beide verklaringen gaan echter uit van het fiktionele karakter van het gebeuren en zijn dus literair van aard. Voor *Wat gebeurde er met sergeant Massuro?* zijn zulke interpretaties, als gevolg van de zakelijke wijze waarop het verhaal ons gepresenteerd wordt, niet adequaat. Filosofisch is deze novelle daarom zuiverder op de graat. Maar al ontleent ze hieraan dan ook haar beklemmende werking, ook de mythische complexiteit van *Quauhquauhtinchan* heeft veel met het leven van doen.

J.J. Wesselo

Moderne vijfkamp

I

Het probleem hoe een ‘geëngageerde kritiek’ eruit zou moeten zien wordt ook door J.F. Vogelaar in *De Groene* (19-12-1973), in een stuk getiteld ‘Pleidooi voor een tegendraadse literatuurkritiek’ geen stap dichterbij een oplossing gebracht. Geheel volgens het schabloon dat voor dit soort stukken zo langzamerhand bestaat, wordt eerst de bestaande literaire kritiek, zoals die vrij algemeen beoefend wordt, in tweeën gedeeld: de *impressionistische* en de *zakelijke* kritiek, die beide naar de schroothoop verwezen worden, waar tegenover dan als alternatief gesteld wordt wat Vogelaar voorstaat en toepast: de *tegendraadse* kritiek, die een ‘sociaal gerichte’ kritiek wil zijn. Zijn beschouwing over de bestaande kritiek echter is, afgezien nu nog van de rigide tweedeling, een foutieve voorstelling van zaken, en het antwoord op de vraag hoe een ‘tegendraadse kritiek’ er uit zou moeten zien blijft wederom steken in een obligate benadering van wat zo'n kritiek ongeveer zou moeten doen - niet hoe dat dan zou moeten. Tenzij men Vogelaars eigen kritieken (waar ik overigens zelden bezwaren tegen heb!) als direct antwoord zou willen zien.

Om te beginnen de kwestie van de bestaande kritiek. Vogelaar: ‘Aan de ene kant heb je de *impressionistische kritiek* in diverse gedaantes: de recensent geeft de impressies die hij bij de lectuur heeft opgedaan weer, hij vertelt dat een boek hem bevalt of niet, dat het gezicht van de schrijver hem niet aanstaat, dat het niet met zijn geloofsovertuiging of gemakzucht strookt, kortom: hoe het met zijn humeur gesteld is. Om geen volledige groslijst te hoeven geven noem ik bij wijze van voorbeeld namen als: Gerrit Komrij, Ben Bos, K.L. Poll. Goedbeschouwd leunt de zelfverzekerdheid van deze smaakmakers op de autoriteit die hun oordeel zou genieten bij de lezer die afgaat op de selectie van zijn krant. Ze zijn een verlengstuk van de algehele willekeur van een bepaalde journalistiek’. (Ik noem deze vorm van kritiek verder ‘A’). Akkoord. En leuk gezegd. Je zou hoogstens kunnen opmerken dat het nog veel erger is dan Vogelaar suggereert. Het gaat nl. niet alleen om het humeur van genoemde recensenten. Ik vervolg nu met Vogelaar:

‘Aan de andere kant heb je de *zakelijke kritiek*: de recensent probeert in de eerste plaats een getrouwe weergave van het boek te leveren, wat gebeurt door mensen als Kees Fens, Wam de Moor, Paul de Wispelaere e.d. De laatste aanpak is mij natuurlijk liever, maar groot is het verschil tussen beide benaderingen niet’. (Deze vorm van kritiek noem ik verder ‘B’). Nu, het verschil is wel degelijk groot. Doch wàt er aan verschil is, wordt door Vogelaar tot gemeenschappelijk kenmerk benoemd, en andersom. Het laatste (dus iets gemeenschappelijks wordt tot groot verschilpunt benoemd), ik wees er al op, is de zwart-witscheiding impressionistisch-zakelijk. Dit grote verschil bestaat natuurlijk theoretisch voor 100%, en ook in de praktijk zijn er nogal wat representanten aan de uiterste polen te vinden (de door Vogelaar onder A genoemden bv.), maar er is toch ook een flink overlappingsgebied waar beide vormen veel van elkaar ontleen (een voorbeeld van Vogelaar uit B, Paul de Wispelaere, is bv. iemand van inderdaad de B-richting, maar hij stopt er heel wat van A bij; niet toevallig was het juist De Wispelaere die reageerde op Vogelaars stuk - zie hieronder).

Dit ontlenen ligt ook voor de hand, althans in veel *krantekritiek* (waar je meestal niet zo'n onbeperkte lap ruimte vol mag schrijven als bv. Vogelaar in *De Groene!*): door de geringe omvang van de artikelen kun je niet volstaan met een zakelijke analyse; lezers verwachten nu eenmaal ook wat smaak en oordeel van je - zoals ze dat ook van Vogelaar verwachten en, wellicht in een wat andere vorm, ook krijgen. Andersom zal de smaakmaker uit A nog wel

eens wat formele punten noemen (al geef ik toe dat dit laatste minder voorkomt; daar kloppen ook immers de namen van Vogelaars voorbeelden!). Maar goed, in principe is er natuurlijk een polaire tegenstelling tussen A en B. En mèt Vogelaar heeft ook bij mij B de voorkeur, voor 100%; A is immers onleesbaar en van geen enkele waarde. Toch is volgens Vogelaar ‘het verschil tussen beide benaderingen niet groot’. Waarom niet? Vogelaar: ‘*Wat ze bijv. gemeen hebben* (curs. v. mij, W) is dat ze aan de lopende band staan en aanpakken wat hen toevallig onder ogen komt; elke dichtbundel, elke roman is een afzonderlijk pak papier dat los van elke kontekst, of het nu de plaats is in de ontwikkeling van de literatuur of de maatschappelijke inhoud en betekenis ervan, beoordeeld wordt’.

Nu, in de eerste plaats is dit niet waar, en dus ligt het gemeenschappelijke hooguit in het tegenovergestelde. Want zowel bij A als bij B wordt nu juist wèl geselecteerd, en doen ze dat bovendien op een tegenovergestelde manier. (Ik zei al: het gaat bij A niet alleen om het humeur!). Maar eerst moet even iets anders gezegd worden: Vogelaar maakt hier toch wel een rare kronkel: twee benaderingen zijn compleet verschillend in uitgangspunt en realisatie, maar toch is het verschil niet groot: ‘wat ze bijv. gemeen hebben...’, en dan volgen wat overeenkomsten, die dan bovendien juist verschillen blijken te zijn. Deze redenering lijkt op de volgende: je hebt in de politiek links en rechts (ook al zo'n tegenstelling als A-B, die niet zo absoluut bestaat), dat zijn toch wel twee zeer uiteenlopende denkrichtingen, maar eigenlijk is er niet zoveel verschil: het zijn allemaal mensen.

Op deze fout gaat De Wispelaere in zijn reactie (*De Groene*, 2-1-1974) niet in. De Wispelaere, die nogal wat naar zijn hoofd gekregen had (lopende band-grabbelen, ‘waardevrij beoordelen’, eigenlijk op één hoop gegooid worden met de A-recensenten), reageerde terecht verontwaardigd. Niets van dit alles was waar: ‘Daar ik, met name genoemd, tot de aldus getypeerde recensenten blijf te behoren, geef ik mijn antwoord, zonder veralgemeningen, uit eigen naam. In de afgelopen jaren heb ik jaarlijks gemiddeld 25 boeken besproken, die ik altijd alle bewust zelf gekozen heb: in overleg met de redactiechef van de krant of op eigen initiatief. Die keuze was in alle gevallen bepaald door mijn persoonlijke interesse voor of nieuwsgierigheid naar een bepaald boek. In veel gevallen waren dat boeken die juist weinig de aandacht trokken, en waarvan ik - terecht of ten onrechte - vond dat ze een beter en grondiger aanpak verdienden dan in de mij bekende kritiek meestal het geval was’. Hiermee is dus het aan de lopende band staan van ‘de’ criticus wel ongedaan gemaakt. Dan reageert De Wispelaere op het volgende punt: zijn representatief zijn voor B, de ‘zakelijken’, het waardevrije van zijn kritieken (ik zei al dat juist De Wispelaere naast B zoveel smaak en oordeel in zijn kritieken stopt; en dit niet op de lullige manier zoals de echte representanten van A, maar op een manier die mij minstens zo ‘geëngageerd’ voorkomt als de kritieken van Vogelaar!; De Wispelaere heeft dus wel gelijk als hij schrijft:) ‘In veel van die besprekingen zijn wel zeker “aanzetpunten en aanduidingen” betreffende de literaire en maatschappelijke kontekst van het boek te vinden’.

Dan is er echter nog een door Vogelaar gesignaleerde ‘overeenkomst’, die bij nader inzien een levensgroot verschil blijkt te zijn.

Een verschil waarop De Wispelaeres verontwaardiging in feite voornamelijk gegrondvest had moeten zijn. Ik keer even naar Vogelaar terug: ‘de literaire kritiek

is in de eerste plaats een instantie die het verkeer regelt tussen producenten en consumenten van culturele producten: wat de kritiek prijst wordt door de uitgevers gereproduceerd, wat ze verzwijgt

verdwijnt uit de circulatie. De kritiek hoeft overigens niet tot hoofdschuldige gebombardeerd te worden, ze vervult haar rol immers als schakel in de reeks, waarbinnen de diverse schakels elkaar beïnvloeden (de boekhandel haalt in huis en etaleert wat onderwerp van gesprek geworden is). In het spel van het rentabiliteitsevenwicht voelt de criticus zich thuis; dat hij invloed uitoefent op het wel en wee van resp. verkochte en onverkochte, en uiteindelijk van wel-gepubliceerde en niet-gepubliceerde boeken geeft hem het gevoel van vrijheid, zonder een tel zijn afhankelijkheid en reclamefunctie bewust te zijn'. En iets verder: 'Dit alles is voldoende reden om de smaak van deze scheidsrechters te wantrouwen'.

De Wispelaere reageert hierop a.v.: 'Ik ben mij wel degelijk van mijn medeplichtigheid aan het heersende productie- en consumptiesysteem bewust (...). En ik zou dolgraag willen dat mijn invloed op de productie en verkoop van bepaalde romans en essays zo indrukwekkend was als Vogelaar het voorstelt, met de bedoeling door deze overdrijving de verknechting van *de* criticus aan te tonen. Maar helaas, het is mijn persoonlijke ondervinding dat die invloed, die reclamefunctie dus, bijzonder klein is. Veruit de meeste manuscripten van anderen die ik - laten we zeggen "uit literaire overtuiging" - bij uitgevers heb aanbevolen, zijn precies om commerciële redenen onuitgegeven gebleven (inderdaad, en ik kan het weten, W). En heel wat boeken die ik "gunstig" heb besproken, óók in de hoop dat ze daardoor wat meer bekendheid zouden krijgen, die van Vogelaar inclusief, lagen letterlijk of bij wijze van spreken een tijd daarna al bij De Slegte'. De Wispelaere heeft hier, wederom vanuit hemzelf persoonlijk bekeken, volkomen gelijk. Hij had echter op nog een ander punt de nadruk moeten leggen: Vogelaar spreekt bij zijn reclame-functie van 'de' kritiek, d.i. dus A en B. De Wispelaere antwoordt hier dus, zij het privé, toch 'als criticus' (ook al omdat hij niet voor zuivere B-recensent wilde doorgaan). Hij had hier echter veel nadrukkelijker als B-criticus moeten reageren, omdat wat Vogelaar van 'de' kritiek beweert, nu juist *wel opgaat voor A*, maar *in het geheel niet voor B*. Want de vertegenwoordigers van A (nogmaals: Vogelaar noemt zijn voorbeelden niet voor niets volkomen terecht) vervullen wel degelijk een machtige reclame-functie. Zij immers beschikken over het grootste deel van de pers die door de potentiële literatuur-lezerskring wordt gelezen: *NRC/Handelsblad*, *VN*, *Maatstaf*, *Hollands Maandblad* etc. Vogelaar heeft daar zelf al eens op gewezen meen ik. Voorbeelden, die ook al eerder genoemd zijn, liggen voor het opscheppen: Poll, hoofdredacteur van *NRC/Handelsblad-Supplement* en van *Hollands Maandblad*; Mensje van Keulen en J.M.A. Biesheuvel medewerkers van *Hollands Maandblad*; hun boeken worden bij verschijnen direct uitvoerig en juichend besproken door Poll in *NRC/Handelsblad*; Mensje van Keulen met Komrij redacteur van *Maatstaf*; Komrij smaakmaker in *VN*; etc. - enfin, het is duidelijk. Duidelijker bovendien, omdat in de organen die door dit volk bevolkt worden de literatuur die afwijkt van de hunne, m.a.w. *literatuur die een bedreiging zou kunnen vormen voor henzelf* (m.i. is dat de geavanceerde en belangrijke literatuur: veel Vlamingen - Michiels, Roggeman etc. etc. - en wat de Nederlandse literatuur betreft bv. Polet), *stelselmatig geboycot wordt* (door verzwijgen of bagatelliseren); zo werden op die manier behandeld (en nu noem ik maar een willekeurig rijtje dat ik dan belangrijk vind): *Made of words* en *Indras* van Willy Roggeman, *Verrek martelaar* van Willy Lauwens, *Groeten uit het land van At en Moem* van Jan Elemans, *Samuel o Samuel* van Michiels, *Ontbinding* van

Lidy van Marissing, het werk van Paul de Wispelaere, Marcel van Maele, Bob Willems, Mark Insingel, Wim Meewis, Jan Emiel

Daele, Daniël Robberechts, etc etc., de tijdschriften *Raam*, *NVT*, *Kreatief*, *Yang* - en dan zwijg ik over degenen die, vnl. dank zij deze concern-mentaliteit, dus om commerciële motieven, niet worden uitgegeven. Een regelrechte concern-mentaliteit inderdaad, resulterend in een 'trend' die door de belangrijkste literaire uitgeverijen dan ook keurig gevolgd wordt. Uiteraard! Een concern-mentaliteit die overigens door de redactie van *Maatstaf* in het nr. nov/dec. 1973, in een even grove als onrechtvaardige aanval op Dirk Kroon en Ad den Besten, glashard ontkend wordt. Uiteraard! Je kunt het moeilijk gaan toegeven.

De groep daarentegen namens welke De Wispelaere duidelijker had moeten spreken, die van de 'B-critici' (B-critici met een hoop engagement dan), heeft inderdaad geen enkele invloed. Toegegeven, De Wispelaere zegt er wel bij: 'Ik weet dat er gevallen zijn waar romans door een al dan niet systematisch opgezette reclamecampagne van recensenten "de markt veroveren", maar daar heb ik geen deel aan'. Het zijn critici, zoals De Wispelaere, die boeken niet kiezen op grond van 'concernmentaliteit' (zoals de A-groep stelselmatig voor de in zwang zijnde binnenhuisjesdreuteligheid kiest), maar op grond van 'literaire overtuiging'. Deze critici schrijven in de pers die weinig gelezen wordt (dag/weekbladen, weinig courante, bij andere, kleinere uitgevers uitgebrachte literaire tijdschriften!, etc.), ze schrijven 'moeilijker' stukken dan de vlotverteerbare smaak-stukjes van iemand als Komrij - hun invloed is nihil.

Goed, tegenover deze gemakshalve in één wegwerpvat samengestampde kritiek stelt Vogelaar zijn aanpak: de *tegendraadse*, 'sociaal gerichte' etc. kritiek. Uit wat 'de' kritiek, voornoemd, nog meer verweten wordt valt al iets van de eigenschappen van de tegendraadse kritiek af te leiden. Vogelaar: 'Zelden ziet men de toch voor de handliggende vraag gesteld, waarom dit boek *nu* geschreven is, waarom *deze* thematiek, *dit* onderwerp, *deze* schrijfwijze en techniek gekozen is (dat wijst toch wel in de richting van die ook zo verfoeilijke B-kritiek zou ik zeggen!, W), laat staan de vraag op welke verschillende manieren (door verschillende soorten lezers vanuit een verschillend belang) het gelezen kan worden en wat er eventueel meer mee te doen valt dan zich inleven en ervan genieten. Ik noem dan nog maar de meest simpele vragen'. Inderdaad, de meest simpele vragen! En wat is het simpele antwoord van de tegendraadse kritiek? Geeft die aan waarom *deze* thematiek, *dit* onderwerp, *deze* schrijfwijze en techniek, wat er nog meer mee gedaan kan worden? Vogelaar: 'Wat wil een sociaal gerichte literatuurkritiek dan wel? Het is er mij in elk geval niet om te doen...' etc. Ja, dat *niet* dat weten we nu wel. Wat wèl? Er volgen nu echter nog slechts twee kwartkolommetjes tekst - wat weinig, voor al die meest simpele vragen.

Er staat dan ook nog maar weinig. Niet veel meer nl. dan obligate aanduidingen als: 'Het enige wat de kritiek kan doen is de *houding* een bewuste *vorm* geven, d.w.z. de middelen ontwikkelen waardoor lectuur doorzichtig gemaakt kan worden'. Of: 'Niettemin geeft de vorm van een *commentaar*, de vragen die aan een werk gesteld worden vanuit een gezichtspunt dat meer dan literair-esthetische aspecten omvat en daarom ook datgene in een boek aanroeren wat niet ter sprake gebracht is of door de schrijver weggestopt wordt, wel enigszins een richting aan'. Juist, enigszins, zo is dat. En tenslotte: 'Invloed gaat uit van de literatuur in haar geheel, de houding die ze opdringt (...). In dat perspectief moet een afzonderlijk werk geplaatst worden, een

kritiek in de vorm van een kommentaar betekent dan dat geprobeerd wordt een werk tegen de draad te lezen'.

Er vallen meteen een paar dingen op. Ten eerste (maar dat is onaardig geloof ik) dat

Vogelaar, zeker t.o.v. de echte B-critici, dan althans in de gunstige positie verkeert flink wat ruimte tot zijn beschikking te hebben voor zijn tegendraadse kritiek, in o.a. *De Groene* en *Te elfder ure*. Precies ook weer bladen die door potentiële literatuurlezers gelezen worden (niet door Vogelaars ‘verschillende soorten lezers’ overigens, zoals arbeiders, om eens een zijstraat te noemen). Ten tweede dat Vogelaars omschrijving van tegendraadse kritiek, juist in zijn grote vaagheid, de tegendraadse kritiek sterk doet lijken op de allerverfoeilijkste en commercieelste kritieksoort A. Ten derde die vaagheid. Dat is het bezwaar waar ik dit stuk mee begon: de oplossing van wat geëngageerde, sociaal gerichte kritiek zou moeten zijn is geen stap dichterbij. Want bij alle obligaats wat Vogelaar beweert (vgl. het bovengeciteerde) rijst de vraag: prachtig, mooizo, maar vertel me nu eens *hoe* dat wel moet. *Hoe* maak je ‘literatuur doorzichtig’, *hoe* ‘geef je de *houding* een *vorm*’, *hoe* ‘lever je een kritiek in de vorm van een commentaar’? Stille.

Tot zover Vogelaar en De Wispelaere. Volledigheidshalve moet ik erbij vermelden dat zij resp. het 2e en 3e bedrijf van een komedie in 5 bedrijven waren. Vogelaars stuk was nl. een reactie op een stuk van Jeanne van Schaik-Willink in *De Groene* van 28/11/73, en op de reactie van De Wispelaere volgde in het nr. van 23/1/74 een enorm lang stuk van W. Gortzak, dat weinig nieuws bevatte, en het blijspel kende in het nr. van 6/2/74 een kostelijke slotacte, want daarin kwamen twee dames, Aafke Steenhuis en Truus Pinkster, uiteenzetten hoezeer Mensje van Keulen als schrijfster door de ‘mannen-maatschappij’ ge(mis)vormd is, getuige de negatieve manier waarop ze haar sexegenoten in haar boeken beschrijft.

Ja, en dáar ging het nu net helemaal niet om. Waar gaat het wel om?

II

Eerst een gevalletje uit de journalistiek, en daarmee de politiek. In die sfeer zitten we toch al.

Tegelijkertijd (Kerstmis '73) verschenen in *Vrij Nederland* en *De Waarheid* interviews met Karel Appel. In *VN* komt Appel uit het interview tevoorschijn als een wat in zichzelf gekeerde, zweverige, door een wonderschone jonge meid gekoesterde, Von Dänike-ideeën rondstrooiende, met een vaag geurtje van milieu-verontrusting omgeven ‘schepper’, de in wezen volkomen eenzame individualist - voor de eeuwigheid scheppend in zijn holletje. In *De Waarheid* daarentegen heeft Appel veel meer de trekken van een bewuste massakunstenaar: gigantische beelden, door méer mensen vervaardigde enorme muurschilderingen in de grote steden, om die leefbaarder te maken, e.d.m.

In beide interviews steekt natuurlijk een hoop waars. Maar interessant is dat het licht dat door het interview op de geïnterviewde geworpen wordt, en dat natuurlijk grotendeels door de vragen bepaald wordt (met in *VN* de schijnwerper vnl. op het kosmonautenvliegveld van Von Dänike, in *De Waarheid* op het beeldhouwwerk dat daar zou behoren te staan) door politieke uitgangspunten wordt teweeggebracht. U mag 3 keer, o nee 1 keer raden wat mijn voorkeur heeft.

Maar wat is hier aan de hand?

III

: De in het interview optredende persoon wordt door het interview een personage. In het *Waarheid*-interview wordt dat personage op een veel geëngageerder, politieker, of hoe men wil, manier 'uitgebeeld' dan in *VN*. Daar zijn we bij de literatuur. Ervan uitgaande (gemakshalve, want het zal wel op tegendraadse bezwaren stuiten) dat een van de voornaamste

eigenschappen van literatuur is het weergeven van een fictieve wereld, die op tal van manieren, en in meerdere of mindere mate, verwijst naar de buitenliteraire (onze, de dagelijkse etc.) werkelijkheid - er tevens van uitgaande dat in die literaire, fictieve wereld de personages het belangrijkste element vormen, moet het duidelijk zijn dat in de verwijzing, en dan niet zozeer in de *mate* waarin, maar wel in de *manier* waarop, van literaire wereld naar buitenliteraire wereld de schrijver zijn engagement, zijn politiek stopt. Het commentaar, eventueel het impliciete commentaar, dat door zijn weergave van de literaire werkelijkheid, dus door de verwijzing naar de buitenliteraire werkelijkheid, op die buitenliteraire werkelijkheid gegeven wordt, bepaalt zijn 'engagement'. In de beoordeling van die verwijzing en dat commentaar ligt de mogelijkheid van een geëngageerde kritiek, 'sociaal gerichte kritiek', of voor mijn part 'tegendraadse kritiek'.

De tegendraadse kritiek vormt daarmee niet een los van A en B opererende derde macht, maar een combinatie van het beste van die twee. De tegendraadse criticus doet dus tenminste twee dingen, die onderling samenhangen en elkaar beïnvloeden: hij gaat na, en hij doet dat *per tekst*, hóe de literaire wereld, formeel en in aansluiting daarop inhoudelijk, in elkaar zit (de B-kritiek dus), waarbij het van het grootste belang is te weten hoe en door wie die literaire wereld wordt aangeboden: het point of view. En daarbij gaat het dan niet om een beoordeling van technieken op zich (wat merkwaardigerwijs juist bij de zg. 'materialistische kritiek' nogal eens voorkomt); of een boek nu geschreven is via verschillende losse fragmenten, via een 'bewustzijnsstroom', of via het aloude standpunt van de Alwetende Verteller, doet er op zichzelf niets toe. Je kunt een roman bv. niet veroordelen omdat die volgens de 'traditionele verteltechniek' geschreven is, die dan 'maatschappij-conformerend' zou zijn of iets dergelijks. Die flauwekul moet maar eens uit zijn. In principe kan iedere techniek evenveel of even weinig werkelijkheidsgehalte hebben, en kan via iedere techniek evenveel of even weinig commentaar op de buitenliteraire werkelijkheid geleverd worden.

Wat beoordeeld moet worden is in eerste instantie of déze vorm i.v.m. déze inhoud adequaat is, en in de tweede plaats wat déze vorm, leidend tot déze inhoud, dus tot déze verwijzing van literaire wereld naar buitenliteraire wereld, als commentaar op die buitenliteraire wereld in de ogen van de tegendraadse criticus voor waarde of functie heeft. Subjectieve kritiek 'A' dus - maar dan niet zoals A op grond van humeur, impressie, of commerciële motieven, maar op grond van een overtuiging, een politiek, voor mijn part een moraal. Bij dit laatste betreft hij wel degelijk de plaats van het werk in de grotere literaire en maatschappelijke context.

Nu bestaat er bij ons nog geen 'ècht geëngageerde' literatuur; literatuur, en cultuur in het algemeen, lopen meestal een beetje achter de feiten aan, keurig volgens de weerspiegelingstheorie - echt geëngageerde literatuur moet op de feiten vooruitlopen. Oftewel tendentiekus zijn. Een literatuur die niet alleen de werkelijkheid becommentarieert, maar in de werkelijkheid ingrijpt door erop vooruit te lopen: een socialistische literatuur. Die hebben we hier nog niet, om de eenvoudige reden dat we nog geen socialistische maatschappij hebben (vgl. mijn opstel *Kunst als kunst - vooralsnog*, Raam 95). Wel zijn er, op de lange weg daarheen, al grote verschillen aan te wijzen in zeg maar het 'engagementsgehalte', de tendens (d.i. de combinatie van de mate van verwijzing en de 'waarde' daarvan); literaire kwaliteit en tendens

zullen pas zijn samengevallen in een socialistische kunst, dus in een socialistische maatschappij (Benjamins vergissing was m.i. dat hij zijn formulering al toepasbaar achtte

in zijn tijd) - dan ook pas kan de kritiek ‘echt geëngageerd’ zijn; nu is het nog nodig het literaire oordeel en het waarde-oordeel uit elkaar te houden: echt geëngageerde, socialistische kritiek is thans dus eveneens onmogelijk (vgl. mijn opstel *Kritiek als kunst - vooralsnog*, Raam 90). Dat neemt niet weg dat in het beoordelen van het ‘engagementsgehalte’, de tendens, mogelijkheden liggen voor een kritiek die je, in onze maatschappij, rustig ‘geëngageerd’ kunt noemen. In feite ligt dit voor de kritiek gunstiger dan voor de literatuur zelf, omdat de kritiek meer mogelijkheden heeft om ‘op de werkelijkheid (van de literatuur) in te grijpen’ dan de literatuur mogelijkheden heeft om ‘op de (sociale) werkelijkheid in te grijpen’. Het engagement is het enige gebied waarop de kritiek, die anders immers per definitie net zo achter de literatuur aansukkelst als de literatuur achter de werkelijkheid, de literatuur een stap voor kan zijn.

IV

Als voorbeeld van een literaire en maatschappelijke context waarin een werk geplaatst kan worden, en waaraan de geëngageerde kritiek beoordelingsargumenten kan ontleenen, neem ik de manier waarop de tweede wereldoorlog fungeert in onze na-oorlogse literatuur. Uitgezonderd dus die literatuur, die geen enkele relatie met de oorlog heeft, maar dat is maar een klein gedeelte; 90% van onze literatuur staat direct of indirect in verband met de oorlog. Men kan daarvoor, globaal in eerste instantie (het is een voorbeeld, en de uitwerking daarvan zou een aparte studie vergen) een ‘genre’-indeling ontwerpen, die er a.v. uitziet*:

1. De autobiografische herinneringen aan de oorlogstijd, meer of minder ‘literair’ gepresenteerd. Werk van Etty Hillesum, Nico Rost, Abel Herzberg, J. Presser, Bert Voeten (*Doortocht*) en tal van verzetslieden hoort hieronder.

2. Herinneringen aan de oorlog worden ‘bewerkt’ en ‘geordend’ tot een spannende oorlogsroman, die de werkelijkheid romantiseert en vaak ook niet vrij is van autohagiografische trekken! Standaardvoorbeeld het werk van Noël de Gaulle (2 dln. *Carnaval der Desperado's*) en E. Hazelhoff Roelfsema (doch: = Noël de Gaulle!): *Soldaat voor Oranje*.

3. Romans en verhalen die grotendeels fictief zijn (waarin althans het eventueel autobiografische oncontroleerbaar is), maar die dezelfde romantiserende en (nu niet: auto)hagiografische inslag hebben, met het oog op het ‘spannende boek’, als categorie 2. Voorbeelden: het werk van K. Norel, en nogal wat boeken in de ‘verzetssfeer’ (over onderduikers, knoestige gereformeerde boeren met 20 joden in hun hooischaar e.d.): E. van Herpen (3 dln. *Via Dolorosa*), Willy Corsari (*Die van ons*) etc.

4. Romans en verhalen waarin de oorlog ‘gebruikt’ wordt als zijnde het beste toneel om de ‘chaos van de werkelijkheid’, het ‘isolement van het individu’, het ‘wereldbeeld van de verscheurde mens’ etc. in weer te geven.

* Er zijn natuurlijk meer voorbeelden van indelingen die voor een geëngageerde kritiek vruchtbaar zouden kunnen zijn. Zo gaf ik in *Geëngageerd oordelen* (Raam 94) een indeling naar de manier waarop het isolement van het personage wordt aangeboden.

Standaardvoorbeeld het werk van Hermans (*Het behouden huis*, *De donkere kamer van Damokles*), maar ook een boek als *Pastorale 1943* van Vestdijk (vgl. voor dit laatste, en voor het ‘gebruiken’ van de oorlog voor literaire doeleinden, de studie van J. Pop in de *Vestdijkkroniek* nr. 3/4, en vooral de reactie daarop van Theun de Vries).

5. Romans en verhalen die hetzelfde willen weergeven als 4, maar dan in het bijzonder voor de eigentijdse mens, bij wie dan *herinneringen aan de oorlog* een belangrijke rol spe-

len. Voorbeelden (hele waslijsten zijn hier te geven): werk van Boon (bv. *Mijn kleine oorlog*), Mulisch (bv. *Het stenen bruidsbed*), Wolkers (bv. *Kort amerikaans*), Hermans (bv. *Paranoia*), Michiels (bv. *Het afscheid*), Hoornik (bv. *De overlevende*), Minco (bv. *Een leeg huis*) etc. etc.

6. Het omgekeerde van 4 en 5: de literatuur wordt gebruikt als adequaatste middel om de werkelijkheid van de oorlog (vgl. 4) en eventueel de werkelijkheid van nu (vgl. 5) weer te geven. Voorbeeld het werk van Theun de Vries (*Februari* bv.).

Duidelijk is dat categorie 4 en vooral 5 het overgrote deel van onze hele moderne literatuur vormen: die verwoordt immers, om met Lukàcz en Goldmann te spreken, 'de definitieve breuk tussen individu en samenleving'. Vanzelfsprekend is ook dat de meeste auteurs zich met meer genres bezig houden. Zo valt Hermans met *De donkere kamer* onder 4, met *Paranoia* onder 5. Tenslotte valt op hoezeer zo'n schema uitgewerkt zou moeten worden: *Pastorale 1943* en *De donkere kamer*, beide behorend tot categorie 4, verschillen immers nogal wat.

Ook in dit groffe schemaatje is het echter al mogelijk verschillen in 'engagementsgehalte' aan te geven. De genres 2, 3 en 4 zijn duidelijk het minst geëngageerd, 5 (soms) wat meer, 1 en 6 het meest. Categorie 1 staat enigszins apart, omdat het niet-fictief werk betreft. Van de categorieën 2 t.e.m. 6 biedt het genre van Theun de Vries, geheel afgezien nu van de zuiver literaire waarde, de meeste verwijzingsmogelijkheden naar de buitenliteraire werkelijkheid, en de meeste commentaar-mogelijkheden - hoe daar dan ook gebruik van gemaakt wordt. Niet voor niets is het het genre waar veruit het minst aandacht aan is besteed (men rekent het vaak zelfs tot categorie 3!); het valt immers geheel buiten de criteria die we, met name sinds '45, voor 'literatuur' zijn gaan opstellen: het is, kortom, geen 'ik-literatuur'!

In het beoordelen nu van de mate van verwijzing, de manier van verwijzing (en om die te kennen moet ook methode B gehanteerd worden; vgl. hs. I), en de 'waarde' daarvan (de waarde voor de criticus) liggen de mogelijkheden voor de geëngageerde kritiek. Van een roman uit categorie 4 of 5 kan bv. als interpretatie vaak uiteindelijk niet veel meer gezegd worden dan: de wereld is een chaos, waarvan het individu zich vervreemd voelt. Dat is dan verwoord op een manier die wij 'mooi' noemen, of 'goed' of 'knap'. De geëngageerde, tegendraadse of sociaal gerichte criticus kan nu aangeven dat hij het boek, gemeten naar B-maatstaven (de zuiver literaire) uitstekend vindt, maar dat hij de 'boodschap' niet zo erg ziet zitten. Bij iemand als De Vries zou dit laatste oordeel zeker veel gunstiger uitvallen; bij categorie 1 vaak ook. 2 en 3 vallen natuurlijk in ieder opzicht af.

Tussen haken: een dergelijk soort kritiek is ongeveer hetzelfde als wat Vogelaar deed in b.v. zijn uitstekende recensies van Mensje van Keulens *Bleekers zomer* en D.A. Kooimans *Romance* (een recensie die de feitelijke aanleiding vormde voor de komedie in 5 bedrijven in *De Groene*). In hs. V wil ik besluiten met een ander, en ook geheel ander-soortig voorbeeld.

Het fascinerende is nog dat, voorafgaande aan de categorieën 1-6, er één genoemd had moeten worden die het meest direct met de oorlog verband houdt (maar niet tot de na-oorlogse literatuur hoort): de verzetsliteratuur. Dat is nl. een categorie die wél 'echt geëngageerd' is, omdat die geschreven is *naar aanleiding van* de dagelijkse realiteit, en om de dagelijkse realiteit: nl. met de bedoeling erop in te grijpen. Volgens

onze na-oorlogse, in vreedstijd en kapitalistische opbouw gevormde literaire criteria (vgl. ook weer de geringe aandacht voor De Vries) is deze verzetsliteratuur 'slecht'.

Inderdaad. Maar volgens ‘echt geëngageerde’ normen, die we niet kunnen hanteren nog omdat de literatuur die ook nog niet hanteert, is dat anders. Het gaat er dus voor de geëngageerde kritiek van nú om, de normen te verschuiven in de richting van die van de verzetsliteratuur.

V

Tenslotte een voorbeeld (waarbij ik het wederom bij een summiere aanzet moet laten, omdat ook dit een apart stuk vergt) van hoe geëngageerde kritiek op één boek, kritiek dus vnl. op de verwijzing/het commentaar van de literaire werkelijkheid naar/op de buitenliteraire werkelijkheid, eruit zou moeten zien.

En omdat we toch in de sfeer van de oorlogsliteratuur zitten, een stukje oorlogsliteratuur van de bovenste plank, wat zeg ik, het walgelijkste boek dat ik ooit las: *Gangreen II* (‘De goede moordenaar’) van Jef Geeraerts.

Rondom dat boek is een hele hoop publiciteit geweest (niet onprettig voor de verkoop), waarin Geeraerts voortdurend verkondigde dat hij met *Gangreen II* zijn koloniale verleden ‘van zich af had geschreven’ e.d. Hij móest wel. Hij moest ook op alle mogelijke manieren in en op het boek (in het boek zijn ontslagbrieven van Kolonel J. Geeraerts opgenomen, en op de achterflap een landkaart waarop staat aangegeven waar de roman zich afspeelt) duidelijk maken dat *Gangreen II* autobiografisch was. Had hij dat niet gedaan, dan hadden degenen die hem op grond van zijn vorige Kongo-boek, *Gangreen I*, voor fascist/racist uitmaakten, nog gelijk gehad ook. Waarom?

Om *Gangreen I* (‘Black Venus’) zat niet die autobiografische publiciteit. Er was toen een hevige discussie gaande of Geeraerts een racist was of niet. Ik vond toen van niet (vgl. *Raam* 69), omdat men niet zomaar de handelingen en gedachten van de hoofdpersoon op de schrijver kan verhalen, wanneer het boek niet als autobiografisch wordt aangediend. Dat het in de ik-vorm staat doet niet terzake. Het boek bevat de wereld van een racistisch personage, dat wel - maar het is hetzelfde wat Theun de Vries doet, in de 3e pers., in *Het wolfsgetij*, waarin hij het leven van een ‘grijze muis’ weergeeft. Merkwaardig dat men juist toen, bij een niet aantoonbaar autobiografisch boek, Jef Geeraerts op grond van redeneringen en handelingen van zijn personage (die o.a. negerinnen vond stinken) vrij algemeen voor racist uitmaakte.

Bij *Gangreen II* gebeurt het omgekeerde! Het boek is één opeenstapeling van de meest weerzinwekkende en op een bepaalde manier verheerlijkte fascistische uitspattingen, er wordt nadrukkelijk bij gezegd dat het autobiografisch is - dus een normaal mens zou nú juist een stortvloed van beschuldigingen van facisme verwacht hebben, wat zeg ik? een proces! maar - niets van dat alles. Jef Geeraerts blijkt het goed gezien te hebben: de racisme-roepers van toen hoor je nu niet, nu er nota bene van facisme sprake is (racisme is immers ‘slechts’ een onderdeel van een fascistische mentaliteit), het boek heeft succes, en iedereen bewondert Geeraerts die dan toch maar ‘de moed heeft’ deze verschrikkingen ‘van zich af te schrijven’: een ‘ode aan het kwaad om het kwaad tegen te gaan’ etc. De NOS wijdde er zelfs een heel item aan*.

Voor mij zijn al die lui die zo'n boek rustig waarde vrij vanuit hun luie stoel gaan zitten benaderen, net zoals de lui die de herdruk van *Mein Kampf* als 'curiositeit' doodnormaal vinden (Jan Blokker vergeleek de inbeslagname van die herdruk zelfs met het IDIL-verbod van de *Max Havelaar*; waar haalt-ie de gore moed vandaan?) uiterst verdacht.

De zaak is echter nog gecompliceerder. Want men zou nu mijn eenvoudige conclusie verwachten: 'door het autobiografische van

Gangreen II wordt bewezen dat ik me bij *Gangreen I* vergist heb, en de meerderheid gelijk had: Jef Geeraerts racist'. Maar zo is het niet. Op grond van *Gangreen II* is Jef Geeraerts een fascistisch schrijver. Maar: juist omdat dit boek als autobiografisch gepresenteerd wordt, *terwijl het fictief is*, althans even fictief als *Gangreen I*, is het fascistisch. Het zal, net als *Gangreen I*, best voor een deel *gebaseerd* zijn op historische/autobiografische feiten - maar het verloop van de gang van zaken is, met name waar het de inspannende levenswijze van het personage betreft, menselijkerwijs gesproken onmogelijk. Als de moord- en martelpartijen wél historisch juist zijn, en alleen het privé-sex-leven van het ik-personage niet of minder, dan is dat des te erger. Want Jef Geeraerts begaat in dat geval de truc via een *roman* (roman met name op grond van de kijkjes in het privé-leven van de ik) de historische werkelijkheid van zich af te schrijven, zich schoon te wassen. Een schrijver schijnt toch een bijzonder mens te zijn: waar een ander de bak in zou moeten draaien, en we terecht verontwaardigd zijn over het vrijlaten van een Calley, vinden we Jef Geeraerts te verschonen - omdat-ie het zo mooi heeft opgeschreven.

Dus: wat Geeraerts bij *Gangreen I* wijselijk naliet: het autobiografische beklemtonen, wat hem de waarschijnlijk volkomen onverwachte beschuldigingen van racisme opleverde, voorkomt hij bij *Gangreen II* door voortdurend maar wanhopig uit te roepen dat het autobiografisch is, dat hij het 'van zich af moest schrijven'.

Maar: juist het (deels) *krampachtig verzinnen*, dan het *op deze manier formuleren*, het *krampachtig doen alsof het allemaal echt gebeurd is*, en het verheffen van de tekst tot 'ode aan het kwaad', *het kwaad van alle tijden*, door het op één lijn te stellen met de in het boek opgenomen historische verslagen van moord- en martelpartijen elders: Vietnam, tweede wereldoorlog etc. - dit alles maakt Jef Geeraerts volkomen ongeloofwaardig. Om precies omgekeerde redenen als waarom velen hem bij *Gangreen I* voor racist uitmaakten.

Is Jef Geeraerts nu een fascist. Dat zou te zwaar zijn. Stel dat het inderdaad allemaal waar is, wat Geeraerts beschrijft, dan was-ie een *fascist*, en is-ie een *fascistisch schrijver*; als het geheel of voor een deel verzonnen is (ik meen dus het laatste), dan is de *hoofdpersoon een fascist* en is Jef Geeraerts eveneens een *fascistisch schrijver*.

Eindnoten:

- * In een uitzending uit die afschuwelijke serie 'Uit de kunst'. Ik weet van die uitzending toevallig iets méer: er zou een schrijversforum, dat in Utrecht t.g.v. de Boekenweek '73 voor scholieren gehouden werd, worden gefilmd. Het forum ging over 'literatuur en engagement' of iets dergelijks. Deelnemers o.a. Weverbergh, Van Gennep, Thomas Rap, Mensje van Keulen, Jef Geeraerts. Tijdens de NOS-uitzending (afgesproken was: over het forum!) is alleen de kop van Geeraerts close in beeld geweest, zodat zelfs de indruk van belendende forumleden was weggenomen, en het een NOS-special over Geeraerts leek! Lekker item! Moedige Geeraerts! Boekomslag groot in beeld! Emotionele Geeraerts! Boekomslag groot in beeld! Kassa!

Anneke van Brussel

Gedichten

Wakker worden

mijn dekens hangen moe
in rimpels als een oude huid
mijn kussen platgelegen
onder het misterie
van dromen

beneden klinken reeds vroeg
stemmen bij het gerinkel
van lepels in kopjes
messen op borden
flarden hardop gelezen krant
alsof ze ruzie hebben

het gesloten gordijn beweegt
voor de tochtkieren
ik staar er voortdurend naar

Oud filmjournaal

twintig joden graven kuilen
trekken dan hun kleren uit
worden dood geschoten
vallen in de kuilen

even later komen er twee joden
gooien twintig kuilen dicht
trekken hun kleren uit
mogen hoed ophouden
worden dood geschoten
zakken te pletter op de grond
hun hoeden zweven even
op de plaats van het hoofd
zonder inhoud
hangen twee hoeden even
leeg in de lucht

de truuk van het verdwijnen

Tijdens het eten

martin laat opeens
een stukje vlees
uit zijn mond vallen
op zijn broek
en dan op de grond
HIJ
staat van zijn stoel op
begint op vier pootjes
onder de tafel te kruipen
ALLEMAAL TRAPPELEN
roept iemand
wij allemaal trappelen
roept martin
ophouden godverdomme
allemaal voeten omhoog

staat hij na vijf minuten
vruchteloos zoeken op
en zit er een heel klein brokje vlees
platgekneet
in de stof van zijn broek
ter hoogte van zijn knieën

De truuk van het afgezaagde dienstmaagdje

in de piste van het cirkus
een tafel
een man
en een meisje een dienstmaagdje
alle twee met geheven armen
naar het licht
applaus
licht uit spot aan

de man laat zijn zwarte cape
op het zand voor de olifanten vallen
op de achtergrond
even buiten het licht
rent een jongen die bij het cirkus hoort
en raapt in het donker de cape
rent weg
en blijft bij de ingang kijken

het dienstmaagdje
gaat met veel armgezwaai
en gedraai met haar kont
op de tafel liggen
daar liggend zwaait zij nog
naar de kring waar zij mensen vermoedt

de man nu zonder cape
in een glinsterende bloes
zet een doos om het dienstmaagdje
haar hoofd armen en voeten steken eruit

nu pakt de man een zaag
laat hem zien aan de mensen in het donker
hij buigt hem wat
de zaag zwiept terug

begint te zagen in het doosje
het dienstmaagdje gilt
het publiek is stil
je hoort ze als een groot monster
adem halen

...even later
de man steekt een rode zaag
OMHOOG
en zwaait ermee boven zijn hoofd
het publiek begint alvast wat te klappen
dan
keert hij zich om
loopt naar de doos
roept een toverspreuk
of iets vies
het blijft onverstaanbaar
tilt dan
met een fikse zwaai
de doos van de tafel

wat er dan gebeurt

er vallen twee benen
van de tafel
bloed loopt in het zand
van de olifanten
op tafel
ligt een stuk
DIENSTMAAGDJE
stil en bloedend als een rund

wat had u dan verwacht?

Slachtvarkens

varken wat ben je nu
vlees
en een staartje
een knorkop

maar toch
als ik bij het kruispunt
wacht
en zoon wagen
naast mij
vol vlees
met staartjes
knorrend
en ik tiental rode
oogjes
naar mij zie kijken
tussen de planken door

op weg naar
het slachthuis
verder op

dan denk ik
of verbeeld me
dat ze hetzelfde kijken
als mijn vader
en als ziert
en gerrit

slachtvarkens

Peukjes roken van vrienden

als je weg bent
vriend
als ik je aardig vind
vriend
en je hebt gerookt
en peukjes laten liggen
in de asbak
en je bent weg
als je weg bent

dan zit ik in de stoel
waarin jij zat
en voel je warmte nog
en hoor je stem nog
en ik haal jouw adem
uit de peukjes
tot diep in mijn longen
als je mijn vriend bent

jouw adem
diep in mijn bloed

Trein door landschap

een huis
midden in het veld
ingestort

een fotograaf
voor een in laken gehulde bank
fotografeert de ingezeten plek
van de heilige goeroe
de goeroe zelf
gehuld in laken
verlaat tussen het staande volk
de zaal
een vrouw
in een andere hoek
interviewt men
ik vind het gezwam
zegt ze

tegen de heg neemt de bisschop plaats
tegenover hem
op een afstand
ongeveer tien militairen
smetteloze uniformen
op commando
dondert de bisschop tegen de vlakte

uit de catacomben
worden de vermoorde lijken weggedragen
een dik bebloed soepel lichaam
wordt op een brancard gelegd
als het goed gelegd wordt
beweegt het lichaam als varkensvlees
op de terugweg
het huis
midden in het veld
ingestort

wie overleefde hier 40-45
of niet

J.J. Wesselo

Niets

1.

Ivo Michiels is in onze literatuur min of meer de ‘uitvinder’ van dit soort zinnen: ‘Terwijl de wagen verder reed en mijn rug weer leunde tegen het beschot waarachter de chauffeur op de gaspedaal duwde, had ik het gevoel dat ik nu voor eeuwig haar hand in de mijne zou hebben, dat niemand nog mijn hand kon drukken of ik zou ook de hare voelen en dat ik over de altijddurende aanwezigheid van haar vingers heen steeds aan de handen zou voelen wat ze zeiden en dat het een mooie taal was, want dat ook handen konden huilen en liefhebben en dat er wellicht minder leugen was in de taal van de handen dan in de taal van de mond’. Of: ‘Zonder overgang ging ik denken aan de metser die nu bij de stank in de kelder stond en het was een omslachtige gedachte waar ik moeilijk doorheen geraakte en ze omvatte de handen van het meisje die als klauwen waren geweest en me geslagen hadden en de hand van het andere meisje dat was doodgegaan op een brankard en de rug van de metser in de kelder en de rug daar voor mij in de kerk en ik moest er aan denken hoe ieder zijn handen had en ieder zijn rug en dat de wereld vol handen en ruggen was die nimmer op elkaar geleken en toch gewoon maar handen en ruggen waren’.

Beide voorbeelden zijn uit het verhaal *Ikjes sprokkelen*. In later werk van Michiels komen deze ontboezemingen minder voor. In een opstel over *Ikjes sprokkelen* (*Raam* 57) gaf ik al eens aan dat het merkwaardige van dit soort zinnen is, dat ze op zichzelf nogal damesblad-achtig aandoen, maar strikt genomen nog nèt te pruimen zijn - waardoor ze nu juist vaak erg indrukwekkend zijn. Het is als met sommige, vooral Italiaanse en Russische, films uit de vijftiger jaren: ze zitten tegen het sentimentele aan, maar zijn dat nèt niet; reden waarom ze juist ontzettend goed zijn. Bij Michiels is duidelijk waaraan genoemd soort zinnen hun output te danken hebben: aan de kontekst. Ze zijn nl. acceptabel, en meer dan dat, doordat ze in deze kontekst verspreid voorkomen, en daarin fungeren als een soort lyrisch element, als emotionele hoogtepunten waar een veel ‘droger’ stuk tekst op uitloopt.

Nu eens lezen bij Claude van de Berge, *Stemmen* (Antwerpen 1973, Standaarduitgeverij): ‘Toen ik had zitten kijken hoe het langzaam donker werd in de kamer, keek ik om mij heen en zag ik dat de kamer leeg en kaal aandeed. Ik had de indruk dat je er eigenlijk niets anders kon doen dan op een stoel gaan zitten en voor je uitkijken, maar toch deed het mij aan een plaats denken waar je misschien lang zou kunnen blijven, en ik bedacht dat dit misschien alles was wat je van een kamer kon verwachten, dat je er kon blijven’ (pg. 39). Er is hier natuurlijk geen sprake van plagiaat, wel van hetzelfde soort zinnen als bij Michiels. Er is echter dit onderscheid: Van de Berge schrijft vrijwel uitsluitend deze zinnen, het hele boek door, en dan wordt het wèl vervelend, omdat ze nu geen hoogtepunt-functie hebben. Wat overblijft is een hogere vorm van damesbladlectuur, een machteloos gestamel in een uiterst gestileerde, maar nietszeggende woordenstroom. Want bij nauwkeurig lezen blijkt er inderdaad bijzonder weinig te staan, zeg maar: niets. Wellicht was dat de bedoeling, want er wordt nogal eens beweerd dat iets ‘onuitsprekelijk’ is, ‘onzegbaar’ etc. Enfin, niets is ook iets, zullen we maar zeggen. Of om weer in filmtermen te spreken: de Italiaanse en Russische stroming van de vijftiger jaren

(Michiels) is bij Van de Berge de Franse nouvelle vague geworden; met dien verstande dat Michiels bij de tijd was, en Van de Berge een jaar of 12 achterloopt - waarin hij overigens de Fransen navolgt, want die maken nog steeds niets anders.

2.

Het is wel nodig wat nauwkeuriger na te gaan waarom deze 'litanie van eindeloze introspec-

tie' zoals het werk wel genoemd is, eigenlijk flauwekul is. Om te beginnen een en ander over de structuur. Er is een ik-personage, en er zijn twee bijrollen. Er gebeurt bijzonder weinig; het ik-personage geeft nauwelijks feiten prijs (het blijft bij wat aanduidingen), maar erg veel van zijn gedachtenwereld. Hij is naar een dorp aan zee teruggekeerd waar hij vroeger eens een meisje ontmoet heeft. Naar haar gaan zijn droeve gedachten grotendeels uit.

In het dorp houdt hij zich met weinig anders bezig dan voor het raam staan, aan tafel zitten, langs het strand lopen - altijd starend. De rest is gepeins. Het komt er dus op neer dat de spaarzame 'gebeurtenissen' en de tientallen (honderden misschien wel) 'handelingen', in de vorm van voor het raam staan staren e.d., als het ware de bewapening zijn waarin het beton van het boek (de gedachten van de ik) zijn gestort. Hoewel, Van de Berge aan een betonmolen, het lijkt me net zoiets als Couperus sleutelend aan een T-ford.

Met deze simpele structuur komen we echter aardig in de knoei. De 'handeling' nl. speelt zich af op telkens dezelfde plaatsen, maar op minstens drie verschillende tijdstippen. Als er dus staat 'ik keek door het raam', en dat staat er nogal eens!, is dit maar één mogelijk raam, maar er zijn minstens drie mogelijke periodes. In aanmerking genomen althans dat de plaats duidelijk is, want soms is er twijfel mogelijk tussen twee kamers, en heb je dus minstens zes kansen. Als het telkens duidelijk zou zijn, was er natuurlijk niets aan de hand, maar helaas; voor boeken als *Stemmen* telt het Nederlands wat weinig werkwoordstijden. In het begin valt het allemaal wel mee: de enige werkwoordstijd is het praeteritum, maar er zijn duidelijk twee beschreven periodes.

Er staat bv. 'ik ging voor het raam staan en herinnerde mij hoe ik toen voor het raam stond. Het was donker'... etc., waarna volgt wat er toen, de eerste keer dus, gebeurde.

Nu ja, gebeurde, wat hij toen bedacht. Op pg. 13 volgt dan echter 'ik *geloof*'. Je denkt aan een vergissing, het blijft een moeilijk vak nietwaar, maar dan staat er op pg. 23 'Ik herinner mij'. Vervolgens komt dit nog een keer of tien voor ('ik weet niet', 'ik denk' etc.). Dus: de hele zaak wordt *nu*, tijdens het schrijven, of denken, herinnerd. In feite een soort monologue intérieur dus *in de klassieke vertelvorm*. Dit levert een heel andere moeilijkheid op, maar daarover verderop. De herinneringen blijken bovendien verder terug te gaan dan die twee periodes, het wordt een herinnering in een herinnering in een herinnering, een gepeins in een gepeins in een gepeins, en dan wordt het een erg ondoorzichtige boel. Als je bv. op 1½ bladzij achtereenvolgens de volgende mededelingen leest: 'Ik dacht aan die woorden terug en stond voor het raam', 'Terwijl ik luisterde hoe ze praatte, had ik voor het raam gestaan, en ik wist dat ik voor het raam gestaan had als iemand die naar een stem luistert, en ik stond opnieuw voor het raam', 'maar alles wat ik zag was iemand die bij een raam stond' en 'Ik herinnerde mij hoe ik voor het raam gestaan had, en terwijl ik voor het raam stond' - ja, dan wil je wel eens weten achter welk raam nu precies en wanneer.

Is dit alles volkomen ondoorzichtig, ook de tweede moeilijkheid, die ik al aankondigde, dringt zich nu op. Want we hebben in feite te maken met het verslag van een ik-schrijver, of althans met een monologue intérieur; het ondoorzichtige van de tijdstructuur is dus ongetwijfeld zo *bedoeld*. Natuurlijk, want in de gedachtenwereld van de ik zijn de verschillende tijdlagen één: tussen de gedachten (bv. in 1970) 'ik

stond voor het raam' (bv. 1969) en 'ik stond voor het raam' (bv. 1968) is geen enkel verschil. Akkoord, maar als dan de suggestie van één zeg maar 'gedachte-tijd' gedaan moet worden, dan liever niet tevens de suggestie van een duidelijk geordende tijdsindeling, dan zijn die talloze toen-ging-ik-

voor-het-raam-staans en toen-en-toen-staarde-ik-somber voor-mij-uits geheel overbodig.

Een derde bezwaar tegen deze contradictio in terminis, de *vertelde* monologue intérieur, is de inconsequentie; het kàn helemaal niet.

Je kunt wel zonder veel bezwaar schrijven: 'Ik herinnerde mij hoe ik eens met Ulla langs het strand gelopen had', maar als er eerst gestaan heeft dat 'ik voor het raam stond', en de lezer weet dat dit op vroeger slaat (àls hij dat al weet), en hij tevens weet dat de schrijver dit nú noteert/bedenkt, kan het opeens niet. Want het is nu eenmaal godsonmogelijk je nu te herinneren wat je je een jaar geleden op een bepaald moment herinnerde.

3.

Ik noemde net de nouvelle vague, maar had ook de nouveau roman moeten noemen. De nouveau roman, die natuurlijk van alles met de nouvelle vague te maken heeft, is echter een zeer belangrijk (ook in absolute zin, dus niet alleen qua 'invloed' e.d.) artistiek genre, en de invloed daarvan op Van de Berge lijkt me in zoverre gering, dat hij de positieve verworvenheden van de nouveau roman nu juist níet heeft overgenomen; een adequate structuur bv. (hét punt waarop de nouveau roman uitblinkt). De nouvelle vague-film biedt echter prachtig vergelijkingsmateriaal.

Ik ben ervan overtuigd dat de nouvelle vague een mateloos overschat genre is, zoals Frankrijk trouwens een mateloos overschat land is, ook wat cultuur betreft. Ik geloof dat alleen in litterair opzicht Frankrijk inderdaad een baanbrekende rol heeft gespeeld. Maar een land waar men nog steeds dezelfde chansons zingt als 15 jaar geleden, en nog steeds dezelfde films maakt, waarbij die lui bovendien rondlopen met een arrogantie alsof de andere Europeanen nog steeds cultuur-barbaren zijn, zo'n land kun je beter niet au sérieux nemen, laat staan dat je boeken gaat schrijven die op de Franse film geënt lijken. *Stemmen* is een pasklaar script voor de 367e nouvelle vague-film. Want ook in die films heb je die onmogelijke combinatie van een (in filmtaal) *vertelde*, uiterst minieme hoeveelheid gebeurtenissen, opgepompt met oeverloze peinzereien en quasi-filosofische dialogen.

En net als in de nouvelle vague-film is dus de 'body', nu ja, van het boek de gedachte, de filosofie, de overpeinzing etc., al is dit in de film uiteraard relatief veel vaker in dialoogvorm. De schaarse dialoogjes in *Stemmen* (met het meisje, en met een buurman) lijken dan ook kopieën van de bekende flauwekul die men elkaar in de nouvelle vague-film toevoegt. Neem dit bv. Gesprek met de buurman, Kaj geheten (ik citeer alleen de dialoog; de beschouwende gedeelten, het gepeins, ertussendoor geef ik met haakjes aan): "Ik houd van lege kamers," zei ik. (...) "Ik heb mijn hele leven van lege kamers gehouden," zei ik. (...) "Er is niets eindelozer dan een lege kamer," zei ik, "en daarbuiten is er niets meer. Je ziet het raam, maar daarachter is er niets meer. Je kan er nooit uit." (...) "Ik zal er alleen soms aan denken hoe ik je hoorde spelen," zei ik. "Je deed het nooit als ik je kwam opzoeken. Iedere keer als ik het hoorde was er een muur tussen ons." "Ja," zei hij, "er was altijd een muur." "Ik zat altijd te luisteren met die muur tussen ons," zei ik. (...) "Je zou mij eens moeten opzoeken," zei ik. "Ik zou je het landschap laten zien. Ik zou je allerlei dingen laten

zien.” “Ik geloof niet dat er veel is dat ik wens te zien,” zei hij. (...) “Wat is er?” vroeg hij. “Er is niets,” zei ik (...).

Je zult maar dagelijks zo'n discussie moeten voeren! Nu zijn dit soort dialogen in principe in een bepaalde context, in een bepaald soort 'wereld in woorden', niet ondenkbaar, maar als door het vertelde verhaal een hoog werkelijkheidsgehalte gesuggereerd wordt, kunnen ze natuurlijk weer niet. Gelukkig (?) zijn dit soort dialogen ver in de minderheid, want de rest van het boek is, op het raam-

werk van de handelingetjes na, gevuld met overpeinzingen in de trant van de Michiels-zinnen. En ook die kunnen, zoals we in het begin al even gezien hebben, de zaak niet redden. Omdat ze constant gebruikt worden verliezen ze de waarde die zij bij Michiels wel hebben, en worden nietszeggende stijbloemen. Lelies. Maar ook dit moet iets nader aangegeven worden.

4.

Dit soort zinnen, die Michiels zo nu en dan gebruikte, en die Van de Berge vrijwel uitsluitend gebruikt, komen op drie manieren tot stand. Maniertjes. Want eerst is er een manier, wat best de manier kan zijn waarop bepaalde zaken het adequaatst kunnen worden weergegeven, bij herhaling wordt het een maniertje. Je zou ook truc kunnen zeggen, maar dat zou meteen boerenbedrog impliceren, en dat is het weer niet, want het enige positieve dat je dan wél van *Stemmen* kunt zeggen is dat Van de Berge het ongetwijfeld allemaal meent. Net zoals mensen zich met hun volle overtuiging, toewijding en integriteit aan schijnproblemen kunnen wijden. Het is natuurlijk al dodelijk als je van een schrijver zegt ‘dat hij het wel eerlijk meent’, maar enfin.

Wanneer een manier een maniertje blijkt heeft dit direct consequenties voor de mededeling die gedaan wordt. Die mededeling blijkt dan meestal bijzonder weinig om het lijf te hebben, of zelfs helemaal niets om het lijf te hebben - behalve flauwekul. Er zijn drie van die maniertjes. Soms komen ze apart voor, meestal gecombineerd.

a) Het principe van de herhaling zonder meer. Een paar voorbeelden. ‘Het was donker achter het raam, zonder kleur, zonder geluid, als een vage, onduidelijke foto, waarop je de dingen die je ziet, niet meer herkent, waarop je iets ziet maar het niet herkent. Ik wist wat je allemaal achter het raam kon zien, en ik dacht eraan terwijl ik zag hoe donker het was. Toen ik mij van het raam afwendde, keek ik opnieuw naar de telefoon, dacht aan alles achter het raam, dacht eraan dat ik wist wat er was en dat ik het niet zag, dat je soms weet wat er is, maar het niet ziet.’ (pg. 12-13).

Of: ‘Ik bedacht ook dat niemand wist waar ik was, bleef met gesloten ogen staan, en bedacht dat niemand wist waar ik was, dat ik ergens stond te praten, en dat niemand wist waar ik was.’ (pg. 17). Nog geen flauwekul, wel: niets. Tot werkelijke flauwekul leidt het principe in zinnen als “‘Ik heb soms naar muziek geluisterd,’” zei ze, terwijl ze ergens in het duister naar keek en er verloren en hulpeloos uitzag omdat ze ergens in het duister naar keek.’ (pg. 76). Oftewel: het was slecht weer en het regende omdat het slecht weer was.

b) Het principe van het opbouwen van een mededeling door uit te gaan van één beperkte mededeling, maar die telkens te herhalen en er dan iets aan toe te voegen.

Weer een paar voorbeelden. “‘Je hoeft alleen maar te zeggen waar je bent,’” zei ik zacht.

Ik luisterde naar mijn stem, had het gevoel alsof ik voor het eerst mijn stem hoorde en hoorde ook dat het de stem was waarmee je werkelijk tot iemand spreekt, waarmee je iemand iets vraagt, de stem waarmee je iemand vraagt waar hij is.’ (pg. 16). Ook hier staat vrijwel niets, maar tot flauwekul leidt het weer in passages als: ‘Ik bleef naar het raam kijken, en het was alsof ik alleen maar naar het raam keek om te kijken naar wat er niet was.’ (pg. 16) of: ‘We zaten tegenover elkaar als in een wereld

waarvan de grenzen niet meer gevormd worden door de plaatsen waar je naartoe gaat, de plaatsen die je verlaat, door de grenzen van de plaats waar je bent, van de kamers waar je in binnengaat, maar door de melancholie van een onuitsprekelijk verlangen.' (pg. 74). Dus, de grenzen van de wereld worden gevormd door de melancholie van een onuitsprekelijk verlangen. Men moet

zich inhouden om hier geen grappen over te gaan maken.

c) Het principe van het gebruik van absolute, oftewel: grote woorden (alles, nooit, allemaal, altijd etc.).

Dit principe, enfin, dit maniertje, komt het veelvoudigst voor (het zit ook al in a en b besloten). Dat spreekt vanzelf, want wie weinig te zeggen heeft, maar wel de behoefte heeft 'alles' te zeggen, moet zijn toevlucht wel nemen tot deze oncontroleerbare kretten.

En hier geldt daarom in nog sterkere mate dat er ofwel niets, ofwel flauwekul staat.

Een hele zooi voorbeelden, een bos stijbloemen, een tuil lelies - stuk voor stuk te mooi om waar te zijn (alle cursiveringen zijn van mij).

'Ik stak het licht aan zoals ik het vroeger *altijd* gedaan had, en kon mij niet meer herinneren dat ik het *ooit eerder* gedaan had. Ik kon mij alleen maar herinneren dat ik het mij *altijd* voorgesteld had, dat ik mij *altijd* voorgesteld had, hoe ik in het duister zou staan, en het licht zou aansteken, en ik voelde hoe ik *alles* kende, terwijl het toch was alsof het voor het eerst gebeurde.' (pg. 9).

Flauwekul dus.

'Ze had een smal, bleek gezicht, waarop niet alleen alles lag wat ze gezien had, maar ook alles wat ze niet gezien had.' (pg. 45). Dat zal een vrolijke toet geweest zijn! Jeroen Brouwers noemt zoiets 'een meisje zo mooi als de dood', maar die weet tenminste waar hij het over heeft. En over dezelfde dame: 'Ik liet langzaam mijn hoofd zinken en begon de grenzen af te tasten van *alles*, van een herinnering, een beeld, een ding, het bestaan, de angst, van *alles*, en toen ik haar weer aankeek, zag ik dat haar gezicht veranderd was en dat ik het opnieuw moest ontwaren en vinden, alsof het donker was en nauwelijks voldoende licht was om haar gezicht te zien om het te herkennen. Ik zag dat het angst uitdrukte, *dat er alle angst op lag die je ooit voor het leven kon voelen*, als je een ogenblik alleen bent en plotseling aan het leven denkt, en het een ogenblik ziet zoals het is, als je het ziet zoals het is omdat je alleen bent.' (pg. 97).

Bij diep ernstig bedoelde zinnen van dit soort schiet ik in een lachkramp: 'Toen ik op een ochtend wakker werd, voelde ik mij overweldigd worden door een beklemmend gevoel van droefheid' (pg. 139), 'Ik bleef met uitgestoken handen staan, werd overweldigd door een onuitsprekelijk gevoel van droefheid' (pg. 165), of 'Ik voelde plotseling een eindeloze droefheid' (pg. 76). Hoe gaat dat nu in zijn werk? *plotseling* een *eindelooze* droefheid voelen? En wat is dat? eindeloze droefheid? Zo'n boek als *Stemmen* denk ik.

Het mooiste voor het laatst. Een hele bladzij Van de Berge. Dat moet wel even, omdat het hier ook om een kwantiteit gaat. Bovendien levert dit artikel dan nog wat extra poen op, wat eerlijk is, want ik heb dat boek per slot van rekening helemaal moeten lezen! Zet u schrap:

'Toen ik de kamer binnengegaan was en het raam zag, trachtte ik te denken aan *alles* wat je achter het raam kon zien, en ik zag *alles* in mijn gedachten terugkeren, zag de beelden, waarvan de achtergrond, de ruimte, *alleen* ergens in mij leek te bestaan, en keek naar het donkere raam. Ik zag *alles* zoals ik het vroeger gezien had: mijn gezicht, de mist, het licht, de weerkaatsing, een verlaten strand, en zag ook *alles* waar je aan denkt als je het ziet, en ergens iemand in wie het *allemaal* bestaat, in wie het een werkelijkheid is, iemand voor wie het *allemaal* werkelijk is.

Ik zag het *allemaal* opnieuw in mijn gedachten en wist niet waar het vandaan gekomen was, en ik bedacht dat je *nooit* weet waar het vandaan komt, maar dat je er *plotseling* opnieuw voor staat, en *nooit* weet waar het vandaan gekomen is.

Toen ik de kamer rondkeek, wist ik ook dat je

met die dingen alleen bent, dat je je *steeds* voorstelt hoe je er *eens* met iemand over zal praten, maar als je terugkeert, is er *niemand* meer, en als er wel iemand zou zijn, zou je *alleen maar* praten zoals je praat als er *niemand* is. Terwijl ik om mij heen keek, drong het *voor het eerst* tot mij door dat er *niemand* meer was, had het *altijd* geweten, maar zag het *voor het eerst*, en zag ook *voor het eerst* hoever je weg bent van *alles* als je terugkeert met die dingen en er *niemand* meer is, hoe ver je weg bent van *alles* als je terugkeert, hoe *eindeloos* ver *alles* van je is, als je *eindelijk* terugkeert.

Toen ik het licht aangestoken had, zag ik *alles* zoals ik geweten had dat ik het zou zien, zoals het was, zoals het is ver van je, en zoals het is als je het terugvindt.

Ik ging naar de tafel, en voelde dat ik *al die tijd* geweten had dat er *niemand* meer zou zijn, en dat ik teruggekeerd was naar iemand die er niet meer was. Ik bedacht dat er *niets eenvoudigers* was dan te ontdekken dat ze er niet meer was, en toch leek het alsof iets nog eenvoudiger was, en dat was dat ik niet wist waar ze wel kon zijn. Ik had het gevoel het *nooit* geweten te hebben, *nooit* geweten te hebben wat voor anderen volmaakt begrijpelijk was: te weten waar iemand is naar wie je terugkeert. Het is alsof je je hand uitsteekt naar iemand, maar iedere keer als je je hand uitsteekt naar iemand, grijp je alleen jezelf vast.

Ik zag een paar brieven op de tafel liggen, tegen de achtergrond van het donkere raam, tegen de achtergrond van *alles* wat ik mij herinnerde, van *alles* wat ik *altijd* in mijn gedachten gezien had, merkte hoe vreemd het was brieven te zien liggen tegen de achtergrond van *alles* wat je *altijd* in je gedachten gezien had, zag de boeken langsheen de muren staan, zag de meubelen, de tekeningen aan de muren, en voelde *al die dingen* op mij afkomen alsof het *alleen maar* omtrekken waren van dingen, omtrekken van naamloze, onbepaalde dingen, tegen de achtergrond van *alles* wat je *altijd* in jezelf ziet.' (pg. 10-11).

Wat staat hier dus? Iemand keert terug naar iemand, maar die is er niet. Hij weet niet waar ze is, hoewel hij helderziend is, want hij ziet altijd alles. Wat staat er verder? Juist, u heeft het altijd al geweten: niets. Op zich een prestatie, maar het doet ietwat overbodig aan, *alles* te willen zeggen en daartoe alleen maar het woord *alles* tot je beschikking te hebben. Het is aardig om na zo'n litanie eens iemand te citeren die zo ongeveer het tegenovergestelde is van Van de Berge, nl. J. Bernlef, die in een bladzij meer zegt dan Van de Berge in een boek. In Bernlefs nieuwste roman, *Sneeuw*, staat op pg. 40: 'Altijd is een woord, maar als je het gebruikt zeg je niets'. Zo is dat.

En ik ging voor het raam zitten en staarde somber voor mij uit, somber staarde ik geruime tijd voor mij uit in het boek. Uren later werd ik plotseling door een eindeloze droefheid overweldigd, en ik begreep dat ik alles wat ik gelezen had, alles wat ik ooit gelezen had, en dat eigenlijk onuitsprekelijk was, dat ik alles wat ik ooit gelezen had en dat onuitsprekelijk was bespreken moest, en dat ik altijd al geweten had dat ik alles zou moeten lezen en bespreken en dat ik dat wel zou willen maar dat er altijd weer iets was dat mij verlamde, iets dat eigenlijk alles was, alles waardoor alles altijd onbespreekbaar was omdat het niets was.

J.J. Wesselo

Beter een kneuterig boek dan een kneuterige broek

J.J. Wesselo

Het komt nogal eens voor dat schrijvers na een reeks romans, verhalen of poëzie eens wat anders gaan doen. Dit kan met leeftijd samenhangen, 'bezinning', de behoefte zich eens op een heel andere manier uit te drukken, het kan ook gewoon een kwestie zijn van te zijn 'uitgepraat'. Opvallend is dat men het in dergelijke gevallen altijd zoekt in een nauwere band tussen literaire en buitenliteraire werkelijkheid. M.a.w.: is de buitenliteraire, dagelijkse werkelijkheid uiteraard altijd de bron van de principiële fictie van de literaire werkelijkheid, tussen welke twee een meer of minder sterk referentieel verband bestaat - nu wordt de verwijzende functie van de literaire werkelijkheid veel sterker: de literaire werkelijkheid is direct geënt op de buitenliteraire, of valt daar zelfs mee samen. De vorm die men dan vrijwel altijd blijkt te kiezen is òf die van de satirische roman, of die van de autobiografische herinneringen en beschouwingen. Helaas blijkt dan maar al te vaak dat die schrijvers het belangrijkste dat ze te zeggen hebben/hadden al via de roman-etc.-vorm gezegd hebben/hadden, dat ze van de satire niets terechbrengen (bv. omdat ze geen gevoel voor humor hebben), en dat ze hun behoefte om nu eens hun licht te laten schijnen over de dagelijkse werkelijkheid voortaan maar moeten onderdrukken: het blijkt vnl. geleuter.

Clem Schouwenaars, in Nederland weinig bekend, auteur van inmiddels tien boeken (waaronder uitstekende, zoals *Dokter Simon Falbeck*, *De seizoenen*, *Een krans om de maan* en de verzamelde gedichten *Een ring van granaat*), heeft ook zo'n stunt uitgehaald: *Antichambre*, dat vier autobiografische stukken bevat die vnl. het ruimschoots met alcohol gevulde bestaan behandelen van de ik-schrijver, een vrijgezel, op diens diverse kamers en woningen. Dat het allemaal inderdaad autobiografisch is, blijkt nog eens uit een paar privé-documentjes (zoals een gezondheidsverklaring) die zijn gereproduceerd; dat lijkt me althans hun enig denkbare functie, want het verband met de inhoud van de tekst is ver te zoeken.

En helaas, de belevenissen zijn zonder uitzondering oninteressant, want voornamelijk anecdotisch, de beschouwingen en opvattingen stereotiep en dus van geen belang, de 'verteltrant' van een zeldzame kneuterigheid. Dat is een hoop ellende op een rijtje. Neem dit nu eens: het boek is opgedragen aan 'mijn kunst-, kroeg- en katerbroeder Frans de Bruyn'. En wat dacht u van deze: 'Ik stond door het open raam mijn beste blauwe broek te borstelen, want ik zou die dag iemand ontmoeten van het geslacht dat nogal erg let op de broek van een man' (pg. 97). Mijn god. Schouwenaars zal wel gedacht hebben: beter een kneuterig boek dan een kneuterige broek. Tussen al dit gedreutel door strooit hij dan met levenswijsheden (in de luchthartige trant van 'ik zeg maar zo!' - de pogingen tot echte ernst worden hierdoor tevens ridicuul), die alle van dit niveau zijn: 'Mijn vader, de jenever-initiator, kreeg meer en meer gelijk al naargelang ik ouder werd. Toen ik zeventien was verwierp ik zijn scepticisme. "Zij staan vlugger klaar om je een nekschot dan om je een hand te geven." Nu, twintig jaar later, heb ik allang moeten ondervinden dat hij de waarheid sprak. Doe concessies, anders sta je alleen. Reken nooit op anderen. Geef de wereld de komedie die ze verlangt.' (pg. 21). Veel vervelender is dat de beschouwingen en opvattingen vaak, vooral omdat ze stereotiep en volkomen zelf-kritiekloos zijn, nogal onsympathiek

aandoen. Over zijn studententijd, waar Schouwenaars in het eerste stuk over schrijft, wordt bv. gezegd: ‘Negentien, twintig jaar, studenten aan de Vrije Universiteit. Wij waren agressief, revolutionair, anti-romantisch, maar stroomden in feite over van romantiek’ (pg. 17). Revolutionair? Je twijfelt er aan, als je even later over de bekende kroegjolen en

inwijdingsriten van corpsstudenten leest. Dit fraais bv.: ‘En je was het waard. Je had op de meeste vragen een bevredigend antwoord gegeven. Je had je suggestie gedaan voor een krankzinnig-vermetelete studentengrap. Je had je met lijf en leden ten dienste gesteld van het genootschap. Je had ook met succes de bierproef doorstaan en met elk van de aanwezigen een glas ad fundum gedronken. En dan vielen alle vermommingen weg. Je herkende iedereen, de nachtelijke zwervers die je onderdak verleenden, de kerels waar je 's morgens, vóór de cursussen begonnen, al de stad mee introk, de fidelen, de commilitones, de broeders. En je ondertekende met je bloed de eed van trouw, voor eeuwig, en iedereen omarmde je. Er was geen pose in de extase van dat moment en niet alleen het bier was het, dat sommigen deed wenen. Er ontstond een groot gevoel van verbondenheid en je zag de stad anders, wanneer je uren later de trap weer afstommelde. Je bevond je vlakbij de steeg waar ze je geblinddoekt hadden. De tocht met de wagen was slechts nodig geweest om je op een dwaalspoor te brengen. En je aanvaardde alles, omdat je zelf aanvaard was in een geduchte sekte, waarover veel verhalen de ronde deden maar die slechts voor uitverkorenen openging. Je bezocht naderhand dezelfde kroegen, zong dezelfde liederen als vroeger, maar de blikken van de anderen kregen een veel grotere betekenis. Blikken van een diepe verwantschap. Wie geen Truand was, was voortaan een derde en bijna een vreemde.’ (pg. 18). Nu hoeft je onze revolutionair Schouwenaars natuurlijk niet te verwijten geen revolutionair te zijn geweest, wel dat hij zijn jeugd nòg zo kritiekloos verheerlijkt. Genant wordt het bijna als Schouwenaars vervolgt: ‘Michel. Roger. Truands van het eerste uur. (...) Die kale kamer met de oude meubelen waarin ik nu te rotten lig, doet mij een beetje denken aan die ruime mansarde boven het kot van Michel. Die mansarde werd niet verhuurd en wij slopen er 's nachts heen, zonder dat de hospita er wat van merkte. Het was een ideaal, gratis onderkomen. Natuurlijk hebben wij alles zelf verbrod, toen wij op een keer niet konden nalaten minutenlang op de kamerdeur te gaan bonzen van Michel, die met de vrouw van een bekend advocaat in bed lag. Zijn massaal bloot lijf verscheen in de deuropening en hij brulde uitzinnig heel het huis wakker. De vrouw zat naakt op een stoel te rillen van angst. Maar wij waren Truands. Er bleef, enkele uren later, van Michels woede geen spoor over.

Hij schonk Nescafé voor Roger en mij, de nachtelijke plaaggeesten, vertelde ons “comment elle était toute aspergée de sperme”, verdween en keerde terug met een fles Bols. Kater te lijf gaan. Gearmd trokken wij alweer door de stad, nog vóór de burgers aan hun middageten zaten.’ (pg. 19). Genant? Het is zum kotzen (term van Schouwenaars; zie verderop). Over dit soort dingen zwijgt je de rest van je leven beschaamd, ook al was je broek geborsteld.

Een ander facet dat in dit soort werk vaak opduikt is de verheffing van de ‘kunstenaar’ (en heus niet alleen van de revolutionaire student) t.a.v. de gewóne mensen. Uit het hele boek spreekt niets dan minachting voor ‘de burgers’ etc. Schouwenaars windt zich er bv. over op dat die burgers zich zo druk maken over Eddie Merckx, terwijl: ‘Maar waar bleven in het nieuws de Venezolaanse betogers, neergeknald door de politie omdat zij tegen Rockefeller demonstreerden? Waarom waren de 42 doden van Memorial Day minutenlang minder belangrijk? En de achttien terdoodveroordeelden in Biafra? Ik kan mij zo al de blokletters in de ochtendkranten voorstellen: Hij (= Eddie Merckx) werd het slachtoffer van lafhartige praktijken. En alle gesprekken in fabrieken, kantoren, winkels, trams, scholen, kerken, kroegen en

bordelen. Een vaderlandse beroering. Zum kotzen' (pg. 29). Je vraagt je dan echter wel af, wanneer en hoe die schrij-

ver zich dan wel zo druk maakt om de belangrijker zaken ter wereld. Iemand wiens eigen moeizame leventje uitsluitend bestaat uit drank en eenzaamheid, en die een boek schrijft dat over niets anders gaat, moet over ongeïnteresseerde burgers zijn mond maar houden. Daar komt bij dat zelfs die eenzaamheid een valse indruk maakt. De eenzaamheid van de schrijver, dat is de eenzaamheid door het woord, en nu mag men van Schouwenaars gezien zijn productie best geloven dat hij, als een ‘echte schrijver’, een slaaf van het woord is, feit is wel dat hij erin slaagt zelfs dit ongeloofwaardig te maken. ‘Het leven schrijven in plaats van het leven leven’, het is voor velen inderdaad een serieus probleem, en er is dan ook ontelbare malen serieus en goed over geschreven - maar het is ook een mode-probleem. En in die sfeer komt het bij Schouwenaars terecht. Het heilige moeten als modieuze afwijking. Wie bv. *Zonder trommels en trompetten* van Jeroen Brouwers kent krijgt de rillingen bij de volgende ontboezeming van Schouwenaars: ‘Is het in deze omstandigheden wel gerechtvaardigd dat ik mij al die verlamme katers blijf permitteren? Mijn leven verloopt nu echter eenmaal zo: zwalpen door alle dagen en nachten heen, zien, luisteren, voelen en dan schrijven.¹⁾

Schrijven over wat ik liefheb en verafschuw, schrijven tot het absurde toe, want beseffend dat ik daardoor niets aan de wereld verander. Zelfs niet aan mijn onmiddellijke omgeving. “Dat heb je goed geschreven”, zegt een man aan de tapkast, en zabbert gelaten verder aan zijn pint. “Prachtig”, zucht een bakvis, verliefd geworden door een van mijn gedichten.²⁾

Wereldschokkend. Verder kan ik niet eens verhinderen dat ze doorgaan met het uitroeien van bomen en het planten van televisie-antennes, of dat Amelinckx huurkazernes van eiwitschuim blijft optrekken, en dan zwijg ik maar over dé fundamentele misdaden, omdat ik niet het watermerk van sociaalgeëngageerde wil dragen, doch alleen het veel dieper brandmerk van humanist.³⁾ Neen, ik kraam geen prietpraat uit.⁴⁾ Voor mij bezit dit woord nog zijn authentieke betekenis. Ik moet mij, als geestelijk potent individu,⁵⁾ staande houden temidden van de massa, voortdurend op mijn hoede voor de vijand vermomd in democratische toisels, de moderne inquisitie.⁶⁾ Slechts in koppige verborgenheid kan ik mij nog ongevaarlijk beroezen aan vrouw, muziek en drank. Dit is geen vlucht uit de werkelijkheid, maar het uitslaan van een levende gloed die ik voortdurend in mij omdraag.⁷⁾ Ik zeg het, al wat wij doen is belangrijk, zelfs ons bezuipen, als het maar vanuit een innerlijk bewustzijn gebeurt. Drinken uit dorst is een behoefte, drinken uit woede of vervoering is een daad (...). Het heeft geen zin hier te liggen piekeren over wat ik van dit leven had kunnen maken. Ik ben schrijver en dát is mijn leven, mijn taak, mijn noodlot, mijn waanzin, mijn ondergang, of noem het maar zoals je wilt.’ (pg. 35/36). Weet u wat ik hiervan vind? Zum kotzen.

1) ah!

2) beeldspraak. De schrijver bedoelt hier natuurlijk zijn nette blauwe geborstelde broek.

3) het kon niet missen.

4) persoonlijke mening van de schrijver.

5) persoonlijke mening van de schrijver.

6) zoals bekend is Schouwenaars een martelaar: zijn revolutionaire geschriften dwongen hem voortdurend te vluchten voor Boudewijns beruchte terreur-politie!

7) genoemde politie brandde dan ook enkele malen stevig de vingers!

J.J. Wesselo

Fernand Auwera

Negen teksten

1

Beknopte biografie van een tragisch man

Hij was altijd een man geweest met weinig geld en nog minder emoties. Toen hij juffrouw L leerde kennen volgden de emoties elkaar echter op in een krankzinnig tempo. Een jaar ongeveer hadden ze elkaar hartstochtelijk lief. Toen nam zij een taxi, vervolgens een vliegtuig, en hij hoorde verder niets meer van haar.

Armer dan ooit werd hij 18 maanden later uit een rusthuis ontslagen. De behandelende arts had hem gezegd dat het nooit te laat was om een leven herop te bouwen.

Dat was exact wat hij deed. Niet zonder succes trouwens. Tijdens een gerucht- en geschiedenismakend proces werd hij 12 jaar later tot levenslange dwangarbeid veroordeeld wegens oplichting, valsheid in geschrifte en fraude. En dit niettegenstaande de beste advocaten van het land hem briljant verdedigd hadden.

Tijdens het requisitoir van de openbare aanklager zag het talrijk toegestroomde, op sensatie beluste publiek, de schatrijke en keiharde magnaat zachtjes beginnen wenen, iets wat nooit iemand meegemaakt had.

Men zag daarin dus een al te duidelijke poging om op de gevoelens van de juryleden te spelen en juridische deskundigen waren van oordeel dat vooral in dit op zichzelf onbelangrijk incident de oorzaak moest gezocht worden van zijn verrassend zware veroordeling.

2 Het wezen van de mens

Het was als met zoveel dingen: hoe minder hij ervan begreep, hoe indrukwekkender het leek. Hij werd gefascineerd door mensen met persoonlijkheid. Sommigen domineerden moeiteloos een gezelschap en een gesprek, ook zonder dat men duidelijk kon achterhalen hoe ze het deden. Ze waren nadrukkelijk aanwezig. Hij integendeel werd telkens vergeten. Niemand schonk hem enige aandacht. Als hij sprak werd hij steevast onderbroken en werd het gesprek zonder hem voortgezet. Men vergat hem, hij telde niet mee. Tenslotte begon hij er ernstig aan te twijfelen of hij wel echt bestond. Het meisje van vroeger liep hem voorbij alsof hij lucht was. Zijn brieven bleven onbeantwoord.

Op een avond keerde hij huiswaarts en dromend liep hij door een rood verkeerslicht en werd door een auto weggeslingerd. In de kliniek kwam hij weer tot bewustzijn en hij zag de bedrijvigheid van dokter en verpleegster, hij hoorde hen praten over de man die hem aangereden had en voor het eerst sinds lang glimlachte hij weer: dit was het onomstotelijke bewijs dat hij inderdaad bestond. Een uur later was hij dood.

Er liep niemand achter de lijkwagen die zijn stoffelijk overschot naar het kerkhof bracht.

3 Ten bewijze van het feit dat de wereld rond is

Er kwam een dwerg aangelopen door de straat. Op de hoek van het pleintje bleef hij staan. Hij had grijze haren en een uitdrukkingloos gezicht. Zo bleef hij voor zich uit staren. Hij keek naar de mensen die, hoog boven hem uittorenend, voorbij liepen, zonder de minste emotie op zijn gezicht. H. trachtte zich de eenzaamheid van die dwerg voor te stellen maar hij geraakte niet voorbij de grens van zijn eigen eenzaamheid. Als hij een bedelaar was zou ik hem tenminste een rijke aalmoes kunnen geven, dacht hij, maar de man was geen bedelaar, hij was zelfs vrij goed gekleed, hij zag er zeer keurig uit. Van op het caféterras waar hij koffie zat te drinken hield hij de kleine man nauwlettend in het oog. Wachtte hij op iemand? Hij gaf in elk geval geen tekenen van enig ongeduld, hij leek nauwelijks te leven, niets schrikte hem op, niets leidde hem af, niets ving zijn aandacht.

Zijn eenzaamheid was compleet.

Na een tijdje verveelde de dwerg hem, hij betaalde zijn consumptie en liep er rakelings voorbij, hem tergend aankijkend. De man sloeg zijn ogen niet neer, er veranderde niets op zijn gezicht. Misschien heeft hij me niet eens gezien, dacht H. Ongeveer een kilometer verder kwam hij in een straat waar een aantal mensen zich voor een uitstalraam verdrongen. Hij liep er heen. De mensen keken naar de uitzending, in uitgesteld relais en in kleuren, van de voetbalwedstrijd die hij zelf die namiddag als verslaggever had bijgewoond. Hij bleef staan en keek en trachtte zich te herinneren hoe elke aanval die opgezet werd zich ontwikkelde. Hij slaagde er vrij dikwijls in, hij had een geoefend oog voor dergelijke dingen. Het bevreemde hem overigens hoe de wedstrijd, die reeds lang gespeeld was, hem opnieuw in zijn ban kreeg, en de spanning bleef, los van de koele wetenschap dat de einduitslag 3-2 was, met het derde doelpunt op nauwelijks 5 minuten voor het einde, na een enorme blunder van de doelwachter die tot op dat ogenblik een uitzonderlijk knappe wedstrijd had gespeeld. Hij keek de volledige wedstrijd opnieuw uit. Zo blijft ook mijn gevoel van overbodigheid intact, dacht hij en hervatte daarna zijn doelloze wandeling. Dromend beschreef hij in de straten een grillige cirkel en kwam opnieuw bij het café waar hij eerder die dag neergestreken was. Moe ging hij op het terras zitten en bestelde koffie. Er kwam een dwerg aangelopen door de straat. Op de hoek van het pleintje bleef hij staan.

4 Einde van een hallucinatie

Het was zo lang geleden dat hij haar nog had gezien dat hij zich zelfs niet meer kon herinneren waar en wanneer het precies was geweest. Toch nam haar aanwezigheid in hem niet af, ze werd integendeel steeds duidelijker. Heel in het begin was hij te ongelukkig geweest en had hij zich te rot gevoeld om het verschijnsel te ontleden, maar later was het hem eigenaardig beginnen te lijken. Het was zo totaal anders dan wat er gebeurde in andere mensen die ook al eens, dat begreep hij wel, dergelijke zaken hadden doorgemaakt. ‘Het slijt wel’, zegden ze, ‘je groeit er door, je vergeet van lieverlede’. Maar bij hem groeide het uit tot iets zeer pijnlijks, alsof er ergens in zijn hersenen een constante kortsluiting was, of er een haarfijn kristalletje door zijn hoofd zweefde. De pijn werd, vooral als hij door de beregende straten liep waarin de wind speelde met stukken nat papier die dan op nachtelijke katten of op verlaten honden leken, soms haast ondraaglijk, en dan kreunde hij binnensmonds en weende. De pogingen om haar weer te zien had hij lang geleden opgegeven. Het was duidelijk dat zij hem zeer zorgvuldig ontweek. Zelfs als hij haar opwachtte op plaatsen waar hij zeer goed wist dat ze was, aan de uitgang van het kantoor en dergelijke, dan nog wist ze hem te ontwijken.

Zijn wantrouwen omtrent dit verschijnsel ontstond toen hij constateerde dat ze, alhoewel onbereikbaar, toch overal was waar hij kwam. Soms liep hij bijvoorbeeld voorbij het uitstalraam van een of andere fotograaf, ook in vreemde steden, want om vergetelheid te vinden reisde hij veel in die tijd, en zag dan haar foto staan, duidelijk en mooi, met een lichtkrans achter de krullende haren, of ten voeten uit, naakt opduikend uit de zee. En steeds weer ontmoette hij haar op een wit plein in Marokko, in een vaal steegje in Sevilla, op een strand bij Dubrovnik, maar telkens als hij haar naderde ontsnapte zij in de massa of door een poortje. Soms was zij onbereikbaar, reed zij voorbij in een sportwagen, of zat ze op een caféterras naast de spoorweg waarover hij raasde, gevangen in een trein.

Op een vrij zonnige zondagmorgen maakte hij, aangelokt door het mooie weer, op zijn oude en sinds lang niet meer bereden fiets een roestig tochtje. Onbewust volgde hij toch weer de hobbelige weg in het bos, naast de diepe plassen, waar ze vroeger wel eens samen hadden gewandeld. In het buitenhuisje van een vriend had hij hier trouwens ook een zomer doorgebracht, herstellende van een ziekte.

Zo kwam hij bij de oude boerderij, door een ondernemende jongen opgeknapt en

weer ingericht als herberg. De schaduw van oude bomen lag als een puzzel op de witgekalkte muren. Hij bestelde bier en terwijl hij dromerig voor zich uitkeek en verstrooid luisterde naar de gesprekken van enkele andere cliënten viel zijn oog op het telefoontoestel achter de schenkbank en herinnerde hij zich dat hij, in die tijd, haast dagelijks van uit het buitenhuisje van zijn vriend hierheen wandelde om haar even op te bellen. En toen wist hij opeens wat hij doen moest. Hij stond op en liep resoluut naar de toog, vroeg de waard of hij even mocht telefoneren. Hij kende haar nummer nog steeds uit het hoofd, maar hij draaide het niet, hij draaide zijn eigen nummer, welbewust. Driemaal rinkelde het, toen werd de hoorn opgenomen en hij herkende onmiddellijk haar stem. Zonder een woord te zeggen hing hij weer op. Een enorme opluchting kwam over hem, een sinds lang vergeten rust. Dit was het definitieve bewijs, dacht hij, van het feit dat zij niet bestond, dat hij de ganse tijd aan hallucinaties had geleden. Hij was het slachtoffer geworden van zijn eigen verbeelding, en nu hij dit duidelijk beseftte was de genezing meteen ingetreden. Het was eindelijk allemaal achter de rug.

Hij dronk, met smaak, nog een glas bier en at een kleinigheid in de antieke herberg en rustig, als een ander en gelukkig man, fietste hij naar huis terug.

Thuisgekomen plaatste hij de fiets tegen de muur, maar wat hij ook probeerde, de deur van het huis kreeg hij niet open. Iemand had ze aan de binnenkant afgegrendeld.

5 Een reisje heen en terug naar zee

Zo kinderen, allemaal mooi op de achterbank en geen drukte maken onderweg want het is heel gevaarlijk op de weg nu er zoveel auto's naar zee rijden en papa is heel moe, zoals je weet. Allemaal heel groot en flink zijn. Papa moet goed uitkijken en heel aandachtig zijn. Papa is ziek en moet aan zee herstellen.

Kijk eens aan wat een auto's toch.

De mensen hebben wel geld.

En van de andere richting komt haast niemand. Als we terugkeren van vakantie zal het precies andersom zijn.

O en wat zijn de mensen toch allemaal grimmig in plaats van opgewekt te zijn nu het vakantie is.

Toet toet, wat een lawaai. Papa moet maar erg kalm blijven, we hebben heus de tijd nog wel.

De vakantie is pas begonnen en duurt nog heel lang, is het niet kinderen.

Ook voor papa is de vakantie fijn, hij zal nu wel vlug helemaal herstellen. Dat heeft de dokter trouwens ook gezegd. Hij moet heel veel rusten en wandelen en dus moeten jullie allemaal maar erg braaf zijn.

Krasj boem!

O wat vreselijk, dat was toch erg dom van die man. Kijk hij nu eens woedend kijken. Net of wij het kunnen helpen.

Wil iemand een koekje?

Wees maar rustig hoor kinderen, we zijn er haast. Als papa eens wil uitstappen moet hij het maar zeggen. Soms moet papa ook pipi doen.

Kijk eens aan. Ik herken de omgeving al hoor. Nu zijn we wel vlug bij het witte huisje waar we ook de vorige jaren waren en waar we met z'n allen een heel fijne vakantie gaan doorbrengen. Jantje kan met z'n vlieger spelen als er wind is en Ireentje met de jokari, die kan dat al heel goed, en kleine Els kan heel de dag op haar driewielertje rondrijden. En papa gaat heerlijk rusten in de blauwe strandstoel of wandelingen maken in de duinen. Dan zal hij vast vlug genezen.

En natuurlijk, natuurlijk, elke dag 1 keer zwemmen, als het niet te koud is en niet regent.

Kijk toch die dame eens lopen daar, ze heeft een gouden broek om haar billen zitten en kijk die dame daar nu eens, die heeft purperen haren.

Nou maar voorzichtig hoor papa, uitkijken dat we zo dicht bij het vakantiehuisje

niet ergens tegenop botsen.

Wat een drukte.

Als het weer nu maar mooi blijft.

Zo kinderen, allemaal mooi op de achterbank en geen drukte maken onderweg want het is heel gevaarlijk op de weg nu er zoveel auto's terug naar huis rijden en mama kan nog niet zo erg goed rijden, ze moet heel goed uitkijken en heel aandachtig zijn.

Kijk eens wat een auto's toch.

De mensen hebben wel geld.

En van de andere richting komt haast niemand. Toen we naar zee reden was het precies andersom.

Het was toch nog wel een leuke vakantie, niet? Met heel veel mooi weer. Mooi bruin zien jullie allemaal. En volgend jaar komen we terug, ik heb het witte huisje al besproken. Wel jammer dat papa zo ver in zee ging zwemmen.

6 Wie is er bang voor Virginia Woolf?

Die passage uit ‘Mrs Dalloway’ kende hij haast uit het hoofd: ‘Looking back over that long friendship of almost thirty years her theory worked to this extent. Brief, broken, often painful as their actual meetings had been, what with his absences and interruptions (this morning, for instance, in came Elizabeth, like a longlegged colt, handsome, dumb, just as he was beginning to talk to Clarissa), the effect of them on his life was immeasurable. There was a mystery about it.

You were given a sharp, acute, uncomfortable grain - the actual meeting, horribly painful as often as not; yet in absence, in the most unlikely places, it would flower out, open, shed its scent, let you touch, taste, look about you, get the whole feel of it and understanding, after years of lying lost.’ Misschien, dacht hij, was hij wel als Septimus uit dat boek van Virginia Woolf, onbekwaam om nog iets te voelen, ook al bleven al zijn andere mogelijkheden normaal functioneren. Nog iets te voelen dat niet opgewekt werd of geprikt door die herinnering. Ook als hij langs de zee liep, in de wind. De zee, waar ze nooit waren geweest.

De wind tekende met zand marmeren figuren. Kinderen met rubberen laarsjes aan en zuidwesters op het hoofd zochten naar schepen. Hij hoopte tot in Cadzand te kunnen gaan, eerst over de drukke dijk, dan langs het wandelpad achter het Zwin, het laatste eind over het strand. De zee was vaal. De zee. Wat was daar verder nog over te vertellen? Hij keek er nauwelijks naar terwijl hij stevig doorstapte. De wind hield de meeste badgasten binnen, hij zag ze achter de ramen van de appartementen staan in vakantieplunjes, helemaal klaar om uit te rukken als seffens de zon doorbrak. Met deze wind stonk Zeebrugge tot hier. Een heel fanatiek man liep over het strand en plonsde het water in.

Pas vlak na de oorlog zag hij voor het eerst de zee, waarover hij reeds zoveel gelezen en gehoord had. Hij reed met een oom mee die daar voor dienstzaken moest zijn en terwijl zijn oom die dienstzaken afhandelde stond hij op een golfbreker en keek naar de zee. Herinneringen zijn als transparanten, ze overdekken elkaar en vullen elkaar aan. Daarom, dacht hij, loop ik nu langs de zee en zit ik hier niet thuis rustig een boek te lezen. Een boek over de zee, bijvoorbeeld. Tot in Cadzand geraakte hij niet. Niettegenstaande het lage tij liep de zee daar in een brede geul over het strand. Enkele ruiters reden er doorheen, en even dacht hij er aan schoenen en sokken uit te trekken en zo door het water te waden, maar tenslotte zag hij er maar van af, en keerde terug, opworstelend tegen de wind.

Zodra hij weer op de dijk kwam werden zijn brilleglazen mistig van het water dat als stof opgejaagd werd. Het liep nu tegen de middag en talrijke mensen hadden zich toch maar buiten gewaagd. Het was nutteloos de glazen schoon te maken. Het was alsof hij door zijn eigen herinnering liep, dacht hij, en altijd weer dook dan hetzelfde beeld op. In feite waren het 2 herinneringen, die hij niet meer uit elkaar kon houden. Er was een park. Door dat park had hij gelopen toen het allemaal begonnen was, krankzinnig gelukkig. Rond het park stonden hoge flatgebouwen. Hij had het nauwelijks kunnen beseffen. De andere herinnering was veel ouder, hij was nooit zonder die herinnering geweest. Er was een park. Maar de omgeving is mistig en vaag, op een poortje na. Er is een poort, een duidelijke opening in een mistige omgeving. Het is heel moeilijk. Soms is er niet eens een poort, maar slechts een boogvormige opening in een muur van rode baksteen waarin een poort zou moeten zijn. Als er wel een poort is dan is ze gemaakt van sierlijk en kunstzinnig gesmeed ijzer. (Vroeger hadden oude boerderijen dergelijke poorten, die het erf afsloten, en de poort van de dierentuin van Antwerpen is er een gesofistikeerde versie van.) Hij had witte schoenen aan en die waren erg vuil geworden. Hij keek en zag dat de poort toegang gaf tot een mooi park. Glooiende grasperken en bomen en hier en daar felle kleuren van met veel smaak en verbeelding aangelegde bloemperken. Een vijver. Hij was volkomen verrast in deze omgeving, achter een grauwe muur, een dergelijke tuin te vinden. Hij wandelde door de poort.

Poorten, deurtjes in grauwe muren, bleven hem intrigeren, fascineren. Soms opende hij zo'n vervallen poortje. Dan schrokken wel eens enkele katten op, of een oud vrouwtje kwam angstig kijken. Eens heeft een oude man, die stijf van de rheuma op een stoel in de schrale zon zat, hem heel zijn leven verteld. Hij luisterde gefascineerd toe.

7 Trouwe huisdieren

Het begon zo: na een drukke dag op kantoor arriveerde ik op mijn kamer, me verheugend op een rustige avond, maar plotseling overviel me de angst. Ik had de meer dan onbehaaglijke indruk dat er nog iemand of iets in de kamer aanwezig was. Werktuiglijk keek ik rond, opende zelfs de keuken- en badkamerdeur, ook de grote muurkast, maar nergens bleek zich een inbreker op grappenmaker verstoep te hebben. Ik kookte dus mijn potje, las de krant tijdens het eten, waterde in de lavabo - een onuitroeibare en wereldwijd verspreide vrijgezelligewoonte las ik ergens - en zette me voor het televisietoestel. Maar ik kon me niet ontspannen. De angst hoopte zich in me op als darmgassen. Iets leefde en bewoog in de kamer, daar was ik zeker van, ook al vond of zag ik niets. Die nacht sliep ik slecht. 's Anderendaags, na kantoor, arriveerde ik met een onrustig voor gevoel thuis. Nauwelijks had ik de deur achter me gesloten of de angst overviel me weer, als de kilte in een verlaten kathedraal. Die avond heb ik mijn studio grondig doorzocht, geen hoekje ontsnapte mijn aandacht, ik heb alle kasten leeggemaakt, ijskast en gasfornuis verplaatst om er achter te kunnen kijken, zonder evenwel iets verdacht te ontdekken. De derde avond werd de angst haast ondraaglijk.

Dat ik niets kon vinden wat verdacht was stelde me niet gerust, maar voedde precies mijn angst, maakte de onmiskenbare dreiging nog geheimzinniger. Tegen het einde van de week durfde ik nog nauwelijks naar huis, bleef tot na middernacht in de stad en bedronk me, maar nauwelijks betrad ik de mij vertrouwde flat - ik woon er sinds 8 jaar - of de angst ontzuochterde me. De daaropvolgende zaterdag schafte ik me een long-rifle aan.

's Zondags hoorde ik het opeens duidelijker dan ooit: knisperen, trippelen, knagen. Ik onderzocht opnieuw de plinten, alle mogelijke spleten en barsten, maar vond nergens wat. Toch leek het alsof het behang een ontelbaar aantal insecten verborg. Een zinsbegoocheling, dacht ik, en herinnerde me alle verhalen en romans die ik reeds gelezen had en waarin insecten de mensen de daver op het lijf joegen.

Maar het hielp niet.

In de loop van die week zag ik ze eindelijk.

Het waren geen insecten maar dieren die op kangoeroe's leken, roze van kleur en nauwelijks groter dan een muis. Ook hadden ze felle groene ogen en een rechttopstaande kam op de rug. Waar ze vandaan kwamen kon in niet ontdekken. Verstijfd en verlamd van angst zat ik in mijn zetel en keek naar ze. Ze liepen rond, duidelijk nieuwsgierig de omgeving verkennend, en namen nauwelijks notitie van me.

In de loop van de nacht verdwenen ze, zonder dat ik kon ontdekken hoe of waarheen, want nergens was er een spleet of opening.

De volgende avond kwamen ze weer te voorschijn. Mijn kamer leek hen reeds vertrouwd te worden, ze begonnen onbezorgd onder elkaar te stoeien. Vaag herkende ik zelfs iets van kinderspelen die ook ik vroeger had gespeeld.

De hele nacht bleven ze actief. Op kantoor kreeg ik weldra moeilijkheden omdat ik verstrooid was. Men raadde me aan een arts te raadplegen. Weldra klommen de stoutmoedigste diertjes langs mijn benen omhoog. Ik was klam van angst, maar werd toch verrast door de zeer aangename geur die ze verspreidden. De ganse nacht bracht ik in mijn zetel door, want ik durfde me niet bewegen.

Het onverklaarbare was dat ik me, niettegenstaande mijn angst toch steeds vlugger weer naar mijn flat spoedde, alsof ik aan de angst verslaafd was geworden. De volgende avonden kwam ik er toe kleine, voorzichtige bewegingen te maken.

De diertjes bleken helemaal niet meer schichtig of bang te zijn. Niet één keer bezeerden ze me met hun puntige nagels of flikkerende tanden. Tegen het einde van de week voedde ik hen uit een in een dierenhandel gekochte grote doos met granen, geschikt voor witte muizen en hamsters. Ze bleken er dol op te zijn, evenals op rauwe groenten (vooral uien) en alle soorten nootjes. Suikerwaren en kaas lieten ze echter onaangeroerd staan.

Niettegenstaande ze volkomen onschuldig en onschadelijk bleken te zijn nam mijn angst niet af. Niet hun gedrag verontrustte me, maar hun aanwezigheid. Ik kon niet ontdekken hoe ze in de kamer kwamen. Soms waren er ruim 100, vulden ze de ganse ruimte. Bezoek durfde ik niet meer ontvangen. Zekere avond dronk ik mezelf eerst enige moed in en heb er toen 1 gedood. De andere dieren reageerden niet eens. En toch nam mijn angst voor hen niet af, eerder integendeel, ze werd de kern waarrond ik leefde.

Mijn baan raakte ik tenslotte kwijt. Trek in eten had ik nog nauwelijks. De meeste nachten bracht ik grotendeels slapeloos door, omgeven door de spelende en rennende en knagende dieren.

Ik nam een baantje aan als magazijnier in een supermarkt. Vrienden zocht ik niet meer op. Elke avond dreef de angst me onweerstaanbaar naar huis.

Tenslotte ben ik verhuisd. Het kostte me mijn laatste energie, het was een wanhoopspoging. Ik was niet eens verrast toen ik ze reeds de eerste avond in mijn nieuwe woning weer zag verschijnen. Ze zijn lief en aanhankelijk en roze van kleur en ze lijken dus op kangoeroe's. Kinderen zouden er dol op zijn. Ik heb ook de indruk dat ze met elkaar kunnen praten, en soms ook gaan ze op rij staan en vertolken een 3-stemmige koorzang, waarbij ze langzaam van kleur veranderen en diep purper worden.

8 Een oorverdovende stilte

Ik wandel graag alleen. Niet langs bekende wegen, maar wel in vreemde steden en landschappen, liefst zo ver dat men er vreemde talen spreekt, wat de kans op misverstanden aanzienlijk verkleint. Het nadeel is dat er, zoals haast altijd bij me, een discrepantie is tussen mijn nieuwsgierigheid en mijn mogelijkheden. Ik bedoel: ik wil altijd weten wat er te zien is achter elke volgende bocht, achter elke hoek. Dit wordt haast een obsessie. Naarmate ik verder ga en de tijd die ik beschikbaar heb verstrijkt (want altijd zijn er de verplichtingen, de afspraken, is er een trein die niet wacht, of mensen) ga ik gejaagder stappen, op zoek naar het einde van het landschap of de top van de berg. Vermoeidheid voel ik dan niet meer, ik ga veel verder dan mijn fysieke vermogens. Maar onafwendbaar komt natuurlijk de instorting: de tijd is op, ik moet terug, ik krijg spierkramp. Of, in het beste geval, blij ik in een kring te hebben rondgelopen. Maar het einde haal ik nooit, en telkens voel ik dat als een vernedering.

Onlangs maakte ik in een bergachtige streek een wandeling. Rustig begonnen ging ik, onbewust, toch steeds vlugger stappen, in de hoop te ontdekken waar het bergpad heen leidde. Na ongeveer een uur marsjeren trok de lucht dicht en begon het hevig te sneeuwen. Ik liep in de wolken. Daarna sneeuwde het tenslotte niet meer, maar alles was er wit. Ditmaal ontbrak de tijd me niet. Toen ik in de sneeuw een stap verkeerd deed en een scheut van pijn in de heup me verplichtte even halt te houden, leunend tegen een boom, werd ik opeens getroffen door de stilte. De wolkenmist was een geluidloos bewegen. Als een tak onder het gewicht van de sneeuw doorboog stortte het witte pak traag en onhoorbaar neer. Geen mens of vogel verbrak de stilte. Ik luisterde ademloos naar deze volkomen afwezigheid van geluid. Als je 's avonds voor een raam staat, ergens in een buitenwijk van de stad, kun je denken dat het stil is buiten. Maar als je 's avonds ergens in een bos staat, of op een korenveld, dan besef je dat de stilte achter dat raam in werkelijkheid uit onhoorbare geluiden samengesteld was, dat ook de stilte in gradaties bestaat, net als het geluid. In dat besneeuwde bos was de stilte zo beangstigend dat ze zichzelf steeds intenser leek te maken. En toch was ze niet absoluut. Leunend tegen die boom wist ik opeens dat, ergens op nog grotere hoogte, of achter de volgende bocht van de weg, of in een diepe zee, een stilte heerste waarin de stilte van dit bos oorverdovend hoorbaar zou zijn, maar dat

die absolute stilte een sensatie is die men ook midden op een marktplein kan meemaken, als men behoefte heeft om te praten bijvoorbeeld, zeer precieze, concieze dingen te zeggen terwijl er niemand is om mee te praten. Lopen langs kleurige kraampjes en schouder aan schouder met lawaaimakende mensen in een kroegje met een ouderwets pijpenorgel iets drinken en mensen herkennen en niets kunnen zeggen.

Door de mist en de stilte en de sneeuw ben ik dan toch maar teruggelopen.

Naarmate ik daalde sneeuwde het opnieuw harder, mijn stappen maakten toen alweer een knisperend geluid. Ik was de eerste mens die door de versgevalen sneeuw liep. De kroegjes langs de weg zaten vol opgetogen toeristen.

9 Ik ben een succesrijk copy-writer

De lucht staat boven de verdorrende struiken zo strak gespannen als het doorschijnend papier dat mijn moeder vroeger over de glazen potten met zelfgemaakte confituur deed. Ademloos vrees ik dat het kleine vliegtuig dat van boven het bos nadert de lucht zal scheuren en een onvoorstelbare ramp veroorzaken. Dalend beschrijft het een kring en opeens dringt het tot me door dat dit vliegtuigje waarschijnlijk in de grote weide aan de overzijde van de weg het reclamedoek gaat oppikken. Ik heb nog nooit gezien hoe dat gebeurt en dus ren ik naar mijn fiets, spring er sierlijk op en rijd zo vlug ik kan over de hobbelige weg naar de wei. Ik hoor het vliegtuig met traag draaiende motor achter me naderen, maar nog voor ik voorbij de bomen ben laat de piloot de motor alweer op volle kracht draaien en neemt hoogte, ik zie hem boven het bos verschijnen met de lange reclamewimpel achter zich aan. Op de weide staan 2 mannen, 1 auto, 2 palen met rode wimpeltjes waar een kabel tussen gespannen is. De korte, snelle rit heeft me ademloos gemaakt en ik transpireer geweldig. De volgende keer, denk ik, moet ik vlugger vertrekken als ik wil zien hoe de wimpel opgepikt wordt. Het intrigeert me. Traag terugrijdend over de stoffige weg bedenk ik dat het natuurlijk ook mogelijk is dat ik nooit zal zien hoe het reclamedoek opgepikt wordt, dat het best mogelijk is dat de tijd die ik nu eenmaal nodig heb om vanaf het horen van het vliegtuig per fiets de wei achter het bos te bereiken langer is dan de tijd die het vliegtuig nodig heeft om het reclamedoek op te pikken, en ook vraag ik me af hoe het zou zijn om naast haar door een vreemde stad te lopen, of samen in een blauw en verlicht zwembad te zwemmen, of samen een sigaret Belga te roken, of samen naar doedelzakspelers te luisteren, of op een morgen naast haar wakker te worden, haar in mijn armen te voelen samen met de herinnering aan de voorbije nacht, hoe het zou zijn haar te strelen 's morgens en haar koele borsten te zoenen en haar buik, die ook heel fris zal zijn in de morgen. Ik vraag me ook af wat zij zou zeggen als zij op haar beurt ontwaakt en ik weet dat ik het, om verschillende redenen, nooit zal weten.

Als ik de fiets weer op zijn plaats heb gezet, tegen de muur van het huis, die heet is van de zon, hoor ik het vliegtuig opnieuw en met de hand boven de ogen om het zonlicht af te schermen kijk ik omhoog en tot mijn grote verbazing stel ik vast dat op het reclamedoek een slogan staat die ik zelf, voor een vriend die een klein reclamebureau heeft, en die me af en toe om tekstjes vraagt, heb geschreven:

‘Hart vol muziek, hoofd vol techniek, klankinstallaties De Grieck’. Het was een erg lange wimpel. Ik wenste de piloot, in de hitte daarboven, goede vaart en behouden thuiskomst.

Nieuwe boeken



De bontmuts van Van Woensel

Pieter van Woensel / Amurath-Effendi, Hekim-Bachi, ingeleid en geannoteerd door drs. J.J. Wesselo (Klassiek Letterkundig Pantheon 200).

In het Klassiek (en Kurieus) Letterkundig Pantheon van de uitgeverij Thieme verscheen een door J.J. Wesselo samengestelde en gekommentarieerde bloemlezing uit het werk van Pieter van Woensel.

Van Woensel, die leefde van 1747 tot 1808, was arts, wereldreiziger uit hoofde van zijn professie en uit lust, reisbeschrijver, essayist en politiek tekenaar. Zijn geschriften, waarvan vooral de *Aanteekeningen, gehouden op eene reize door Turkijen, Natoliën, de Krim en Rusland* (1791-1795) en de opstellen die hij publiceerde in zijn tijdschrift *De Lantaarn* (1792-1800) boeiende lektuur blijken, laten zich lezen als het werk van een tijdgenoot.

Reeds zijn portret stelt de lezer, die anders niet zonder een gevoel van vervreemding de gepruikte pennevoerders uit de 18e eeuw in de ogen blikte, gerust. Getooid met een voortreffelijke bontmuts verschijnt Van Woensel op het voorplat van zijn (en Wesselo's) boekje. Maar wat is de diepere oorzaak van zijn aktualiteit?

Deze ligt voornamelijk in zijn sociale denkbeelden en in de onderwerpen die hij aansnijdt. Zo is de menselijke ongelijkheid hem een gruwel. Hij spreekt erover naar aanleiding van de vermeende slavernij waarin volgens veel westerlingen de Turkse bevolking verkeert en van de daadwerkelijke knechting die het lot is van de Russische boerenbevolking onder Catharina II.

Over het huwelijk spreekt hij als 'een verdrag tusschen twee personen, om zich te vereenigen'; over echtscheiding als het redelijkerwijze en met wederzijds goedvinden opzeggen van zulk een verbintenis wanneer de partners 'door de ondervinding beleerd worden () dat hunne geëarthen niet dienen, om genoegelijk met elkander te leven.' Het behoort dan ook niet tot de bevoegdheden van Kerk of Staat de neus in zo'n persoonlijke aangelegenheid te steken.

In al zijn kritiek toont Van Woensel zich een konstruktieve geest. De armoede moet men bestrijden niet met liefdadigheid, maar door er de oorzaken van weg te nemen. Werkverschaffing is de eerste taak van de overheid. Ook het onderwijs moet hierop gericht zijn: 'Indien ik eenig aandeel had in de publieke opvoedinge, ik zou een Committé van de bekwaamste gilden-meesters, van alle handwerken en ambachten bij een roepen, en hun ieder een afzonderlijk handboekje laten opstellen, van 't geen ieder in zijn vak 't nodigste heeft te weten en te gevoelen. Naar maate dit werk uitgevallen was, zoude ik misschien daar uit een algemeen schoolboek trachten te amalgameeren.' Maar dit is lang niet alles.

Een onderwerp als de bakteriologische oorlogvoering en de natuur- en volkenrechtelijke aspecten van deze zaak worden ter sprake gebracht in een tijdgenoten en lateren (waaronder Busken Huet) choquerende passage uit de *Aanteekeningen*. Mohammedanen en Joden worden verdedigd tegen de stereotypen en vooroordelen van de westerse wereld.

Ook in voor de 20e-eeuwse lezer nog maar weinig aktuele aangelegenheden toont Van Woensel zich een progressief denker, zo wanneer hij op blz. 54 (noot 2) zijn stem verheft in de felle discussie die in zijn tijd ontstond over de vraag of het al dan niet wenselijk was de doden buiten de kerk te begraven. Naar aanleiding van de Turkse gewoonte om de kerkhoven als wandelpark te gebruiken, schrijft hij nl.: ‘Men kent onder de domme, onbeschaafde, barbaarsche, onkristelijke Turken niet 't misbruik, dat bij verscheiden zogenaamde verlichte natiën plaats heeft, om, de Mosqueën tot begraafplaats maakende, de

leevend en met de dooden als te verwarren, en den dampkring, dien duizenden inademen, door stinkende uitwaazemingen te bederven. 't Is als 't ware, als of men de doodgravers in de hand wilde werken, door 't vermeederen der sterfelijkheid!'

Van Woensel staat als reisbeschrijver natuurlijk niet alleen in onze kultuurgeschiedenis. Als één van zijn niet onbelangrijke voorgangers kan gelden Cornelis de Bruyn, van wie in 1698 en 1711 werk verscheen, laatstelijk het verslag van *Reizen over Moskovië door Persië en Indië*. Aan buitenlandse kollega's noem ik alleen William Coxe met zijn *Travels in Russia* (1778-1779) en de door Wesselo terloops aangehaalde Alexander Radisjtsjew, een Russische aristokraat die zich in een in 1790 verschenen werk, *Reis van St. Petersburg naar Moskou*, tegen de lijfeigenschap kante (Van Woensel spreekt over 'arme witte negers') en door Catharina II wegens opruiing voor tien jaar naar Siberië verbannen werd, na aanvankelijk ter dood te zijn veroordeeld.

Behalve aan zijn ideeën beleeft men veel plezier aan Van Woensels vermogens als stilist en aan zijn merkwaardige, vaak cynische humor. Vooral de voetnoten waarmee hij, in overeenstemming met de 18e-eeuwse traditie van het reisverhaal, zijn werk gezegend heeft, hebben in dit opzicht veel te bieden.

In de overdrijvingen (?) die hij zich permitteert herinnert hij een enkele keer aan Bomans. Zo geeft hij op blz. 99-112 een portret van prins Potemkin, de machtige favoriet van Catharina, waarin diens weergaloze luiheid en onverschilligheid ten aanzien van andermans belangen als volgt gestalte krijgt:

'wanneer hij honderden, die hij gelukkig mogt maaken, zo hij alleen van zich verkrijgen kon de pen optevatten en te teekenen, jaaren laat verzuchten en versmagten, alsdan laat hij overal den bedorven favoriet, den slechten oorlogsminister, den slechten staatsman, den slechten krijgsman, den slechten admiraal, en den slechten mensch zien.' In een noot tekent hij vervolgens hierbij aan:

'Men zag zomtjids geheele stapels met *gefatteerde* requesten op zijn tafel leggen, die geen effect konden hebben, wijl hij te lui was, om ze te teekenen. Men verhaalt, hoe door eindeloos aanhouden, iemand, na verloop van meer dan een jaar, verkreegen hadt, dat zijn request geteekent zou worden: ook nam hij indedaad de pen op, maar 't ongeluk wilde, dat een hairtje in de punt zittende, hij 'er niet mee kunnende schrijven, ze weg wierp. Nooit kwam er iets van.'

Over het Mohammedaanse voorschrift zich te wassen alvorens de moskee te betreden, deelt Van Woensel ons mede:

'Ik heb *Effendi's* gekend, luiden, die men anders voor een soort van *esprits forts* zou versleeten hebben, die in dit stuk (= opzicht) zo scrupuleus waren, dat zij in omstandigheden waarin 't van de wil niet afhangt het ligchaam in een staat van reinheid te houden, deeze *emuntoria* (= lichaamsuitgangen) met een prop katoen stopten, voor dat zij naar de moskee gingen.'

J.J. Wesselo heeft met het publiceren van een keuze uit Van Woensels geschriften een daad van cultureel belang verricht. Zijn inleiding is een inspirerend werkstuk, al verneem je als geïnteresseerde lezer weinig over het speurwerk dat aan de uitgave is voorafgegaan. Zijn er m.b.t. Van Woensels afkomst en levensloop nog archieven geraadpleegd of steunen bijvoorbeeld de eerste regels van het bio/bibliografisch overzicht uitsluitend op gegevens die ons door de schrijver zelf in *De Bij-lichter* bij het laatste nummer van *De Lantaarn* werden aangereikt?

De woordverklaringen, behorende tot Wesselo's annotatie, bevatten - het zij voor de volledigheid vermeld - een paar onjuistheden. *Zich geneeren* (blz. 129) betekent niet *zich beroemen*, maar *de kost verdienen* en

verduuwen (blz. 143) niet *vermijden* maar *verteren*. Verder hadden misschien ook de Latijnse citaten van blz. 79 en 80, zoals elders, vertaald kunnen worden en had ik als lezer graag iets vernomen over de identiteit van zekere Björnsthäl (blz. 55), Maria van Lalain, van wie op blz. 113 een gedichtje is opgenomen, en van ‘den vermaarden Falconnet’ (blz. 151).

Tenslotte had een lijstje van de door Van Woensel gebruikte en in zijn noten genoemde bronnen, mét hun vindplaats in de Nederlandse bibliotheken, voor het verdere onderzoek van Pieters geschriften goede diensten kunnen bewijzen. Maar dit alles is slechts bijkomstig als men ziet dat Wesselo zelfs Van Woensels stoutste dromen al ver overtroffen heeft, waar de laatste op blz. 53 spreekt over ‘dit mijn boekje, wiens lot het misschien zijn zal maar korte oogenblikken te leven.’

Wiel Kusters

Vissen achter een denkbeeldig net

P.B. Randolph, *Magia Sexualis*, Bibliotheca Esoterica, Amsterdam, 1972

Mahmud ibn Umar, *Perzische Yogatraining*, idem.

B. Barret, *Astrologie en Uiterlijk*, idem.

Misverstanden kunnen ongehoord invloedrijk worden. Zo'n invloedrijk misverstand ligt zelfs ten grondslag aan onze cultuurperiode, de moderne. In onze filosofische momenten herkennen wij het wel, maar in het dagelijkse leven komen wij er nauwelijks meer van los. Het betreft, disciplinair gezien, het verschil tussen empirische en geesteswetenschappen. Dit verschil is in het erudiete idioom tamelijk definitief toegespitst. Zo scherp zelfs, dat het idee kon post vatten, dat er ook verschillende werkelijkheden waren, een geestelijke en een empirische; of minstens dat beiden duidelijk onderscheiden lagen waren van de ene werkelijkheid.

In de wetenschaps- kenkritiek is dit standpunt onhoudbaar gebleken. Een nauwkeurige analyse maakt duidelijk, dat de zogeheten empirische wetenschappen het speculatieve moment niet kunnen missen. Hun experimentele methode wordt gedragen door denken van een dermate hoog abstractieniveau dat de theoloog, - toch bij uitstek vertegenwoordiger van het speculatief-abstracte denken -, er jaloers op zou kunnen zijn. Als het tenminste de moeite waard is jaloers te zijn op een abstractieniveau in het denken. Ook het omgekeerde is waar. De theologische reflectie berust op, is ingebed in empirische gegevens. Alle denken, ook het tot wetenschap aangesleutelde denken is betrokken op de concrete werkelijkheid. Zo niet dan ontaardt het in het voortslepen van een misverstand, een nodeloos blijven hanteren van een geheimtaal. Daarin hebben mensen ooit zichzelf en hun werkelijkheid begrepen. Maar zij fungeren nog slechts als statussymbool van een grondige vervreemding van die werkelijkheid. Nu lijken de meest abstracte momenten in de speculatieve werkzaamheid erg ver van de concrete werkelijkheid verwijderd. Maar dat is ‘slechts’ (in het beste geval) een methodische vervreemding.

Dat de wetenschappers in het algemeen, en mogelijk de theoloog en filosoof in het bijzonder, zich te weinig moeite getroosten om deze methodische vervreemding

achteraf weer op te heffen, is een veelgehoorde klacht, die niet ongegrond lijkt. Zij impliceert dat het gekoesterde onderscheid tussen een empirische en een speculatieve werkelijkheid niet meer zou hoeven te zijn dan de fixatie van wetenschappelijke vergeetachtigheid.

Men is zo verstrikt geraakt in de methode, dat men de werkelijkheid waarop die wordt toegepast, niet meer in zijn concrete en sa-

menhangende eigenheid herkent. Deze vergeetachtigheid sticht meerdere werkelijkheden, omdat de wetenschap is verdwaald in meerdere methoden.

Deze verkaveling van de werkelijkheid via de wetenschap, - vooral via de onverantwoorde verpopularisering van 'wetenschap' in het onderwijs -, heeft onze cultuur opgezaaid met een funest alternatief: als je in de ene werkelijkheid leeft, vervalt de andere, zonder meer of op den langere duur, als mogelijk leefmilieu. In zijn meest domme vorm: een modern mens bidt niet en een monnik snapt niets van techniek. Het alternatief wordt zonder blikken of blozen teruggeprojecteerd.

De middeleeuwen waren sterk religieus ingesteld, dus moet de aandacht voor de concrete werkelijkheid er een kormvol bestaan hebben geleden. Of het wordt verabsoluteerd: in onze dagen is de aandacht voor het empirische uitgegroeid tot een representatieve cultuurwaarde, dus kan het geestelijke niet meer zijn dan een schimmig tijdverdrijf voor onaangepaste en atavistische geesten.

Voorzover er nog aandacht voor 'het geestelijke' wordt gevonden, kan die niet anders dan als reactie tegen de empirische en positivistische tendenzen in de cultuur worden opgevat. Positivisten en geestelijken zijn hierover tot een wonderlijke overeenstemming gekomen. Aandacht voor het geestelijke wordt daarmee in een zeer algemene zin iets reactionairs. Alles wat met religie en theologie te maken heeft komt daarmee zonder veel omwegen terecht in de sfeer van het niet-actuele, niet-(volledig)-werkelijke, het esoterische, het schimmige en oncontroleerbare. En niet weinig religieus voelende en theologisch geschoolde mensen cultiveren deze positie, soms in een verzet tegen een door positivisten beheerste wereld, soms in een ontvluchting van die wereld.

Mijn persoonlijke mening is dat religieuze fenomenen een even empirische aangelegenheid zijn als de structuur van het atoom of van de quasars. Ik huldig dit idee zowel als mijn eigen levensbeschouwelijke standpunt alsook als mijn uitgangspunt bij het godsdienstwetenschappelijk onderzoek. Op grond daarvan ben ik niet geneigd een presentatie van vermoedelijk zeer concrete verschijnselen als magie, yoga en astrologie erg serieus te nemen, wanneer ze geschiedt onder het voorteken van het esoterische. Het esoterische is het exotische, maar dan beroofd van zijn concreetheid en zinnelijkheid. Daarmee wordt de navelstreng die verschijnselen aan de werkelijkheid bindt wel definitief doorgesneden. Van nu af kunnen ze enkel nog verkommeren in het rekken van hun zgn. geestelijke zelfstandigheid. Hun zinvolheid verdampt steeds meer tot in het illusoire. Ze worden dan ook een functie van de cultivering van illusie en vervreemding. Wie aan zo'n cultivering geen behoefte heeft of ze zelfs gevaarlijk vindt, - b.v. als de meest definitieve bedreiging van de menselijke waardigheid -, zal dan ook weinig geïnspireerd worden tot een ernstige studie van die verschijnselen. Spijtig. Want in het terzijde schuiven ervan is hij meer het slachtoffer van een valse presentatie dan dat hij gerechtvaardigde consequenties trekt uit een gezond standpunt.

Mijn grootste bezwaar tegen de 'Bibliotheca Esoterica' schuilt hier: uiteindelijk neemt men de werkelijkheid niet serieus. Commercieel is de opzet misschien nog niet zo'n gekke gok. De positivering van de levensbeschouwing heeft een existentieel vacuüm geschapen, waarin steeds meer mensen zich uitgesproken onwennig beginnen te voelen. En religie kan daartegen een gezonde reactie zijn, waarin de platheid van het bestaan, het 'one-dimensional' karakter ervan, kan worden overwonnen en een

inspirerend besef van de breedte en diepte van dat bestaan kan worden herwonnen.
Maar reactionaire religiositeit is precies even erg als de kwaal: een plat

werkelijkheidsbesef, schijnbaar gerechtvaardigd door een wetenschappelijke kortzichtigheid. Wij zitten momenteel midden in een run op oosterse tradities, vaak even driftig als blind; alles wat zweemt naar wonderlijk, onverwacht, ‘geestelijk’ ontmoet wel belangstelling. Geestdriftig wordt de (tarot)kaart weer gelegd, horoscopen worden aan de lopende band getrokken, in ‘De Telegraaf’ worden de yogaoefeningen uitgelegd en in ‘Brès-Planète’ wordt heel de wetenschap en mensengeschiedenis herschreven vanuit magisch oogpunt. Als reactie in beginsel zinvol; voorzover het niet anders als reactionair gedoe is, triest en uitzichtloos.

Voorliggende boeken moeten spijtig genoeg alle in dit breukvlak worden gesitueerd. Zoals het er staat is het geheimtaal, oncontroleerbaar geleuter, dat alleen hen zal inspireren die gevoelig zijn voor hocuspocus en al door de knieën gaan als het maar geheimzinnig lijkt. Anderzijds zijn er wel aanknopingspunten voor verdere reflectie te vinden en worden er accenten ontwikkeld die minstens boeiende hypothesen impliceren. Maar noch de zwaar verteerbare taal, noch de zeer dogmatische toon daarvan zullen ertoe inspireren die daar te gaan zoeken. Ik acht het karakter van de taal, - duister, zwaar en dogmatische -, tekenend: het verraadt dat de grondinspiratie van alle drie de werken, t.w. de eenheid van het lichamelijke en het geestelijke wellicht vermoed, maar niet werkelijk doorzien is; in elk geval te weinig om haar aangepast te kunnen overdragen.

Zeker gaat het hier niet over boeken die onmisbaar zijn in het proces van een verantwoorde verbreding van het wereldbeeld en gezonde verdieping van de levenshouding. Wel boeken die tegen hem, die er mee dweept kunnen worden gebruikt, als nog eens ooit moet worden onderzocht of hij toerekeningsvatbaar is of niet. Het wachten is dus nog steeds op een serieus boek over de kosmische dimensie in het menselijke bestaan, wel of niet tot uitdrukking komend in de astrale invloeden op het karakter, en daarmee op de feitelijke gelaatsvormen en -trekken; wel of niet hanteerbaar in magische rituelen en praktijken, waarmee m.n. de sexuele energie kan worden gereguleerd of de mens zich (via bepaalde yogaoefeningen) de status van meester van het bestaan kan aanmeten. Energie, kosmos, bevrediging, magie en yoga zijn kostbare woorden; als men de hocuspocus afschraapt van de wijze waarop ze hier worden gebruikt, houdt men weinig meer over dan goede wil en onbenulligheid. Te weinig voor een boek, laat staan voor een hele bibliotheek.

Pieter-Anton van Gennip

Een aanwinst voor de literatuurtheorie

Yves van Kempen, Anthony Mertens, Cyrille Offermans, Frits Prior, *Materialistische literatuurtheorie*, Socialistische Uitgeverij Nijmegen (SUN), 1973, 384 p., f 14,50*

1

De SUN is in 1973 gestart met een nieuwe serie, getiteld *WETENSCHAPSKRITIEK*, waarvan *Materialistische literatuurtheorie* het eerste deel is. Desgevraagd werd mij medegedeeld dat het tweede deel dat voor dit jaar gepland is, een omvangrijk boekwerk zal zijn (zo'n 300 pagina's) met een keuze uit het literairsociologisch werk van Lucien Goldmann.

De lange ondertitel van *ML*, 'De literatuurtheoretische opvattingen van Herman Gorter, Franz Mehring, Henriëtte Roland Holst, Th.W. Adorno, Walter Benjamin, Bertolt Brecht en Georg Lukács' maakt al voordat men het boek bestudeert duidelijk dat er een bijzonder heterogeen gezelschap besproken wordt. Gaat men zich werkelijk serieus in het boek verdiepen, dan wordt deze vaststelling als maar duidelijker: de schrijvers zijn er niet in geslaagd een homogeen handboek over de materialistische literatuurtheorieën op te stellen. De resistentie van het bijzonder uiteenlopende materiaal dat verwerkt moest worden, bleek sterker dan de capaciteiten van de schrijvers de hoeveelheid gegevens tot een eenheid te maken. In feite bestaat *ML* minimaal uit twee onderdelen, twee boeken als je wilt. Het eerste deel behandelt de literair-theoretische opvattingen van een aantal belangrijke figuren rond en direct na de eeuwwisseling: Gorter, Van der Goes, Henriëtte Roland Holst en C.S. Adama van Scheltema. In het tweede deel staan Adorno en Benjamin centraal. Voorts vindt men er nog twee kleine hoofdstukjes over Brecht en Lukács in, alsmede enkele theoretische hoofdstukjes die niet gewijd zijn aan de bespreking van één bepaalde figuur.

Hoofdstuk 10, 'historisme, stalinisme, strukturalisme, marxisme' is daar een voorbeeld van. Als ik hierna een paar punten van kritiek op deze literatuurtheoretische publikatie uit, betekent dat niet dat het boek beneden de maat zou zijn. Allerminst. Ik geloof dat het een aanwinst is voor het theoretiseren over literatuur. De schrijvers hopen dat hun interpretatie van een aantal vertegenwoordigers van de materialistische literatuurtheorie 'aanleiding tot discussie... vormt'. Het boek heeft een hoge informatieve waarde, waardoor het werkelijk zo'n aanleiding tot discussie kan vormen.

Materialistische literatuurtheorie is oorspronkelijk eind juni 1972 te Amsterdam op stencil uitgebracht; het was het gemeenschappelijke werkstuk voor het doktoraalexamen van de schrijvers. De ondertitel was destijds anders: 'De literair-theoretische opvattingen van Frank van der Goes, Herman Gorter, Franz Mehring, Henriëtte Roland Holst en C.S. Adama van Scheltema gezien vanuit het werk van Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Bertolt Brecht en Georg Lukács'. Waarschijnlijk zag men in - toen de mogelijkheid van een boekuitgave zich voordeed - dat deze ondertitel de inhoud niet dekte. In de oorspronkelijke ondertitel lijkt het er namelijk op of Adorno, Benjamin en Lukács hulpmiddel zijn voor de beoordeling van de eerste groep. Er worden echter maar enkele verbindingslijnen getrokken. De

* Inmiddels is de tweede druk bij Athenaeum-Polak en Van Genneep verschenen.

bespreking van de theoretici valt, zoals gezegd, duidelijk in twee groepen uiteen. De auteurs merken in hun voorwoord van de boekuitgave op dat de structuur van de inhoud nogal 'brokkelig' is. Het ontstaan (gemeenschappelijk werkstuk) zal hier-

aan debet zijn. Men wilde het liever niet veranderen, omdat een wijziging tijd kostte en ‘het boek... door vertraagde publikatie zijn aktualiteit verliest’. (p. 6)

Over de structuur van het boek nog het volgende: in de inhoudsopgave staat bij elk hoofdstuk een auteur vermeld. Het voorwoord zegt dat de vermelde naam de eindredakteur van het hoofdstuk betreft. Uit *ML* zelf is niet op te maken of de ‘eindredakteur’ het stuk geheel zelfstandig (na kollektieve bespreking) heeft geschreven. Ik citeer over de werkwijze: ‘Het werken als kollektief hield in, dat ieder van ons zoveel mogelijk alle bronnen las en dat er in gezamenlijke bijeenkomsten over gelezen werken werd gediskussieerd.

Daarna werd dan door ieder materiaal aangedragen voor de verschillende hoofdstukken, maar de eindredactie was telkens in handen van één van ons, waardoor soms enig verschil in opvatting aan het licht komt’. (p. 6). Het maakt niet bijster veel duidelijk. In ieder geval is het bijzonder verheugend dat men nu ook in de literatuurtheorie door middel van teamwork een uitgave voorbereidt, en - wat zo mogelijk nog belangrijker is - deze onder gezamenlijke verantwoordelijkheid publiceert.

2

Helemaal gelukkig is het bij elkaar brengen van algemeen-theoretische zaken en persoonsgebonden literatuurtheoretische uitgangspunten niet. Een voorbeeld. Hoofdstuk 10 begint met het kryptische stukje: ‘Iemands opvattingen over literatuur hangen nauw samen met zijn opvattingen over de werkelijkheid. Zelfs de opvatting dat literatuur en werkelijkheid niets met elkaar te maken hebben, dat een literair werk louter uit zichzelf begrepen moet worden, impliceert een opvatting over de werkelijkheid’. (p. 159). Deze stellige (en onbewezen) uitspraak hoort m.i. niet in het boek thuis. Anders zou het geweest zijn wanneer het hier ging om een uitspraak van Benjamin, Lukács of Adorno. Bovengeciteerde passage strookt helemaal niet met de opzet dat het boek in de eerste plaats studiemateriaal wil verschaffen voor een diepgaandere studie. En met het tweede doel: een inleiding in de beginselen van de materialistische literatuurtheorie lijkt het me ook in strijd. Daar komt nog bij dat het geciteerde moeilijk te rijmen valt met deze uitspraak: ‘Het zal [de lezer] opvallen dat er nog steeds meer vragen zijn dan antwoorden.’

Het belangrijkste pluspunt van het boek is gelegen in de informatieve waarde. Men heeft de moeilijk toegankelijke bronnen met de uitgave van dit boek voor elke geïnteresseerde opengelegd, een verdienste die nauwelijks op zijn waarde te schatten is! Met een op vele plaatsen wonderbaarlijke soeplesse heeft men het nogal weerbarstige materiaal zoveel mogelijk met elkaar in verband gebracht (Benjamin-Adorno). De verbanden zijn alleen wat zwak als het erop aan komt de schrijver-theoretici (Gorter c.s.) met de alleen-maar-theoretici (Benjamin, Adorno) te vergelijken. In de eerste zeven hoofdstukken wordt niet eens gepreludeerd op datgene wat gaat volgen.

Hoewel ze dus niet genoeg geïntegreerd zijn in de rest van het boek, zijn het beslist geen onverdienlijke hoofdstukken: men bespreekt moeilijk toegankelijk materiaal

van Frank van der Goes en Herman Gorter, ook komen Van Deyssel, Tak en Diepenbrock ter sprake.

Aangezien de oorspronkelijke teksten als uitgangspunt dienen, kan men nu op snelle en adekwate wijze nagaan wat er in die tijd over de literaire theorie gezegd en gedebatteerd is. Hoewel men de besproken theoretische geschriften op een bepaalde wijze probeert te interpreteren (men wil de lezers ervan weerhouden meer dan *historische* waarde toe te kennen aan de theorieën van rond de eeuwwisseling), heeft men het materiaal niet op een bepaalde wijze vervormd. Men is zo voorzichtig en integer mogelijk met de 70 en

80 jaar oude teksten aan het werk gegaan.

De reden waarom de literaire theorie rond de eeuwwisseling veel aandacht krijgt is hierin gelegen dat op het Instituut voor Neerlandistiek, waar dit boek ontstaan is, vorig jaar een stroming merkbaar was de Nederlandse socialisten (Gorter c.s.) als uitgangspunt te nemen voor de formulering van een actuele literatuurtheorie. De schrijver van *ML* achten dit onjuist. De wijze waarop ze dit bewijzen is door aan te tonen dat de theorie van (vooral) Gorter niet klopt, op belangrijke punten een tweeslachtigheid vertoont. Een dergelijke theorie kan niet de basis vormen voor een moderne materialistische literatuurtheorie.

Als ik nu het eerste deel tracht samen te vatten, en me vooral richt op de eerste 4 hoofdstukken die een bijzonder hechte eenheid vormen, dan hebben we hier te maken met een goed stuk ouderwetse geschiedschrijving.

Details zijn weggelaten, de grote lijn wordt getoond, men krijgt een goed inzicht in de theoretische verhoudingen in de eerste decennia van deze eeuw. Hoofdstuk 5 (over Franz Mehring) staat een beetje eenzaam en geïsoleerd tussen de eerste 4 en de volgende twee (hfdst. 6 en 7) in. Het is een goed essay, met een zeer verdienstelijke, korte samenvatting van Kants filosofie, maar valt enigszins buiten de opbouw van het boek. Dit isolement van bepaalde hoofdstukken zullen we meer zien: het was misschien beter geweest niet *zoveel mogelijk* materialisten te behandelen, maar zich te beperken tot Gorter c.s., Benjamin en Adorno. De hoofdstukken over Brecht, Lukács en Mehring hangen er a.h.w. als los zand bij. Des te sterker komt dit naar voren als men nagaat hoe diep er ingegaan wordt op Adorno. De zin van zo'n globaal stukje over Lukács ontgaat me dan ook geheel: óf goed werk óf geen werk. Aan een half werkstukje met vaagheden over Brecht en Lukács heb je nauwelijks iets. De hoofdstukken 6 en 7 over Henriëtte Roland Holst en C.S. Adama van Scheltema zetten de lijn van de eerste 4 hoofdstukken wel voort, maar krijgen toch een te geïsoleerd karakter binnen het totale boek. Uitzondering vormt de laatste alinea van hfdst. 7 waarin naar een ander op zichzelf staand stukje verwezen wordt: nl. naar Lukács.

De hoofdstukken 8, 9, 10 en 11 bestaan uit een allegaartje van onderwerpen. Kan men met een beetje goede wil de eerste 2, over de filosofie van Dietzgen en over de relatie Darwin - Marx nog bij de eerste 7 hoofdstukken plaatsen, 10 en 11 zijn zo algemeen en dermate eklektisch dat men ze beter weg had kunnen laten. Ze geven weinig inzicht in datgene wat vooraf gegaan is, ze verhelderen nauwelijks iets omtrent datgene wat komt: Adorno en Benjamin. Alleen de *paragraaf* over 'Gorter en het marxisme' (in hfdst. 10) is zinvol: helaas eindigt die weer wat chaotisch door naast Marx ook Lukács en Adorno in het betoog te betrekken. Dat is overbodig.

Aan Adorno wordt verderop veel aandacht besteed, waarin vrijwel hetzelfde terug komt.

3

Na het pittige hors d'oeuvre en de soep die aanmerkelijk minder goed smaakt, de werkelijk formidabele hoofdschotel: Adorno en Benjamin. Eindelijk een grote studie

over het werk van deze beide materialistische literatuurtheoretici. Ik voel er weinig voor (als het al mogelijk was) de inhoud kort en bondig uit te leggen en te parafaseren. Men leze het zelf. Het is de moeite zeker waard. Uit alles blijkt dat men zich met veel enthousiasme en werkkraft gestort heeft op het lang niet eenvoudige materiaal dat Adorno en Benjamin ons gelaten hebben. Met grote flexibiliteit, met souplesse, met inventiviteit en een uitstekend interpretatief vermogen heeft men 6 hoofdstukken over Adorno en een 4-tal over Benjamin samengesteld. Jammer is dat men

er ruim 180 pagina's op moet wachten. Daar staat tegenover 150 pagina's theorie-analyse van hoge kwaliteit met veel informatie.

Het dessert: Brecht en Lukács, kwam al ter sprake. Men heeft zich er in de keuken niet erg voor uitgesloofd.

Samenvattend: Op pag. 188 zeggen de schrijvers over Adorno's *Noten zur Literatur*: 'Wie zich serieus met literatuur bezig houdt, kan aan deze boeken eigenlijk niet voorbijgaan'. Dit geldt geloof ik ook voor de hoofdstukken over Benjamin en Adorno in *Materialistische literatuurtheorie*. De eerste hoofdstukken over Gorter c.s. zijn even lezenswaard. Gelukkiger was geweest de tekst heel beknopt te herzien en twee boeken te laten verschijnen. Nu zit je met wat overtollig en te weinig uitgewerkt materiaal waardoor het totaal-oordeel over deze publikatie onnodig in negatieve zin wordt beïnvloed. Men had er beter aan gedaan enkele maanden te wachten met deze uitgave en een (m.i. kleine) veer te laten aan de aktualiteit. Tenslotte de prijs. De SUN maakt zijn naam waar: het boek is goedkoop (f 14,50), ERG goedkoop als je de vergelijking trekt met Vogelaar's *Kunst als kritiek* van de Bij, dat (met eveneens zo'n kleine 400 pagina's) nog altijd f 24,50 moet kosten.

Ruud Kraayeveld

Jeugd op eigen wieden

Jan Biezen, *Rode zeus blauwe poseidon gele hades*, 's-Gravenhage-Rotterdam 1971 (Nygh & Van Ditmar, N.&v.D. pockets 99).

Willy Lauwens, *De vuile angst*, 's-Gravenhage-Rotterdam 1971 (Nygh & Van Ditmar, Nieuwe Nyghboeken 41).

Leo Pleysier, *Mirliton*, Brugge 1971 (Orion, reeks 'Merkstenen' nr. 37).

Wim Hazeu, *Duitse honden bijten*, 's-Gravenhage-Rotterdam 1971 (Nieuwe Nyghboeken 42).

Bij Nygh, waar ik altijd zo'n reclame voor maak, moeten ze oppassen hun hofrecensent niet te verliezen. Ze geven daar de laatste tijd dingen uit die de superieure kwaliteit van het kleine, selectieve fonds in gevaar brengen.

Zo bijv. het prozadebuut van Jan Biezen, *Rode zeus* etc. Dat is gewoon een zeer slecht boek. Zo'n roman die we allemaal wel geschreven hebben toen we 18 waren, u weet wel, de late vijftiger jaren, toen we 's zomers allemaal in een blauw-wit gestreept truitje, met een E.P.-tje van Art Blakey en een boekje van Sartre onder de arm naar Saint-Tropez trokken. Die roman schreef je dan als je weer terug was, dan was je nog lekker triest. Ik wist alleen niet dat dat tegenwoordig nog gebruikelijk was. Kennelijk; en ook in de hoedanigheid van die boeken is niets veranderd. De inhoud is nog steeds grotendeels voorspelbaar: de hoofdpersoon, kunstenaar uiteraard, zwerft rond, op zoek naar Liefde en Creativiteit. Over die creativiteit horen we niet zoveel meer, het is ook wel erg moeilijk om daarover te schrijven, maar over de liefde des te meer. Minstens twee vrouwen komen in het verhaal voor; één die vooral de pure, gezonde, lichamelijke liefde vertegenwoordigt - zij treedt altijd op in een prettig zuiders klimaat, waar de kunstenaar zich dan bevindt om Zich Te Bezinnen, zij treedt zeer luchtig gekleed (zo'n lekker schaamteloos ongeremd natuurdierje toch!) zijn eenvoudige vertrek binnen, of ontmoet hem in één van de intieme Visserskroegjes; zij valt direct op hem, hij is het vanaf het eerste ogenblik helemaal, en dolt een maandje of zo met hem rond. Daarna verdwijnt zij meestal, zomaar (ze is immers zo heerlijk impulsief!), en laat een wat trieste lege plek achter. Ze moet ook wel vertrekken, anders zou het boek uit zijn, en dan zou het met zijn happy end net een damesroman lijken nietwaar! Er gaat een tweede vrouw optreden, die iets Anders, Hogers vertegenwoordigt, zoiets als de Wezenlijke Communicatie, het Diepe Begrip, dat trouwens direct bij de eerste ontmoeting blijkt. Die mensen hoeven elkaar maar aan te kijken of een dikke slijmdraad van diep begrijpen verbindt hen. Wie van de twee vrouwen het wint is om het even, soms de een, soms de ander, vaak geen van beiden, want onvolkomen blijft het. Dat komt natuurlijk weer door de Creativiteit. Of door het Noodlot. Er moet natuurlijk ook wat gestorven worden in zo'n boek; vaak is dat de moeder, mooier nog is het als een van de vrouwen sterft (zwanger liefst). Enfin.

Veel erger is, dat dit soort verhalen zo krukkig wordt aangeboden. Op zichzelf is er namelijk tegen in principe geen enkel verhaal iets in te brengen. Het klungeligste geschiedenisje kan de 'realiteit' zijn die door de 'verteller' wordt aangeboden. Het gaat er maar om hoe het aanbod is. De beste naoorlogse adolescentieroman, *De hondsdagen*, bevat óók een lullig verhaaltje, maar Claus biedt dat zo magistraal aan

dat de problematiek door de vorm van het boek op een aangrijpende manier overkomt. Is echter ook de vorm onecht, dan blijft er niets over.

Zoals bij Biezen. Een hopeloos geforceerd 'literair' taalgebruik om te beginnen. Hoe prachtig: 'Ik voel de houtnerven. Ze drukken hun heet basreliëf in mijn rug (zal je gebeu-

ren). Zeezon bleekt het dekhout wit. De dag slaapt en ik met hem bak weerloos in het zonnebad (opgave: wie slaapt er nu, wie bakt er nu, wie is er nu weerloos, wie is er nu in het zonnebad?). Het verlamdende vuur beheerst het firmament. Ik kijk ernaar met kurkdroge ogen (au!). De lucht is blauw, water is blauw. Blauwe verblinding waarin ik wacht op ontkiemende impulsen in mijn al zo lang opgedroogde creatieve bron (juist).’ Na nog wat van deze woordkunst (waarin o.a. het schip eerst de gladde oceaan doorklieft en vervolgens de boeg zich door de golven stoot) eindigt de eerste pagina a.v.; ‘Ik kus de zonneavond. Mijn droge lippen barsten. Ik ben overweldigd, maar tracht me te bevrijden door een spetterende duik in het zwembad (lezer, opzij!). Maar het lauwe water doorbreekt nauwelijks de overweldiging. Mijn handen wrijven sloom nieuwe olie op mijn huid. Ik glim. Alles is traag. Zoals de voortdurende kwelling van mijn impasse. Ik voel me intens leeg. Mijn dynamische jeugdstormen hebben me uitgeput (Ogguttoggut, dat is het dus!)’. Pg. 7. Nu denkt u natuurlijk, die Wesselo heeft alleen de eerste bladzij gelezen, maar al zou hij daar groot gelijk in gehad hebben, zo is het niet. Ik kan echter moeilijk de rest van het boek als voorbeeld overschrijven.

Nog een mooie, ik kom er niet onderuit, op pg. 49; de verteller observeert nl. ook zeer Kritisch, getuige deze beschrijving van een kunstenaarsgezelschap (waar de verteller zich natuurlijk niet in thuis voelt; zo was hij óók eens, nu is hij Anders): ‘Hier bruist de buitenkant van de kunstenaarswereld in volle heftigheid. “Hallo, Milto” roepen enige joviale stemmen aan de bar. Ik brom “Hallo”. Hier ben ik niet alleen, stemmen en gelach, hier en daar dronken gekrijs. Er staat al een glas voor mijn neus. Ik distilleer verloren energie uit de warme drank. De bar is bezet met een groep avant-gardistische schilders. Jonge herrieschoppers, koppen met woeste baarden. Ze dragen de meest eksentrieke kleding, deze anti-uniformjeugd. Hun L.S.D.-gezichten zijn in rebellie met iedereen’. Het kostelijkste in het boek zijn de dialogen. Als de verteller net heeft kennis gemaakt met de vrouw Met Het Diepe Begrip lezen we op pg. 25: ‘- “Hou je van ballet?” vraagt ze met interesse.

- “Ja, ballet is prachtig”. Ik meen dat. “Ik ga regelmatig naar uitvoeringen en zo nu en dan naar de balletschool om de elementaire menselijke beweging te schetsen”.’ Dat zegt-ie, de lul. En zij, zij antwoordt: ‘- “Ik hou ervan, vooral het summum de beheerste dans van een prima ballerina. Ik geniet intens van de bewegingsspanning op de scherpe teenpunten. Als bruisend champagneschuim”.’

De trut. Maar ach, eigenlijk wel begrijpelijk dat déze oliebolletjes elkaar begrijpen. Na hun eerste nacht zegt ze: ‘Dank je, dank voor deze heerlijke nacht. Zo totaal nieuw, zo'n onverwachte liefdesdimensie’. (pg. 98). Echt lezer, ze zegt het. Om nooit meer klaar te komen, zou ik zeggen. En het is géén parodie! O ja, wat ook altijd mooi is in deze boeken zijn de namen van de personages. Altijd heel bijzonder. Ook hier: Milto, Natasja (zelfs dat) en Helena. Als ik nog eens een roman schrijf, wat God verhoede, heten de personages Jaap en Bep. O nee, het moeten er drie zijn, dus Kees/Truus erbij.

Dezelfde jeugd-op-eigen-wieken-sfeer treffen we aan in Willy Lauwens' *De vuile angst*. Ook dit een debuut: enkele jaren geleden verscheen in de reeks Galgeboekjes te Brugge *De hemelvlinders*, dat echter door typografische verminkingen onleesbaar was. Daarna verschenen bij Nygh twee uitstekende boeken, waarover ik al eerder de loftrumpet stak: *Het vuur van de trots* en *Zing zacht zanger*. Vooral in het laatste

bleek Lauwens' schrijverschap gerijpt te zijn: een zeer persoonlijke, zakelijke stijl, waarachter veel blijkt schuil te gaan. Een beetje à la het droge proza van

de bewerking van het debuut als *De vuile angst* Paul Snoek. Des te vervelender dus dat men het heeft uitgegeven. Leuk misschien voor de toekomstige literatuurhistoricus, want uiteraard zit iets van Lauwens' latere problematiek en techniek al in zijn eersteling; typisch weer zo'n boek dus dat niet uitgegeven had moeten worden, maar weggegooid of bewaard in een la, wat we immers allemaal met ons jeugdwerk doen. Toegegeven, zó beroerd als het debuut van Biezen is het niet, en zeker de problematiek (jeugdige liefde die door zwangerschap verstoord dreigt te worden) komt 'echter' over, maar ja, als je dan tussen de twee gelieven het volgende dialoogje leest: 'Wat heb ik uitbundige vreugde over je aanwezigheid, net zoals iemand die veel buit heeft'. 'Je haar is gezond. Je ogen en mond zijn lokkende vogels'. (pg. 51), waar blijf je dan? Kortom, wat ik van Biezen zei, geldt ook voor Lauwens, zij het in veel mindere mate.

Een derde prozadebuut is dat van Leo Pleysier, *Mirliton*, verschenen bij Orion (let op, die uitgeverij gaat het maken; trouwens, *Raam* hadden ze al). Het werd bekroond met de 2-jaarlijkse Stijn Streuvelsprijs. Nu zegt dat niets, want die prijs werd voor het eerst toegekend. Echter: terwijl ook *Mirliton* een adolescentieroman is, vertoont het niet die typische debuutgebreken die ik bij Biezen en Lauwens signaleerde. Integendeel, het is een origineel, compact boekje, vooral origineel en compact geschreven. Natuurlijk bezigt ook Pleysier typisch litterair taalgebruik, maar ten eerste is dat functioneel omdat de ik-persoon inderdaad duidelijk als verteller optreedt, d.w.z. als ik-schrijver, d.w.z. dat hij wordt aangeboden als degene die bezig is een gevecht met de taal te voeren, en ten tweede is dit taalgebruik, om dezelfde reden, dan ook nooit *quasi*-litterair, geforceerd, litteratuurderig. Het is echt. Kenmerkend is trouwens dat ook in *Mirliton* de herinnering aan zo'n vacantiemeisje weer een belangrijke rol speelt, zónder dat het lamentabel wordt. Dat zegt genoeg. Bovendien heet dat meisje gewoon Hanne. Er is eigenlijk maar één bezwaar tegen *Mirliton*, en misschien is dat toch wel weer een debuutbezwaar: het is weinig coherent. Het bestaat uit een serie korte hoofdstukjes, of liever fragmenten, stukken schrijfdraad, pogingen om een reeks wisselende gemoedstoestanden, herinneringen etc. in taal te vangen. En hoewel er natuurlijk tal van associatieve lijnen tussen de fragmenten lopen (terugkerende gegevens, feiten, symbolen, etc.), is er weinig eenheid te ontdekken. De fragmenten zijn soms verwisselbaar, soms is het verband niet duidelijk. Een winstpunt daarbij is echter meteen weer (wat ook al bleek uit de compactheid van het geheel), dat alleen datgene wat voor het wereldbeeld, de realiteit van de ik relevant is, wordt weergegeven. Centraal daarin staan het verlangen naar communicatie c.q. liefde ('liefdesfragmenten' daarom ook telkens duidelijk in *herinneringsvorm*), daartegenover de eenzaamheid c.q. angst, en als bindende factor het gevecht dat geleverd moet worden om dit, dit zelfportret dus, in taal vast te leggen. De invloed van Marcel van Maele en vooral Ivo Michiels is daarbij onmiskenbaar. Compliment dus. De drie woorden waar Michiels' verhaal *Ikjes sprokkelen* geheel om draait: *wie ben ik?*, vinden we bij Pleysier letterlijk terug (pg. 80). En wie het vermogen bezit om het onvermogen dit volledig uit te drukken: uit te drukken (even nadenken, het klopt) heeft een goed boek geschreven.

Duitse honden bijten van Wim Hazeu, weer een Nyghboek, is weliswaar géén debuut, het heeft er wel trekjes van. Wie net Biezen en Lauwens gelezen heeft, zinkt bij het

eerste hoofdstuk de moed in de schoenen: wéér zo'n vacantiégrietje, wéér zo'n griet
waarvan je na twee regels weet dat ze zich om onverklaar-

bare redenen direct aan de hoofdpersoon zal gaan aanbieden. Contact, Begrip, Communicatie enz. Gelukkig verdwijnt althans dít aspect na het eerste hoofdstuk grotendeels. Ook in andere opzichten verschilt *Duitse honden bijten* positief van de typische debuten. Er zijn bijv. niet zó hardnekkig pogingen ondernomen het taalgebruik ‘litterair’ mooier te maken dan litterair noodzakelijk is (dus: Hazeu schrijft redelijk), en bovendien is de problematiek op zich (al is dat nooit een voorwaarde) interessanter. Ik zal geen poging doen de tamelijk complexe inhoud na te vertellen, en volsta met de constatering dat de spil waar alles om draait de tegenstelling is tussen de persoonlijke relatie van de ik met het Duitse (vacantie-)meisje, de liefde dus, en Duitsland, de Duitsers, waarvan het meisje ‘nu eenmaal’ een vertegenwoordigster is.

Duitsland is, vandaar het conflict, voor de ik, een joodse jongeman, een harde realiteit, of tenminste een hard probleem.

Zowel in het litterair technische als inhoudelijke zit echter ook de duidelijke zwakte van het boek. En die zwakte is toch weer een zwakte van een jong schrijverschap dat zijn potentieel toch wel aanwezige mogelijkheden op geen stukken na benut. Hazeu heeft zich in dit boek zowel aan vorm als inhoud zwaar vertild.

Zo is de problematiek alleen maar boeiend op zichzelf, want wat Hazeu ermee gedaan heeft is bedroevend weinig. In zijn formulering van het ‘Duitse probleem’ blijft hij volledig steken in de bekende clichés: alle Duitsers zijn bierdrinkers, kleinburgerlijke fatsoensrakers, politie- en legeraanbidders, enz. enz., en voor zover ze het niet zijn, zijn het pseudo-linkse, zweverige revolutionairen. Dat weten we allemaal allang, en we weten ook dat het onzin is. Maar al zou het zo zijn (en ook al zou het niet zo zijn; het blijft de realiteit van de ik), dan dient voor een geslaagde litteraire tekst tenminste de manier waarop de ik dit stereotiepe beeld ervaart en verwerkt origineel of althans overtuigend te zijn. En dat is niet zo. Het blijft bij het stereotiepe beeld, en dat ‘Duitsland’ betekent ook het einde van de liefde. Ongeloofwaardig.

Irritanter is dat dit magere verhaaltje a.h.w. gecompenseerd schijnt te moeten worden door een razend ingewikkelde structuur. Nu is ook daar op zichzelf weer geen bezwaar tegen, maar wel wanneer a) de functie van de warboel niet duidelijk wordt, en b) er bovendien geen donder van klopt. Het verhaal van het eerste samenzijn tussen de ik en zijn Duitse vriendin in de Zeeuwse badplaats vergt zo'n 50 bladzijden (eenvoudig, zakelijk, essentieel, enz., waren 5 bladzijden ruimschoots voldoende geweest). Dit eerste hoofdstuk (I; het boek telt er IX) is weer verdeeld in 10 (nrs. 1 t.e.m. 10) stukjes, die weer in fragmenten verdeeld zijn, die dan nog cursieve titels dragen óók. Niet-chronologisch natuurlijk: achtereenvolgens hebben we *de zesde dag*, *de vierde dag*, *de zesde dag*, *de avond van de derde dag*, enz. enz. (verderop in het boek heet zelfs een fragment: *de avond van de tweede dag na de nacht hartje november!*). Een functie heeft dit *niet*.

Evenmin als de andere technieken in het boek: brieven, dagboekfragmenten (van de revolutionaire vriend van de ik), kritiek van een criticus op fragmenten van het boek, reflectie van de ik over het (dit) boek waar hij aan bezig is, enz. Functieloos, en dus gemaniëreed, onecht. Bovendien te moeilijk: herhaaldelijk klopt het niet. Wanneer je zo nodig ontraditioneel wil zijn, en daarom een stuk verhaal in dagboekvorm weergeeft, dan moet dat ook wèl een echt dagboek zijn. Nu, iemand die een dagboek schrijft, zal daarin nooit allerlei zakelijke gegevens over zichzelf

gaan zitten noteren. Bijv. dat hij studentenleider is. Het is echter wel een gegeven dat de lezer nodig heeft. Dus komt het toch in het 'dagboek' terecht. Dat dus meteen ongeloofwaardig

wordt. In dat dagboek zit tussen twee haakjes nog iets heel lulligs: een ontzaglijk stuk rechtse stereotypie. Op pg. 100 schrijft onze linkse vriend, over Roemenië: ‘De armoede werd in stand gehouden, want zonder arme mensen was er van een proletariaat immers geen sprake. De postzegels met de tekst:

“Proletariërs aller landen verenigt u” hadden zo'n grote frankeerwaarde, dat geen arbeider ze ooit kon gebruiken’. Dit is walgelijk gelul, wat níet erg zou zijn als dit personage een lul was, maar dat is hij niet - althans niet zo'n lul. Een links studentenleider zegt dit niet. Hazeu zegt het dus.

Tenslotte een ander mooi voorbeeld van iets dat structureel geheel uit de hand gelopen is: bijna op het eind van het boek, het gedeelte nl. waarin de ik (o.a.) beschrijft hoe hij het boek aan het schrijven is, vraagt zijn vriend (de Duitse Dagboekancier) hem of het al opschiet. Nee, dat niet. Twee bladzijden verder is het boek uit.

J.J. Wesselo

Grimmige sprookjes

Willy Lauwens, *Verrek martelaar*, 's-Gravenhage-Rotterdam 1973 (uitg. Nygh & v. Ditmar)

Willy Lauwens lezen is altijd weer even wennen. Bij ieder boek denk je, zo de eerste 50 bladzijden: maar die man kan er niets van! De eindruck is echter altijd weer even positief; het eerste verhaal lijkt altijd slecht, het laatste altijd vreselijk goed. Hoe komt dat toch?

Duidelijk is dat er met het schrijven van Lauwens, ongetwijfeld een van de merkwaardigste figuren in onze literatuur, iets bijzonders aan de hand moet zijn. Maar wat?

Antwoord: Lauwens schrijft, zoals een kind een schoolopstel schrijft. Een indruk die, in het begin van een boek, wanneer nog niet duidelijk is welk positief 'effect' zo'n schrijfwijze eventueel zou kunnen hebben, wanneer het nog even wennen is, natuurlijk overheerst, en dan ook leidt tot gedachten als: die man kan er niets van. Dan begin je langzaam in de ban te raken van wat Lauwens te vertellen heeft; dus móet die man er iets van kunnen, en moet zijn schoolopstelstijl inderdaad adequaat zijn. Of beter: moet die stijl tòch adequaat zijn, want nu wordt het volgende duidelijk: de combinatie van déze vorm en déze inhoud is zeldzaam; men wordt niet geacht de onderwerpen die bij Lauwens centraal staan op een dergelijke manier te verwoorden. Lauwens doet het 'toch', en zijn vorm en inhoud blijken niet alleen toch bij elkaar 'te kunnen passen', ze blijken elkaar zelfs wederkerig te versterken. Ik geloof dat daarom Lauwens' werk zo'n unieke plaats inneemt.

Zijn nieuwe bundel *Verrek martelaar* is in verband hiermee wel bijzonder illustratief.

Een bundel schoolopstellen. En dat in alle formele opzichten. Ten eerste is het merendeel, zeker qua lengte gerekend, geschreven in de ik-vorm en de verleden tijd. De drie veruit kortste verhalen van de zes die de bundel bevat wijken hier licht van af: *Lied uit de steenbakkerijen* en *Namiddagje bij paps* staan in de 3e pers., hoewel centraal daarin toch weer een ik-verhaal staat (in de dialoog nl.), *De verdrukkers van de jeugd* staat in de 1e pers., maar in de o.t.t.

Het zijn dus 'autobiografische' verhalen, herinneringen. 'Autobiografisch' voor een flink stuk letterlijk op te vatten, maar dat is natuurlijk van geen belang. 'Verhalen' is minder letterlijk, en daar komen we bij het tweede schoolopstelkenmerk: verhalen vormen doorgaans een afgerond geheel (afgeronde periode, afgeronde plot etc.); bij Lauwens krijgt men de indruk dat de meester hem opdrachten heeft gegeven, zo vaag als alleen meesters en leraren dat kunnen, in de zin van 'toen ik 12 was' of 'denkend aan toen'. Wat doet de brave leerling dan? Hij gaat zitten piekeren wat hij zich uit een bepaalde, of liever erg onbepaalde periode herinnert, en schrijft dat op: broksgewijs, wel chronologisch, maar zonder kop en zonder staart. Precies zo gebeurt het bij Lauwens: hij begint 'gewoon ergens', er volgt een lange reeks autobiografische fragmenten, die weinig samenhang vertonen; het enige dat ze verbindt is de consequente chronologie.

Gebeurtenis nr. 7 vindt inderdaad na 6 plaats, etc. De laatste notitie is alleen in deze opsomming de laatste, maar het 'verhaal' had evengoed verder kunnen gaan.

Kortom, een ik die zich bij stukken en beetjes een vaag begrensde periode uit zijn leven herinnert: 'ik deed dit, ik deed dat, toen gebeurde dit, een tijdje later gebeurde dat... etc.... en nu weet ik niks meer, ik stop maar'.

De stijl tenslotte waarin Lauwens schrijft sluit hier geheel bij aan: korte, reportage-achtige zinnen, primaire indrukken; alleen de buitenkant van verschijnselen en gebeurtenissen lijkt te zijn waargenomen.

Schoolopstellen - maar natuurlijk hanteert

Lauwens die vorm heel bewust. Anders had het ook nooit de verrassende poëtische kracht kunnen hebben, die geregeld ontplooid wordt. Zelf zegt hij trouwens in het eerste, ook het meest (in letterlijke zin) autobiografische verhaal *Bittere kleur die mij tooit*: ‘mijn zestig korte verhalen, die als begrijpelijke renpaarden in korte zinnen moeten worden’ (pg. 36).

Waarom is deze, bij uitstek on-literaire vorm, die in het begin inderdaad alleen maar een beetje klungelig aandoet, nu zo'n sterk middel? Daartoe moeten we naar de inhoud.¹⁾ Die bevat nl. een wereld boordevol somberheid. Stonden de vorige boeken (*Het vuur van de trots*, *De vuile angst* en *Zing zacht zanger*) voornamelijk in het teken van het geweld en de angst, hier is Lauwens een fase verder, of is het denken van Lauwens een fase verder: naast de angst als ‘constante’ staat het doodselement nu centraal. Dat het geweld hierbij wel z'n rol blijft spelen, spreekt vanzelf (zoals in *Berlijns grijs*: het oorlogsgeweld, of in *Lied uit de steenbakkerijen*: het geweld dat mensen elkaar, bv. in hun manier van optreden, in het dagelijks leven aandoen). Vaker echter is de dood niet meer gerelateerd aan geweld: de natuurlijke, of althans niet gewelddadige dood komt veel vaker voor, zoals de hele waslijsten sterfgevallen in *Namiddagje bij paps* en *Oranje maan*, en dit in tweeërlei opzicht in *Berlijns grijs*: de wat zielige, a.h.w. klungelige manier van doodgaan van de diverse kampbewoners (de internationale ‘Arbeitseinsatz’), naast een bladzijdenlange opsomming van alleen de namen van gesneuvelden bij een bombardement.

Hiermee is ook de tweede belangrijker, aan de dood equivalente factor naast die van het geweld aangegeven: het verval. Het overgrote deel van de personages in deze verhalen is ziek (lichamelijk en/of geestelijk), verlopen, etc.

Inclusief soms de ik.

De enige manier van leven die de ik, die in alle verhalen optreedt, tegenover deze sombere wereld kan stellen, is een vorm van kinderlijkheid, of naïviteit. De ellende wordt, zij het met de grootste moeite, van een afstand bekeken, licht verbaasd soms. Het is een afstand die de kwetsbaarheid van de ik moet opvangen. Niet precies hetzelfde dus als het ‘gebruikelijke’ isolement waar veel ‘moderne ikken’ zich in opsluiten; zo is de ik bij Lauwens vaak gelukkig getrouwd, en heeft hij bv. (veelbetekenend), in de meeste verhalen een kind, waarmee, en met wiens wereldje, hij zich intensief bezig houdt. De typisch kinderlijke, nog wat verbaasde afstand, die natuurlijk uit een nog niet ontwikkeld begrip, vaak ònbegrip, voortkomt, doet de indruk vestigen van de oppervlakkigheid waarmee de wereld, dus de buitenkant van de dingen, wordt gezien.

Waarmee natuurlijk alleen de buitenkant van de ‘oppervlakkigheid’ is aangegeven! Zo is er juist ook een heftige betrokkenheid bij de dingen te constateren.

Deze zeg maar ‘innerlijke gesteldheid’ van de ik t.o.v. de wereld brengt de vorm, het naïeve schoolopstel, a.h.w. dwingend met zich mee - en andersom. Sterker, beide voegen een dimensie aan elkaar toe. Door de ‘volwassen wereld’ juist op een ‘onvolwassen manier’ te beschrijven, wordt de kwetsbaarheid van de ik des te duidelijker, en door op een ‘onvolwassen manier’ juist de ‘volwassen wereld’ te beschrijven, wordt die volwassenheid wrang in een des te pijnlijker daglicht gesteld. Een hoogtepunt in beide opzichten is het prachtige verhaal *Oranje maan*. De terloopse, naïeve, eigenlijk ‘doodleuke’ wijze waarop het geweld dat mensen elkaar aandoen, het menselijk verval, en vooral de dood beschreven worden maken de verschrikking die deze wereld, juist voor de ik (zijn betrokkenheid!), inhoudt, des te beklemmender.

Niet voor niets kreeg Lauwens' debuut, de roman *De hemelvlinders*, bij een latere uitgave de titel *De vuile angst*. Je kunt het werk van Lauwens uitstekend vergelijken met naïeve schilderijen: superieure

kindertekeningen, die enerzijds een ontroerende, wat vervreemde, poëtische onbevangenheid tonen, anderzijds een angstige dreiging. Maar in plaats van naïeve schilderijen kun je ook gewoon zeggen: sprookjes. Want ook die hebben dat dubbelaspect van elkaar wederzijds versterkende gruwelijkheid/angst en tederheid/naïviteit. Ook Lauwens' vorige bundel, *Zing zacht zanger*, noemde ik al een sprookjesboek. Hetzelfde geldt weer voor *Verrek martelaar*: sprookjes voor volwassen kinderen.

J.J. Wesselo

Voor vierhandigen

Lucebert, *Verzamelde gedichten*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1974, 2 dln. f 75,-.

In 1958 kocht ik Luceberts verzamelbundel *Triangel*, een goedkope Ooievaarpocket. Losgeraakte pagina's, strepen en opmerkingen in de marges en een vaal geworden omslag bewijzen dat het intensief gelezen is. Later kocht ik nog een aantal bundels en, om 'alles' te hebben, in 1965 de door Vinkenoog verzorgde verzameluitgave *Gedichten 1948-1963*.

Wie het variantenapparaat behorende bij de reeds verschenen *Verzamelde Gedichten* doorbladert, bemerkt tot zijn schrik dat de beide zojuist vermelde bundels niet alleen talrijke foutieve lezingen bevatten maar zelfs een gedicht hebben laten verdwijnen door het abusievelijk als voortzetting van een ander te beschouwen. Met deze constatering is al aangegeven wat eigenlijk pas aan het eind van deze recensie gezegd had moeten worden, nl. dat het belang van de nieuwe verzameleditie erin gelegen is dat deze helderheid heeft verschaft in de tekstgeschiedenis van de gedichten van Lucebert en dat zij op grond daarvan een definitieve tekstredactie heeft vastgesteld.

Het is natuurlijk weinig zinvol om hier, achteraf, de gedichten van Lucebert als poëzie te recenseren; deze beschouwing heeft dan ook alleen betrekking op de editie, op de wijze waarop hier de teksten gepresenteerd zijn. Men kan in principe simpelweg de laatste uitgaven herdrukken en in één band verenigen, men kan ook de eerste in bundels gedrukte versies als basis nemen, of - nog verder terug - de eerste publikatie überhaupt, in tijdschriften e.d., of - nóg een stapje verder terug - men kan een speurtocht naar de handschriften of typoschriften ondernemen. Om maar enkele mogelijkheden te noemen.

Een 'Werkgroep Lucebert', bestaande uit de neerlandici C.W. van de Watering en A. Walrecht en de Lucebert-verzamelaar C.A. Groenendijk, heeft prioriteit aan de bundels gegeven. Zij publiceert in de nieuwe editie de acht oorspronkelijke bundels gedichten van Lucebert chronologisch naar de *laatste* drukken van deze bundels (dus niet naar de hierboven genoemde verzamelbundel en -uitgave), terwijl de niet in de oorspronkelijke bundels maar in andere vorm gepubliceerde gedichten chronologisch naar de *eerste* publikatie uitgegeven worden (dus alweer niet naar de verzamelbundel en -uitgave). Met betrekking tot deze beide groeperingen van gedichten wil de nieuwe editie volledig zijn. Niet volledig is zij waar het ongepubliceerde, dus nog onbekende gedichten betreft. Men heeft wel enkele van deze, ook niet in de vorm van een tekst op een litho of als facsimile van het handschrift gepubliceerde, gedichten in de nieuwe editie opgenomen (ik telde er zes), maar andere handschriften die de Werkgroep wel gezien en in de bibliografie beschreven heeft, zijn bewust terzijde gelaten, omdat het uitgangspunt het *gepubliceerde* oeuvre van Lucebert bleef. Het gevolg van dit standpunt is, dat opname van een aantal gedichten in deze editie afhankelijk was van de toevallige omstandigheid dat een handschrift ergens in facsimile gepubliceerd was. Deze onderwaardering van handschriftelijke bronnen blijkt ook uit de plaats die zij in de annotatie innemen: zij zijn als 'bijzondere verschijningsvorm' vermeld. Niettemin werden deze autografen meestal wel als reproductie opgenomen en in een aantal gevallen (ik telde er 18) vormden ze zelfs de basis waarnaar de tekst werd vastgesteld (al bestonden er dan soms wel gedrukte bronnen). Deze ambivalentie ten

opzichte van handschriftelijke bronnen bemerkt men voortdurend in de *Verantwoording* van de Werkgroep.

Voor de vaststelling van de tekst heeft de

Werkgroep de teksten in alle bronnen met elkaar vergeleken. Waar de gekozen bron ‘bedorven’ (d.i. niet correcte) lezingen vertoonde, heeft zij de verschillende versies aan de auteur voorgelegd en op grond van diens beslissingen heeft men dan de definitieve tekst vastgesteld; Lucebert heeft bovendien van de gelegenheid gebruik gemaakt nieuwe wijzigingen aan te brengen, zodat men (ten minste met betrekking tot de bundels) de nieuwe editie niet moet karakteriseren als een uitgave *naar* de laatste geautoriseerde drukken: zij vertegenwoordigt *zelf* de laatste door de auteur herziene druk. Behalve de zojuist vermelde, door de auteur aangebrachte wijzigingen heeft de Werkgroep in de door haar gepresenteerde teksten één wijziging ten opzichte van de gekozen bronnen aangebracht: zij heeft zo goed als alle hoofdletters laten vervallen, ook wanneer gedeelten van de tekst oorspronkelijk in kapitaal stonden.

In de nieuwe editie zijn de teksten enerzijds en de verantwoording, het variantenapparaat met documentatie en de bibliografie anderzijds gescheiden gepresenteerd. Het tekstgedeelte (560 pp.) is, in een fraaie typografie van W. Sandberg en met illustraties (meestal niet dezelfde als in de oorspronkelijke bundels) van Lucebert, een bijzonder mooie uitgave (helaas hier en daar ontsierd door inktvlekken ontstaan door gerezen wit). Het annotatiedeel (254 pp.) munt uit door een typografisch heldere presentatie.

Het is een goed idee Lucebert niet levend te begraven door de varianten onderaan de pagina te geven (wat in klassieken-uitgaven usance is), maar het voordeel dat een afzonderlijk annotatiedeel biedt doordat men het *naast* de tekst kan leggen, wordt in deze editie te niet gedaan doordat deze in paperback is uitgevoerd, waardoor de boeken niet blijven openliggen: het is een uitgave voor vierhandigen.

Volgens een aantekening vóór in het annotatiedeel is dit niet door de genoemde ‘Werkgroep Lucebert’ samengesteld, maar door Van de Watering alleen, in samenwerking met de beide andere heren en met Lucebert.

Een variantenopgave stelt de lezer in staat na te gaan wat er met een tekst in de loop van de tijd door toedoen van de auteur of van anderen (tekstverzorgers, zettters, correctors) gebeurd is. Zijn functie is er allereerst in gelegen dat hij een verantwoording vormt van de gepresenteerde tekstconstitutie; tegelijk stelt hij de beschouwer in staat de tekstgeschiedenis en de tekstuele waarde van de bronnen vast te stellen (Zoals aan het begin van deze recensie al vermeld, heeft het variantenapparaat van de hier besproken editie de tekstuele onbetrouwbaarheid van de verzamelbundel *Triangel* en van de verzameluitgave *Gedichten 1948-1963* aan het licht gebracht). Daarnaast kan men uit een variantenopgave aflezen op welke teksten oudere studies gebaseerd zijn geweest. Vervolgens kunnen varianten van de hand van de auteur een rol spelen bij de interpretatie, doordat ze de vinger kunnen leggen op belangrijke aspecten. Tenslotte vormt een volledig variantenapparaat een hulpmiddel voor de studie van de wijze waarop teksten door hun technische produktiewijze aangetast kunnen worden.

Van de Watering heeft een volledig variantenapparaat gegeven, waarin zinvolle en zinloze tekstvarianten, banale zetfouten, verschillen in spelling (behalve hoofdlettergebruik), interpunctie en in typografische presentatie (witregels, verdeling van de woorden over de versregels) gelijkelijk gewaardeerd zijn. Men kan de verzorger niet genoeg dankbaar zijn voor het zo rijke en zo zorgvuldig bewerkte variantenapparaat (waarbij bovendien nog verwijzingen gegeven zijn naar bijzondere

verschijningsvormen, vertalingen, geluidsopnamen en muzikale bewerkingen van het betreffende gedicht).

De wijze waarop de varianten gepresenteerd

zijn is nogal breedvoerig, omdat de verzorger niet door middel van regelnummers aan de teksten heeft willen refereren. Het afdrucken van regelnummers in de marge van de teksten heeft hij niet eens overwogen. Wel heeft hij overwogen met een *regeltelling* te werken, maar daarvan afgezien omdat het aantal regels van een gedicht niet in alle bronnen gelijk zou zijn: door de verschillende zetsbreedten is het aantal afgebroken versregels niet altijd gelijk (bovendien kan verwarring optreden met veringsprongen nieuwe versregels).

Een merkwaardige gedachtengang, omdat bij gedichten niet de toevallige typografische regel het criterium is, maar de significatieve versregel. Van de Watering kiest dan voor de aanhaling van de hele versregel. Een voorbeeld (p. 610-611; voor de duidelijkheid beperk ik de voorbeelden tot een of twee varianten):

‘ep b 1, p. 9.

kust u de groene grootwijze wereld
grootgrijze

...

oordverdovende licht in uw vleugels
oorverdovende

b 2 p. 9.

t 3 p. 9.

De laatste regel (bedoeld is “oordverdovende...”, F.J.)

als in *ep*.

vb p. 102.

Laatste regel als in *ep*.

pk p. 151.

Laatste regel als in *ep*.’

Hierbij moet vermeld worden: ep = eerste publikatie of voorpublicatie; b 1 = bundelpublicatie, 1e druk (hier: *Triangel in de jungle*); b 2 = bundelpublicatie, 2e druk (de gekozen bron); t 3 = verzamelbundel *Triangel*; vb = verzameluitgave *Gedichten 1948-1963*; pk = bloemlezing *Poëzie is kinderspel*.

De annotatie wijst op twee varianten die beide door de gekozen bron (b 2) gecorrigeerd zijn, terwijl de correctie van de tweede variant niet in de daarop volgende bronnen overgenomen is - iedere auteur kent het verschijnsel van hypercorrectie door de editor van de uitgeverij, door de corrector of door de zetter.

Deze annotatie kan echter korter weergegeven worden. De betreffende versregel kan men door strofe- en regelnummer (resp. Romeins en Arabisch cijfer) aangeven (het opzoeken van zo'n aanduiding behoeft niet langer te duren dan dat van een geciteerde regel). Omdat dit variantenapparaat het gebruik van de andere bronnen juist overbodig dient te maken, is een opgave van de pagina waarop het betreffende gedicht afgedrukt is, niet nodig (wie Van de Watering wil controleren vindt het gedicht gemakkelijk via de inhoudsopgave van de bronnen; bovendien kan een concordantie van de paginacijfers in de verschillende bronnen in een appendix gegeven worden, waaruit dan ook eventuele verschillen in de volgorde van de gedichten in de bundels kan blijken).

De bovenstaande annotatie kan nu vereenvoudigd en geformaliseerd worden tot:

I, 6 grootwijze *b2, t3, vb, pk*: grootgrijze *b1*

III, 7 oordverdovende *b2*: oorverdovende *b1, t3, vb, pk*

In het volgende voorbeeld (p. 635) wordt een in de gekozen bron bedorven plaats gecorrigeerd naar een andere bron:

‘De afgedrukte tekst heeft in afwijking van *b 1/2*, in overeenstemming met *ep*: *ja we gaan woest bier drinken in een mors huis*

je

ep Braak, [nov.] 1950 (*bibl. 75*), p. 130 *b1/2* p. 37.

Zie de vermelde wijziging.

t3 p. 81.

ja we gaan woest bier drinken in een mors huis

we gaan woest bier drinken in een mors huis

vb p. 148.

Dezelfde variant als in *t3*.

Hierbij: b1/2 = de bundel *De Amsterdamse school*, 1e en 2e druk (de gekozen bron).

De annotatie wijst op de volgende tekstgeschiedenis: de juiste lezing in de tijdschriftpublicatie (*ep*) is door een niet gecorrigeerde zetfout in de beide drukken van de bundel tot een zinloze tekst geworden, wat de verzamelbundel *t3* op onjuiste maar begrijpelijke wijze heeft opgelost door het problematische woord weg te laten; de verzameluitgave *vb* volgt *t3*, terwijl de nieuwe editie de juiste tekst hersteld heeft. Het bovenstaande kan men formaliseren tot:

I, 4 ja *vp*: je *b1/2*, niet in *t3 vb* (*vp* = voorpublicatie)

Het derde voorbeeld (p. 622-623) geeft een geval waarin Lucebert bij de voorbereiding van de nieuwe editie een wijziging aanbracht:

‘De afgedrukte tekst bevat een wijziging ten opzichte van vroegere publicaties:

een woning met de vaart er voor

ervoor

ep b 1, p. 45. Zonder de wijziging.

b2 p. 45. Zonder de wijziging.

t3 p. 47. Zonder de wijziging.

vb p. 125-126. Zonder de wijziging.’

Hierbij: b1 en b2: de bundel *Triangel in de jungle*, 1e en 2e druk (de gekozen bron).

De annotatie kan men formaliseren tot:

IV, 5 er voor *L*: *ervoor b1, b2, t3, vb* (*L* = wijziging van Lucebert voor deze editie).

Tenslotte nog een enkele opmerking. Van de Watering gebruikt hier en daar onjuiste argumenten als hij bepaalde publicaties met teksten van Lucebert als bronnen waardeert. Zo erkent hij de bloemlezingen *Atonaal* en *Vijf 5tigers*, die hij als grensgevallen beschouwt, tenslotte toch tot de drukgeschiedenis, ‘wegens het algemene belang van deze bloemlezing[en] voor de beweging van Vijftig, en omdat de bundel enige eerste publicaties bevat’ (p. 580). Het eerste argument is echter in het geheel niet relevant, de bloemlezingen zijn uiteraard alléén van belang omdat de dichter er teksten voor ter beschikking heeft gesteld en dan vervullen ze in de tekstgeschiedenis dezelfde functie als tijdschriften waarin de dichter publiceerde.

Bij de collatie van enkele gedichten op de gekozen bron noteerde ik een enkel foutje:

p. 421, II, 16: ‘niet: = zal’, lees ‘niet = zal’; p. 499, I, 4: ‘lustwaranda’, lees ‘lustwarande’.

De *Bibliografie* van het werk van Lucebert telt 63 zelfstandig verschenen publicaties en 123 verspreide publicaties. De bibliografie van vertalingen en die van

geluidsopnamen bevat merkwaardigerwijs geen opgave van de vertaalde en gesproken gedichten.

Frans A. Janssen

Eindnoten:

- 1) Waaruit weer eens blijkt, dat de vorm niet de inhoud 'is', maar de inhoud mede bepaalt. Vgl. hs. I van mijn boek *Het tijdbeeld*, dat begin '74 is verschenen bij Orion.