

Verzameld werk - Kritieken

Inleidende verantwoording



"Beste Simon,

Het zal je misschien interesseren, dat ik over je gedichten de ingesloten recensie (de eerste van mijn leven, ik weet helemaal niet hoe je zoiets aanpakt) geschreven heb. Ik stuurde het tegelijk met deze brief aan *Het Parool* en hoop dat ze het daar willen hebben. De *NRC* heeft Budding' voor een recensie gespannen, hier in Den Haag wil *Het Vaderland* het mijne niet hebben, wat ze natuurlijk gelijk hebben."

Met deze brief uit 1965 aan Simon Vinkenoog kondigt Rudy Cornets de Groot de eerste van in totaal 73 recensies aan, die nu zijn opgenomen in het verzameld werk op www.cornetsdegroot.com.

Op formele gronden is het niet erg moeilijk om deze artikelen te onderscheiden van het andere werk. Alle kritieken hebben betrekking op recent verschenen werk, zijn in opdracht van een tijdschrift of krant geschreven, en hebben het formele oogmerk om literair werk te signaleren en de lezer over de aanschaf ervan te adviseren. De artikelen maken daardoor telkens deel uit van een daartoe ingerichte rubriek waarin zij met een bepaalde regelmaat verschenen.

Met betrekking tot Cornets de Groot's kritische praktijk kan in het algemeen niet gesproken worden van innerlijke noodzaak of creatieve drift. Zijn tweede recensie zou nog twee jaar op zich laten wachten, en verscheen tegen wil en dank in een blad waar hij tot dan toe weinig affiniteit mee had: *Elseviers Weekblad*. In een brief van 2 februari

1967 aan zijn uitgever Bert Bakker, waarin hij zijn financiële nood klaagt, schrijft hij: 'M'n zwager [Heere Heeresma] bood aan me iets te laten doen in E. Weekblad - maar ik drink nog liever inkt en vreet liever papier dan dat'. Niettemin verschijnt in november van dat jaar zijn eerste bijdrage aan *Elsevier*, een samenwerking die - met een overloop naar het apart uitgegeven, door Wim Zaal bestierde *Elseviers literair supplement* - vijf jaar zal standhouden. In 1972, wanneer het hem financieel weer wat beter gaat, maakt hij een einde aan het recenseren, maar in 1975, opnieuw door financiële nood gedwongen, schrijft hij een sollicitatiebrief aan Max van Rooy van *Hollands Diep*, waarin hij meldt eerder kritieken te hebben geschreven voor "*Het Parool, De Gids, Maatstaf, Book Review, Nouvel Observateur, etc.*" De bewering berust voor twee vijfde op bluf: voor de laatstgenoemde twee periodieken heeft hij nooit geschreven. Van Rooy reageert positief, maar van samenwerking komt het niet: Cornets de Groot kan terecht bij *Bzzlletin* van de jonge, destijds idealistische uitgeverij Bzztôh, die ook twee bundels van hem uitgeeft. Na 1978 houdt hij het met recenseren definitief voor gezien.



Doordat Cornets de Groot voornamelijk om het geld recensies schreef, kon het aantal auteursnamen in zijn oeuvre met enkele tientallen worden vermeerderd, die er anders vermoedelijk geen plaats in hadden gekregen. Het buitenliteraire motief voor de artikelen brengt vanzelf een bepaalde mate van objectiviteit met zich mee, die weliswaar geen gevolgen hoeft te hebben voor het oordeel, maar wel voor dat aspect van zijn schrijverschap dat het meest in het oog springt: de behoefte *zichzelf* te leren kennen aan de hand van *andermans* uitspraken, anders gezegd, de persoonlijke inzet, - en in het verlengde daarvan: de mythologisering van zijn schrijverschap. Aan de hand van systemen als de kosmische metafoer, astrologie, alchemie, enz., was hij in staat om literair werk op een voor hem zinvolle manier inzichtelijk te maken en zich toe te

eigenen; later liet hij deze systemen varen om alleen nog vanuit een 'persoonlijk systeem', een 'intieme optiek' te schrijven. Voor sommige literaten maakte dat weinig verschil: voor hen waren het allemaal 'buitenliteraire' motieven die zij daarom afwezen, zonder te begrijpen dat ze van zijn essays juist de vorm en dus ook de persoonlijke structuur bepaalden. In de recensies, die wèl door een buitenliterair, want journalistiek motief waren ingegeven, kon van dit persoonlijk systeem vrijwel geen gebruik worden gemaakt, om de eenvoudige reden dat het schrijven ervan niet werd ingegeven door Cornets de Groot's persoonlijke belang. Het kritische werk toont daardoor een deel van zijn schrijverschap, dat door een 'bovenpersoonlijk' standpunt wordt beheerst. Het valt op sommige onderdelen dan ook buiten CdG's 'wilde jacht', deze 'toe-eigening van wat mij niet bekend was': sommige dingen laten zich nu eenmaal niet toe-eigenen - literatuur die men verwerpt, bv. Toch zijn er maar weinig afwijzende kritieken: alleen het werk van Peter Andriess (2x), Willem Brandt, Robert Creeley, Marc Insingel en Adriaan Venema kon Cornets de Groot ook in dat bovenpersoonlijke gebied niet onderbrengen.

Om de aard van zijn kritische praktijk, en de betrekkelijke mildheid van zijn oordeel te verklaren, mag het volgende citaat dienen uit een recensie van een bundeling kritieken van Paul de Wispelaere:

"Onder de titel *Facettenoog* bundelde Weverbergh de beste kranteartikelen van de aan *Het Vaderland* verbonden recensent Paul de Wispelaere (...). Zulke bundelingen worden altijd ontvangen met de vraag naar de zin ervan, omdat een vooroordeel wil dat een dagbladartikel een ééndagsvlieg is, - principieel van een ander niveau dan de uitvoeriger, niet in haast geschreven, en dieper doordringende bijdrage van gelijke strekking in een literair tijdschrift. Maar bij De Wispelaere wordt deze vraag kwestieus: hij schrijft niet gehaast, hij is niet oppervlakkig, zijn dagbladkritieken zouden geen tijdschrift misstaan en integendeel voor vele daarvan een uitkomst betekenen. De recalcitrante Weverbergh is terecht de eerste die een lans breekt voor de bundeling van zulk krantepapier: 'Laten we realistisch zijn: onze literaire opinie wordt uitsluitend in de krant gemaakt', zegt hij in zijn *Met de neus in de krant*, de inleiding tot deze bloemlezing. Hij snijdt in hoofdzaak twee dingen aan: het gezag van de criticus en het niveau van de dagbladrecensie - twee heus niet zo eenvoudige zaken. Maar Weverbergh pakt ze aan van de huiselijke kant: 'Tijdens mijn vormingsjaren,' schrijft hij, 'bleef ik tot mijn ongeluk van een goede lectuurgids verstoken.' De klacht moet van toepassing zijn op een hele generatie: Rodenko zweeg toen Weverbergh nog aan het woord moest komen; Jan Walravens overleed voortijdig, en zijn visie op de moderne literatuur - met andere heeft hij zich, geloof ik, ook niet beziggehouden - werd door vriendschap voor mijns inziens duidelijk zwakke broeders vertroebeld. De enige mensen in wie Weverbergh tijdens zijn vormingsjaren vertrouwen stelde, waren allerhande recensenten, zegt hij, en: 'hun gezag was onbetwist'. Dit laatste spreekt vanzelf: voor iemand die een lectuurgids behoeft, is de criticus (dat wil zeggen één van de critici) de enige man met gezag, omdat hij de enige man is, of schijnt te zijn, met zoiets abnormaals als een 'norm' - ongeacht of hij oog heeft voor het bovenpersoonlijke dat achter het persoonlijke schuilt, dit is oog voor die nuances die het algemene na enig denken en beleven helpen duiden (type Verwey), dan wel oog voor persoonlijke zwakheden, die, indien getroffen, van het bovenpersoonlijke en algemene niet veel meer blijken te tonen dan een ruïne of een karikatuur (type Hermans).



De kritiek over Cornets de Groot.

Ik stel deze twee typen voor het gemak als polen tegenover elkaar (tussen beide bevinden zich nog tal van mengtypen) omdat hun verhouding tot elkaar en tot de literatuur door zo'n eenvoudig schema duidelijk wordt. Het type Verwey is gevoelig genoeg om het 'persoonlijke' te sparen, en dus, onder aanvoering van allerlei *rationele* argumenten, het boek van tweede rang tot de 'officiële' literatuur toe te laten, dan wel die toelating van een overigens eersteklasboek te weigeren op grond van de overweging dat dat geen 'literatuur' is; men denkt hier aan auteurs als Focquenbroch, Speenhoff, Hennebo, Willem Walraven - miskende talenten die vooral door ventaanhangers in de aandacht zijn gebracht. Het type Hermans heeft, in weerwil van zijn de persoon hekelende harteloosheid, voornamelijk *emotionele* motieven om te voorkomen dat de 'officiële' literatuur met een beroerd boek wordt opgescheept. (...) Vatten we nu ons inzicht samen, dan doet zich de paradox voor, dat de voor de persoonlijkheid zo gevoelige criticus juist op formele kenmerken let, terwijl de voor het kunstwerk geporteerde criticus in de eerste plaats afvliegt op de hem al dan niet sympathieke persoonlijkheid van de auteur. Voor mij is dit een aanwijzing dat het gedrag van de critici de vorm-vent-tegenstelling heeft veroorzaakt, en dat de werkelijk aanvaardbare stelling een vent een vent een vorm een vorm geen of weinig verdedigers telt. Ik betwijfel of Weverbergh aan 't slot van de inleiding Paul de Wispelaere werkelijk op een inconsequentie betruft: in feite ontgaat het hem dat een wijze van kritiseren als die van De Wispelaere altijd de persoon van de auteur ontziet."

Cornets de Groot heeft zijn kritieken nooit gebundeld, waardoor ze hier voor het eerst als één corpus verschijnen. Ook in *Literom* zijn niet alle recensies opgenomen; bovendien is de weergave in dat overigens zegenrijke systeem veelal corrupt. Voorts zijn een aantal recensies hier voorzien van correcties uit Cornets' eigen auteursexemplaren.

De artikelen staan in het menu onder *Verzameld werk > Kritieken*. In de **bibliografie** vindt men ze chronologisch en op tijdschrift; daarnaast kan op auteur worden gezocht via een aparte **Auteursindex**, die tevens een inleidende verantwoording (deze) biedt.

Verzameld werk - Kritieken - Elseviers Weekblad (1967-1969)

Naakt twaalfuurtje

R.A. Cornets de Groot

Over: Henk Romeijn Meijer, *Naakt twaalfuurtje*

De Arbeiderspers, Amsterdam, 1967

Bron: *Elseviers Weekblad*, 25 november 1967, p. 120

[p. 120]

Naakt twaalfuurtje van Henk Romeijn Meijer is de bundeling van achttien essays over een paar Nederlandse en Engelstalige schrijvers. De flaptekst zegt: "Het is een geliefd thema van Romeijn Meijer, zijns inziens onderschatte, of ondergewaardeerde schrijvers naar voren halen... Gestandaardiseerde reputaties valt de schrijver daarentegen graag aan..." Een recalcitrante man, denk je dan. Iemand die wit ziet wat de menigte voor zwart houdt, en die van de omkering misschien wel een systeem maakt. Die trekken van de mode-ontwerper verraadt onder voorwendsel de mode te laken. Lees dus het stuk over de in de mode gekomen Jan Wolkers, dat 1) bezwaren van HRM tegen JW bevat en 2) bezwaren van Dick Hillenius tegen de bezwaren van HRM tegen JW en 3) bezwaren van HRM tegen de bezwaren van DH die bezwaren heeft tegen de bezwaren van HRM tegen JW. Wolkers' reputatie is gestandaardiseerd. Hillenius zegt: het van deze tijd zijn is "geen reden om hun werk (o.a. dat van Wolkers; te verwerpen", maar voegt er retorisch aan toe: "Wie zou een tiener willen zijn?" - zich daarmee tegensprekend en zich tegelijk gemakkelijk van HRM's onuitgesproken idee: "Men wil, met alle geweld, een tiener zijn" afmakend.

Henk Romeijn Meijer is niet recalcitrant, maar ondergewaardeerde schrijvers (William Carlos Williams, Edmund Wilson, Howard Nemerov) naar voren halen en reputaties ondergraven is het gevolg van zijn *weezin* tegen de pose, de aanstellerij, de image-building. Hij laakt in Burroughs (in het titelessay die verbeterde pogingen "om met woede en bewogenheid te schrijven over iets waarover hij zich woedend zou willen maken." Bij Van het Reve ("Leve het kapitalisme") valt hij de stelling aan dat men zich bij het tegemoet treden van het publiek zou moeten conformeren aan het beeld "dat ze van jou hebben".

"Critical method. To try not to have one", citeert hij (een platitude) van Nemerov tegen Kees Fens, die inmiddels toch belangrijk werk deed en doet. Waarom die wrevel tegen close readers? HRM's *methode* is een démasqué van de *schrijver* - een luxe die close readers zich methodisch moeten ontzeggen. "Toen trok mijn vader zijn ingewanden aan het haakje naar buiten," schrijft Jan Wolkers, en sluit zijn ogen. HRM niet. Die kent dat!

Nol Gregoor en Vestdijk

R.A. Cornets de Groot

Over: Nol Gregoor, *Nol Gregoor in gesprek met S. Vestdijk*

De Bezige Bij, Amsterdam, 1967

Bron: *Elseviers Weekblad*, 6 januari 1968, p. 71.

[p. 71]

Het probleem of gesproken taal primair is en geschreven secundair of andersom, vond ik een boeiend vraagstuk. Maar sinds de nummers 1 en 9 van de door de Bezige Bij uitgegeven serie Literaire Documenten (resp.: *Nol Gregoor in gesprek met Harry Mulisch* en met *S. Vestdijk*), ben ik er van overtuigd dat gesproken taal en geschreven taal net zoveel met elkaar gemeen hebben als film (desnoods stomme) en figuratieve schilderkunst. Gesproken taal die opgeschreven wordt, zoals in deze twee boeken gebeurde, verliest iets wezenlijks: de stem, de toon, de pauzen, de nuances. Nol Gregoor heeft het bv. over de eigen jeugd als stof voor een roman:

Gregoor: "Daar zit toch, geloof ik, altijd iets in (voor de auteur, RC) van gekend te willen zijn".

Vestdijk: "Ja, en ook als gangmaker".

Hoe heeft dat "ja" geklonken? Vragend, bevestigend, ontkennend, relativierend? Wie het juiste oor heeft voor geschreven gesproken taal, leest dit boek met een zeker gemak, niet zonder plezier en stellig met vrucht. Nol Gregoor interesseert zich sterk, dat blijkt vooral uit de laatste bladzijden van dit boek, voor déze schrijver als déze mens. Dit uitgangspunt is zijn richtsnoer bij de gesprekken, en men moet erkennen: hij is er de ideale man voor. Altijd komt Gregoor daar, waar hij heenstuurt: opheldering vragend, voorbeelden noemend, soms uitdagend, soms met zijn typerende "ik geloof" of "ik noem nou maar wat". Nooit star, steeds beweeglijk, maar ook niet grillig.

De improvisatie is van beide gesprekspartners de sterkste kant. In het elfde gesprek is Vestdijk blijkbaar vooruit gewaarschuwd een lijstje mee te nemen van auteurs die zijn voorkeur hebben. Hij zegt: "Het lijkt me het beste dat ik dat (lijstje) maar even vlug voorlees (). En dat we dan *op jouw initiatief* verder daar een onderwerp uit kiezen" (cursivering aangebracht). Door deze bereidheid van Vestdijks kant werden de gesprekken nooit debatten, zoals bij Harry Mulisch: men gaat op elkaar in - en voor de lezer heeft die ononderbroken continuïteit iets aantrekkelijks: hij leest gemakkelijk, hij "studeert" voor zijn plezier.

Leuk zijn bv. de momenten waarop Vestdijk heftig reageert op enkelen van zijn critici (p. 66 en 90) en op een allerongelukigste corrector (129). Van veel betekenis is zijn mededeling inzake de eerste zin van zijn romans - een zin waartoe zijn "commercieel instinct" hem verleidt, het instinct dat hem zegt, "dat sommige mensen het eerst naar de eerste zin gaan kijken en dan naar de laatste en dan naar de middelste en dan leggen ze het boek weg. En als het ze dan erg bevalt, dan gaan ze het boek kopen, zeg!" Maar het is ook een *artistiek* instinct. Een commercieel mannetje zal niet gauw de eerste zin van *Een Alpenroman* schrijven - en een lezer die alleen die zin leest, legt het boek met weerzin neer. Pas als men aan de hand van de eerste twee of drie bladzijden een schets van de situatie gemaakt heeft, dringt de betekenis van die zin tot de lezer door...

Leuk is ook de betekenis die sommige werken uit de beeldende kunst hebben op

Vestdijks arbeid. Het schilderij van El Greco (p. 19), de kopie van een schilderij van Karel XII (p. 88). Zelf wees ik eens (of mag ik dat soms niet zeggen) op Leonardo's *Laatste Avondmaal* en op nog een paar overeenkomstige dingen. Vestdijks musée imaginaire! Maar wie zal dat catalogiseren? Het lijkt me iets voor Nol Gregoor. (De Bezige Bij, f 6,50)

Willem Brandt en de modernen

R.A. Cornets de Groot

Over: Willem Brandt, *Pruik en provo*

Strengolt, Amsterdam, 1967

Bron: *Elseviers Weekblad*, 20 januari 1968, p. 57-58

[p. 57]

Pruik en Provo, de bundel opstellen waarin Willem Brandt het tegen de nieuwe literatuur opneemt, heeft tot dusver een wat zonderlinge ontvangst gehad. Er is over gemeesmuild en gejuicht, maar aan de intenties en mérites van het geschrift is eigenlijk geen recht gedaan. Om het scherp te stellen: het is niet ernstig genomen. Voor een zo slordige behandeling lijkt de stellingname toch te merkwaardig en te algemeen verbreid. Vandaar dat R. A. Cornets de Groot Brandts argumenten aan een nauwlettend onderzoek heeft onderworpen:

WILLEM BRANDT EN DE MODERNEN

Harry Mulisch maakt in zijn boek *De rattenkoning* gewag van de regentenmentaliteit en aan hem hebben we het te danken dat men regenten tegenover provo's kon plaatsen. Nu provo dood is - de regenten leven nog - en de gemoederen tot nader order zijn bedaard, komt Willem Brandt met zijn boek *Pruik en provo* in welke titel hij de twee tegenstellingen verenigt, van welke vereniging hij dan weer de belichaming is.

Goddank handelt het boek over literatuur en niet over politiek, revolutie of andere zaken waar ons land te klein voor is, en Willem Brandt niet groot genoeg. Zelf heb ik nooit iets kunnen zien in onderscheidingen als 'in en out', 'hip en square' of 'provo en regent' - substitutienamen voor de oude 'vader-zoon' verhouding. Een vaak knellende verhouding die de zoon zelf kan opheffen als hij wil, door zich bij Freud op de hoogte te stellen van een paar moeilijkheden die hij te overwinnen heeft. De eenvoudigste maar moeilijkste manier is: volwassen worden, en eenmaal volwassen geworden, inzien dat niet de vader overwonnen moet worden maar het eigen ik: inzien dus dat de wereld hèm toebehoort - en, indien anders niet mogelijk, niet zijn vader.

In het boek van de nu 62-jarige, hoogst aanzienlijke Willem Brandt worden deze 'zonen' (en dochters) bevaderd door een vader (de pruijk) die het allemaal veel beter weet (de provo) en om die reden dan ook geen weerklank vindt bij zijn kinderschaar, maar destemmer bij het grote publiek tot wie hij zich wendt om het kattekwaad van zijn kroost uit te kramen. Dat de literatuur - zijn literatuur: de onderhoudende, bemoedigende, troostende door "wijsheid" en/of "ervaring" - hem ontvreemd wordt (ònze literatuur: de onwijze, de groene, is de zijne niet), is zijn grootste grief. Ook dat tegenwoordig zelfs mulo-jongens zonder "geestelijke en erudiete" achtergrond in de pen klimmen is hem een doorn in het oog. Men leest, zegt Willem Brandt, om er iets van mee te nemen: "om ergens - misschien - een antwoord te vinden op de vele vragen waardoor ons menselijk bestaan zo vaak geteisterd en ontheisterd wordt". Maar sinds wanneer maakt "men" uit wat een schrijver te schrijven heeft? Willem Brandt vergist zich natuurlijk! Het gaat er niet om of een lezer misschien behoefte heeft aan een boek; het is integendeel de schrijver die iets te vertellen heeft, en desnoods màg men het lezen, maar het hoeft heus

niet. Bovendien, komt mij voor, zijn er vele lezers en vele schrijvers, die ook wel eens òf willen van de vele vragen waardoor ons menselijk bestaan enzovoorts, vragen waar niemand, zelfs Willem Brandt niet, het antwoord op weet.

Maar natuurlijk (men zou willen zeggen: onvermijdelijk) zijn er auteurs die Willem Brandt hun 'wijsheid' en 'ervaring' dwingend deelachtig doen worden: Steven Membrecht bijvoorbeeld, of B. Roest Crollius. Maar inderdaad: de laatste kan moeilijk een 'zoonpositie' innemen tegenover Brandt, en de eerste zal wel door niemand als een 'verloren' zoon worden beschouwd over wie 'vader' zich te beklagen heeft. Hoe anders is dat met Gerard Kornelis van het Reve en met Simon Vinkenoog, auteurs die toch - misschien - ergens - een antwoord denken te vinden op de vele vragen voornoemd, en die niettemin afgaan bij Willem Brandt. Waarom? Is hun ideeënwereld nu werkelijk zoveel onbegrijpelijker, zoveel schimmiger, zoveel zinlediger dan bijvoorbeeld die van Willem Brandts antwoord op de vele teisterende vragen, of die welke Vondel ontvouwt in zijn *Lucifer*, honderd jaar na de dood van Copernicus? Het gaat er maar om of een idee, al dan niet filosofisch, theologisch of wetenschappelijk houdbaar, bruikbaar is als symbool dat overtuigt door zijn waarachtigheid. Brandt vergelijkt Van het Reve met Hildebrand, maar hij stelt dat Van het Reve diens "echtheid van gevoel" mist. Ik begrijp dit niet. Alsof niet de *Camera* daarom klassiek werd, omdat hij, Hildebrand, er altijd de mooie rol in speelt, en geen gelegenheid voorbij laat gaan om van zijn kwasterige zelfingenomenheid blijk te geven...! Als Van het Reve nog eens klassiek wordt, dan zal het zijn om déze gebreken, en niet om *De Avonden* helaas, dat, voorzover ik me herinner, geen gebreken vertoont, althans niet zulke. Wat Brandt had moeten zeggen als hij de juiste vader op de juiste plaats was geweest, is dit: waarom steekt hij geen stenen pijp in zijn mond, Van het Reve, en neemt voorgoed zijn intrek in een trekschuit? Dan zijn we er tenminste zeker van, dat hij een Hildebrand *is*, en wel nooit meer een roman zal schrijven als die eerste.

Zo gaan ze een voor een af: Ewald Vanvugt, Enno Develing, Johnny the Selfkicker, Jan Cremer, Harry Mulisch. De nieuwe stijl, of nul, of zero. Mensen zonder 'opleiding', maar met fantasie. Het tijdperk van de erudiete omnivoor is voorbij. Men ziet niet langer door de ogen van de voorganger, maar door de eigen. Men heeft niet 'geleerd', men onderzoekt op eigen initiatief. Het oog

[p. 58]

is holistisch geworden. Het weigert elementen in de dingen te zien, waarvan vader zegt, dat ze erin zitten. Dat is geen verlies, maar winst. Het is een nieuw begin. De schrijvers die van Willem Brandt een provo hebben gemaakt, zijn niet amoreel of immoreel, maar premoreel. En dat is van het zonenstandpunt uit al heel verstandig.

Iets teveel ijlte

R.A. Cornets de Groot

Over: *Werk van nu II*

A. Manteau NV, Brussel/Den Haag, 1967

Bron: *Elseviers Weekblad*, 16 maart 1968, p. 105.

[p. 105]

Werk van nu II is een bundel vol werk van een aantal Vlaamse auteurs: drie dichters en negen prozaïsten.

Poëzie. Die van Ruysbeek, geen onbekende. Maar ik geloof niet in deze poëzie:

*Licht vernietigt wat in mij verrees,
ik word de nacht, het holle van de tijd,
spelonk van wanhoop
spelonk van ijlte, etc.*

Licht van buiten dat in ons de nacht wekt - vooruit, dat is in orde. Maar ik teken protest aan tegen een nacht, waarin de nacht nacht, het holle van de tijd het holle van de tijd, de spelonk de spelonk, de wanhoop de wanhoop en de ijlte de ijlte is. In poëzie moet er *iets* met die woorden gebeuren. Men late de holle tijd hollen, niets blijve heel. In poëzie zij niets blauw, blauw.

Men zal evenmin schrijven, gelijk Roger de Neef doet: "De avond legt / de wijsvinger op de mond", noch zal men "ergens", dat als modewoord aanstonds het twaalfeneenhalfjarig jubileum te vieren heeft, in poëzie hanteren: "en *ergens* draag ik onze liefde, en *ergens* zadelt de zon haar paard", i.e. exact: in het westen. De poëzie van Dirk Christiaans heeft de charmante eigenaardigheid, dat vrijwel elk gedicht ook van onder naar boven te lezen is.

Essays en verhalen: van Lieve Scheer een essay over werk van Ward Ruyslinck: een peillood waarmee wij de bodemgesteldheid van Ruyslincks werk kunnen onderzoeken. De schrijfster voorspelt in haar helder betoog een vermenselijking van Ruyslincks figuren. Maar de hemel verhoede vervulling hiervan!

Het essay *Ik ben een linkse bourgeois* van Jef Geraerts is bovendien een verhaal, en wel een autobiografisch. Het is de beste, de meest overtuigende bijdrage aan deze bundel - een spel van platitudes die trouvailles zijn; een schipperen, jawel, conform Ter Braak, maar zonder uitzicht en iets intelligenter. (Manteau, f 3,50).

Een pakje per dag

R.A. Cornets de Groot

Over: C. Buddingh', *Een pakje per dag*

Bruna, Utrecht, 1968

Bron: *Elseviers Weekblad*, 23 maart 1968, p. 114.

[p. 114]

"Waarschijnlijk is er een vooroordeel, dat alle critici gemeen hebben, en dat is de overtuiging dat hetgeen zij doen niet alleen onontbeerbaar geld binnenbrengt, maar ook nog zin heeft. Dat nu lijkt mij een misvatting," schrijft C. Buddingh' in zijn bloemlezing recensies over Nederlandse en Engelstalige literatuur, waar, in een derde afdeling ook een achttal persoonlijker beschouwingen aan is toegevoegd. *Een pakje per dag* heet het geheel.

Iedere criticus weet dat 'literatuur', eenmaal in *deze* vorm gegoten, niet opnieuw in een andere vorm gegoten kan worden zonder aantasting van de inhoud. Zijn vraag is: hoe leiden we iemand tot begrip van literatuur; als die literatuur niet 'in eigen woorden' mag worden naverteld? Er is maar één antwoord: door de intensiteit waarmee de criticus leest op de begrip-behoevende krantelezer over te dragen. Buddingh' theoretiseert hier niet over: hij dóet het - in alle stukjes - en in het beschouwinkje *Vooroordeel en illusie* in het bijzonder. De intensiteit waarmee hij leest, en die dit boekje toch zijn werkelijke zin wel geeft, voert hem niet in de diepte of in de hoogte, zoals velen onzer, maar in het concrete. Als hij Sir Thomas Malory leest, of Alfred Tennyson, restaureert hij een ordeloze puinhoop en wat kitschig klatergoud tot het eens zo indrukwekkend Tintagel: "Ten slotte is de literatuur zoveel werkelijker en overtuigender dan de realiteit." Voor het begrip van literatuur moeten twee obstakels worden opgeruimd: het onvermogen fictie van werkelijkheid te scheiden en het idee dat kritiek hetzelfde is als moraliseren. Zelden slaagt iemand in dat tweeledig maar enig juiste doel, zonder hele volksstammen tegen zich in het harnas te jagen, maar Buddingh' schijnt daar helemaal geen moeite mee te hebben...

Natuurlijk is het niet moeilijk het op verschillende punten van zijn visie op een bepaalde schrijver oneens te zijn, maar daar gaat het niet om. "Het is altijd alleen de vormgeving die standhoudt, nooit de inhoud, de theorieën," zegt hij zelf, en als ik hieronder een poging doe iets van die theorieën te weerspreken, doet dat geen afbreuk aan mijn oprechte waardering voor de vorm van deze makkelijk leesbare, maar minder makkelijk te vervaardigen stukjes. Ik beperk me noodgedwongen tot één voorbeeld, een onderwerp betreffende dat me na aan het hart ligt: "a rose is a rose is a rose". De poëzie van deze zin ligt in de schijnbaar overbodige herhaling, maar het is deze overdrijving, deze redundantie of overvloedigheid die de 'definitie' zijn overtuigingskracht geeft. Van K. Schippers citeert Buddingh' het vermaarde gedicht *eindelijk buiten* en zegt dat Schippers niets anders schrijft dan "klare observaties":

Water is water.

Riet is riet.

Een eend lijkt op een eend.

Identiteitsformules dus, maar zijn ook deze door redundantie overtuigend? Ja, want even

verder meldt het gedicht: "(mijn vader) noemt waterhoentjes strijkbouten". Dat betekent niet, dat Schippers "nuchter" is - met dit woord wordt doorgaans weinig nuchter omgesprongen - of zijn vader stapelgek. Het betekent alleen maar dat waterhoentjes geen strijkbouten zijn. Bijgevolg is een eend een eend en kan hij enkel en alleen maar een eend zijn of lijken. Schippers overdrijft natuurlijk - en die redundantie (ik zie af van de termen die Buddingh' hier gebruikt: afwezigheid van "versieringen, ornamenten, verfraaiingen en nadrukkelijkheden" aangezien ze hier niet relevant zijn) maakt zijn verzen overtuigend en doet ze sterk lijken op wat voor poëzie pleegt door te gaan. Dat is bepaald geen nadeel: onze poëzie mag er best zijn! (Witte Beertjes, uitg. Bruna f 3.50)

De regisseur houdt zich stil. Vestdijk, het gidsmeisje en de rollen van Belluno

R.A. Cornets de Groot

Over: S. Vestdijk, *De filmheld en het gidsmeisje*

De Bezige Bij, Amsterdam, 1968

Bron: *Elseviers Weekblad*, 20 april 1968, p. 80.

[p. 80]

Vestdijks nieuwe boek *De filmheld en het gidsmeisje* speelt (alweer) in de bergen. De Dolomieten dit keer, die, zoals Vestdijk zegt, genoemd zijn naar de Fransman Dolomit of Dolomieu, iemand die constateerde, dat zijn Dolomieten slechts uit kalk, dus uit nagenoeg niets, bestonden. De hoteliers in deze streken zien dan ook kans nietsvermoedende toeristen geld uit de zak te kloppen, veel geld, voor niets. Of bijna niets. Het natuurschoon komt nauwelijks aan bod, en van alpinistisch-halsbrekende toeren is helemaal geen sprake. Wèl is er een kelner uit een toeristenhotel, Fritz Belluno, een Duitssprekende Italiaan, mislukt seminarist, en het zijn Belluno's avonturen die we gedurende enige tijd van week tot week volgen. Tijd en werkelijkheid hangen nauw samen in deze roman: naarmate de tijd voortgaat, ontwikkelt zich een, laten we maar zeggen, 'innerlijk proces' in Belluno, waar we ook heel veel van te weten komen, want Vestdijk is beslist niet karig met zijn informatie dienaangaande. Maar zelfs als hij 'abstracter' was geweest op dat punt, dan nog konden we een hoop van Belluno's innerlijk te weten komen. Want zijn 'innerlijk proces' heeft in de avonturen die hij zoekt een uiterlijke parallel. Vestdijk is gelukkig niet abstract, - zijn boek is 'realistisch' genoeg, omdat zijn mensen kijken en uitvoerig vertellen wat ze zien: een karaktergebrek speciaal van de Dijkstra's, die Vestdijk, nadat ze inzake het realisme het hunne hebben gedaan, dan ook meteen laat vallen.

Moeilijker dan de Dijkstra's maakt Belluno het de schrijver, - niet omdat Belluno geen karaktergebreken heeft (hij heeft, naar het zich in het begin laat aanzien zelfs helemaal niet zoiets als een karakter), en ook niet omdat hij zich kennelijk om geen sterveling bekommert, of omdat hij een kritiekloos bewonderaar is van een paar filmsterren (onder wie Carlo Monterosso de kroon spant) maar omdat hij eenzaam en alleen is. Wanneer mensen als hij een roman beheersen, dwingen zij de schrijver, wil die iets over ze loslaten, tot een diepborende blik in hun ziel. Het stilistische middel hiertoe is natuurlijk de monologue intérieur, die bij Belluno soms tot een innerlijke dialoog wordt, tussen hem, de filmheld, en hem, de regisseur. Maar Vestdijk typeert Belluno niet als filmheld! Het is allemaal veel erger: hij is een verzamelplaats van filmhelden (p. 37)! Belluno heeft veel gedroomde levens in zich opgenomen: hij heeft een rijke persoonlijkheid. Want "Carlo Monterosso bevond zich in hem, en allang. Daar kon hij met volle handen uit putten".

Dit feit maakt hem, naar banale maatstaven gerekend, volstrekt karakterloos. Maar van een andere optiek uit geeft ditzelfde feit juist toegang tot zijn karakter, en die toegang toont Vestdijk ons, wanneer hij Belluno voor de spiegel plaatst, als kijker en als bekeken: twee Belluno's. En trouwens, daar zweeft een derde Belluno al aan, van die eerste twee wèl onderscheiden, en deze derde acteert: een apostel van het witte doek! En al gauw is er na die derde een vierde, spoedig gevolgd door een vijfde, een Belluno

die veel leek op "God die zichzelf binnenste buiten had gekeerd", die op de duivel leek dus, deze deus inversus. En daaruit volgt dat de stelling van A. L. Sötöman, als zou bij Vestdijk een apostel nooit een heks kunnen zijn, doordacht ondoordacht is. Toevalligerwijs verblijft de beroemde, maar vulgaire en louche filmregisseur Spallanzani in het hotel waar Belluno kelner is. Hij wil in de Dolomieten een film maken. Begaafd als de regisseur is, doorziet hij de talenten van de kelner en die wordt onmiddellijk opgeknapt met een opdracht: hij moet een vrouw, liefst een gehuwde zien te verleiden, met het doel haar te vernederen en zo schofterig mogelijk te behandelen. Blijkbaar gaat het Spallanzani daarbij niet om de uitslag, maar om het inzicht in dit soort zaken, want Belluno moet hem uitvoerig inlichten over de afwikkeling van zijn affaires. Het is duidelijk dat Belluno een 'verradersrol' te vervullen krijgt. Bovendien moet hij het avontuur zoeken, wat iets anders is, dan een gelegenheid afwachten. Hij moet zich een zekere moeite getroosten, zijn natuur geweld aandoen. En wat het geraffineerde is in Spallanzani's opzet: niet hij, de regisseur, is verantwoordelijk voor deze imaginaire film, maar de speler, Belluno, die hier niet de functie heeft van een ster met een zekere faam, maar die in de werkelijkheid heeft uit te voeren, wat een echte ster eventueel te spelen zou hebben gehad voor de camera, én op verantwoordelijkheid van de regisseur. Belluno wordt dus psychisch omgevormd tot een blindelings gehoorzamende huurling. Resultaat: twee, zij het, koddige, schoftenstreken. Maar het derde meisje is het gidsmeisje in een plaatselijk kasteel, en op haar wordt hij verliefd. Met andere woorden: van nu af weigert hij het bevel van zijn regisseur uit te voeren. En, zoals dat met dit soort bevelhebbers altijd gaat: Spallanzani ontsteekt in woede en dreigt ongeveer te stikken in zijn eigen kwijl. Maar in Belluno voltrekt zich een drastische ommekeer: hij maakt de kunstmatige mechanisering van zijn psychische structuur ongedaan. Zijn hele persoonlijkheid verandert in, of door zijn liefde, dit enige redmiddel tegen de robotisering van de geest. Hij is al geen filmheld meer. Als het gidsmeisje optreedt is Belluno geen echte filmheld meer, al suggereert de titel van het boek iets anders, en al duurt het tot het eind van het boek, eer Carlo Monterosso wèrkelijk uit Belluno treedt en vertrekt, met nog deze goede raad, opdrachtgevers uit de weg te gaan, of iedere opdracht aan de laars te lappen (De Bezige Bij, f 14,90).

Apollonia in Wonderland. Hugo Raes: oude dromen

R.A. Cornets de Groot

Over: Hugo Raes, *De lotgevallen*

De Bezige Bij, Amsterdam, 1968

Bron: *Elseviers Weekblad*, 12 oktober 1968, p. 117.

[p. 117]

De laatste roman van Hugo Raes, *De lotgevallen*, vertoont de structuur van een feuilleton. Het is pakkend en bestaat uit hoofdstukjes die in het algemeen niet groter zijn dan een bladzijde of vijf. Op het eerste gezicht is het alsof ieder hoofdstuk (telkens één 'lotgeval' behandelend) zozeer op zichzelf staat dat het ook op een andere plaats had kunnen staan, maar feuilletonistisch in die zin is dit boek nu ook weer niet. De aaneenrijging is logisch: gericht op het onontkoombare slot, maar niet zonder dat er ook ontspanning optreedt, hier en daar, met af en toe een uitzicht op een ontkomen aan het lot, waarvan de titel gewaagt.

Een uit vijf personen bestaand gezin gaat op een dag in de zomer naar buiten, naar een afgelegen bos. Een vijfjarig kind, achterlijk en spastisch, wordt in een draagstoel door de ouders vervoerd en in de schaduw van een paar bomen neergezet, Dymfna en Timotheus, de dochter en de oudste zoon, zoeken er naar bosbessen en de ouders Abdon en Apollonia rusten even uit. *De opdracht* heet dit hoofdstuk, en vóór de lezer het uit heeft, wordt verteld dat de vier gezonde mensen hun spulletjes bijeenrapen en verder trekken, het zich van geen kwaad bewust schepsel in zijn draagstoel achter latend: het speelt een beetje met zijn mouw.

Iets in ons, een mechanisme van de ziel, in onze jeugd door sprookjes als Klein Duimpje en Hans en Grietje geactiveerd, maakt ons benieuwd naar de verdere lotgevallen van de verlatene. Maar die nieuwsgierigheid wordt door de schrijver allerminst bevredigd! De hele roman door vinden we niets meer over die kleine jongen: de lotgevallen handelen over de wederwaardigheden van het nu uit vier leden bestaande gezin. Want een weg terug bestaat niet voor hen. Eenmaal in de greep van het kosmisch initiatief dat hen tot de opdracht dwong, is 't onmogelijk daaraan te ontkomen. De weg vooruit voert hen in oorden waar ze door hun beschaving niet tegen opgewassen zijn. Beschaving inderdaad, want wie oplet, merkt op, hoe die vier uitsluitend gebruik maken van een taaltje dat in zwang is bij pedagogen die met kinderen te doen hebben (men weet dat de auteur uit het onderwijs afkomstig is) en Multatuli zei al verschillende aanwensels nooit af te kunnen leren, "want ik heb schoolgegaan".

Het eerste avontuur vindt plaats kort na het in de steek laten van het joch: een aantal kwaadwillige dwergen jaagt verschrikte en in hun haast over de kop buitende acrobaten voor zich uit: een beeld niet alleen van wat het achtergebleven kind, maar ook van de wat de vier zelf nog te wachten staat - en dat is veel. Zo zien ze landbouwmachines, bestuurd door historische figuren, die een man opdrijven en ten slotte vermalen. Ook is er aan een vredig strand een aantal vriendelijke vrouwen, naakt en gastvrij. Maar ze verorberen tot dat doel geteelde kleine, maar gevoelloze mensjes - een herinnering aan robinsonades, maar geplaatst in een nog te verwachten tijd. Andere elementen doen

trouwens sterk denken aan oude reisbeschrijvingen, niet alleen die van Marco Polo, die immers op de realiteit betrekking hebben, maar vooral die van Jean de Mandeville, op wiens reis, zoals hij getuigt, de zegen Gods rustte. Ook ideeën en figuren aan sciencefictionverhalen en comic-strips ontleend (een onaanraakbare, want met elektriciteit geladen jongen) vinden in de reeks avonturen hun plaats, naast weer een sprookjesachtig konijn dat het viertal, nadat ze een plots opkomende en snelle veroudering bij zichzelf hebben geconstateerd, op de rug neemt en ze van die ellende verlost door ze bij een man te brengen, die de dood in een bepaalde vorm gevangen heeft en daardoor beheerst - een oude droom alweer, waar vooral de alchemisten van mee zouden weten te praten. Maar ten slotte komen ze op een kruispunt, waar ze verschillende richtingen kunnen kiezen. Reeds begeven de kinderen, Dimmetje en Timmetje zich op weg, maar zie: ze lossen op in het niets! Verschrikt roepen de ouders ze terug naar de tweesprong, en ja, daar zijn ze weer, in levende lijve. Ze kiezen nu de andere weg, minder aantrekkelijk vanwege de regen die daar neergutst, en terwijl ze er lopen, zien ze zichzelf, als op een afstand geplaatst, als keken ze naar zichzelf door een kijker of cameralens - tot ook dat verschijnsel even plotseling verdwijnt als het zich voordeed. Maar eindelijk komen ze bij de profeet, en die vertelt ze in zijn verheven taal dat het niet lang meer duren zal, of het is uit met ze. Het wordt stikdonker; ze drijven uiteen: een levensvreemde, almachtige universumgeest ontbindt ze.

Dit slot, dat onontkoombaar is, werpt nog een probleem voor de lezer op. Duidelijk is, dat geen van vieren het verhaal ooit aan een ander heeft kunnen vertellen: ze zijn er niet meer, en geschreven bericht lieten ze niet achter. Er waren ook geen getuigen, die de geschiedenis meemaakten en door konden geven - Gods zegen begeleidde ze niet op hun weg. Maar ze werden bespied, in de gaten gehouden, en op de tweesprong kregen ze er iets van te zien.

Dymfna is de naam van een Christin die voor haar bloedschennige vader uit Engeland naar België vluchtte. In het stadje Gheel werd ze door haar vader achterhaald en ter dood gebracht. In de katholieke kerk is zij de patrones van geesteszieken: nog worden die in Gheel verpleegd. Timotheus is de naam die sinds de reformatie populair werd in Noord-Nederland. Maar Abdon en Apollonia waren namen van onder keizer Decius ter dood gebrachte christenen: wie is de Decius die die ongelukkige, uit vijf personen bestaande gezin in zijn labyrint wierp, en het bespiedde tot er de dood op volgde? (De Bezige Bij, f 9,50).

Te lande

R.A. Cornets de Groot

Over: Heere Heeresma, *Geef die mok eens door, Jet!*

Polak & Van Gennip/Uitgeverij Contact, Amsterdam, 1968

Bron: *Elseviers Weekblad*, 19 oktober 1968, p. 123.

[p. 123]

De nieuwe roman van Heere Heeresma, *Geef die mok eens door, Jet!*, is een landelijk boek. Geen streekroman of pastorale, maar een schelmenroman met van beide genres een beetje. Er is hier en daar dialect in dit boek, niet om het 'interessante' ervan (want wordt er dialect gesproken, dan wordt die taal meteen in het belachelijke getrokken) en ook niet om te discrimineren, maar omdat het boek zoals gezegd trekken heeft van de pastorale, een genre voor mensen die van de natuur vervreemd zijn. De naamloze hoofdpersoon - Heeresma spreekt uitsluitend van 'hij' - behoort tot hen. Na zes jaar is die 'hij' terug in zijn land van herkomst, maar dat land is niet meer wat het was: oord van zorgeloosheid en levenslust. Integendeel, nu is het zijn afzetgebied, niet bevolkt door een homogene gemeenschap, maar door een aantal relaties zonder identiteit. De vervreemding die er bestaat tussen de roadman, de handelsreiziger, en de eens zo vertrouwde natuur drukt de schrijver uit in zijn averechtse toepassing van dialect, folklore en landelijke gewoonten. Een nadere aanwijzing voor zulke vervreemding is het feit dat iedereen in dit oord Tamsma heet: voor de stedeling zijn alle plattelands bewoners eender. Toch voelt hij zich in dit eens zo vertrouwde land zweven in een gebied tussen zijn vrouw Jet, zijn home, de welstand daar én deze streek, nu niet onder het aspect van commercie en consumentengemeenschap, maar in het licht van een vroegere broederschap, geworteld in het landelijke. Een droom, onbereikbaar voor hem, tenzij Bodde hem verschijnen zou, de landloper, wiens naaste vriend hij vroeger was. Natuurlijk ontmoet hij die ook.

In de ban van zijn vriend besluit de roadman de opperste vrijheid te kiezen boven de welstand. Wel moet hij daartoe zijn huwelijk verloochenen, zijn ring verdonkeremen, een foto van het dashboard krabben, maar na die operatie ligt de weg naar het grootse avontuur dan ook open. Waar bestaat dat grootse uit? Uit het uithalen van allerlei aardigheden in de stijl van Uilenspiegel. Zo veroorzaken ze een kleine treinramp, ontvreemden een aantal goederen uit een café en dwingen de heler, onder het tonen van een indrukwekkende en door diens vrouw tot dat doel bewaarde knuppel tot het neertellen van een grote som geld. Maar hoe harmonisch de verhouding in schijn ook is tussen die twee, toch zijn ze kennelijk uit elkaar gegroeid en naarmate het boek vordert, wordt het steeds duidelijker, dat het tussen hen niet meer is, wat het vroeger was. Hier is het principe werkzaam, dat iemand met een zekere verantwoordelijkheid weinig neiging vertoont tot het nemen van persoonlijke beslissingen, dit in tegenstelling tot iemand zonder verantwoordelijkheid die uiteraard ieder denkbaar risico kan en durft lopen. Bodde, met zijn instinctieve mensenkennis, heeft dat natuurlijk al van het begin af aan in de gaten gehad en hij heeft zijn vriend van vroeger ook willen provoceren door tussen neus en lippen op te merken dat hij Jet eens heeft verleid. De roadman doorstaat die proef, al schrikt hij zich dood. Ook andere provocaties halen niets anders uit, dan dat de vertegenwoordiger zich steeds meer bij Bodde voelt horen, al kost het hem zijn goed, zijn gemoedsrust, zijn geld en ten slotte zijn wagen. Hardleers als hij is, meent hij, nadat

het voor ieder duidelijk is dat hij Bodde niets meer te bieden heeft, aanspraak te mogen maken op de vriendschap van zijn vroegere gezelschap, die hem echter hardhandig van het tegendeel overtuigt. Berooid keert de roadman terug, naar Jet en naar zijn kinderen. Naar Jet, die onmiddellijk begrepen heeft, wat er gebeurd is, en die hem dan ook volkomen zekerheid verschaft inzake Bodde: "Weet je wat er met Bodde gebeurd is? Niets." Woorden die de nederlaag van de roadman nog vergroten, al is hij nu binnen. Hoog boven hem en zijn vriend rijst Jet uit, de keurige, burgerlijke, moederlijke Jet. (Polak & Van Gennep en uitg. Contact, f 7,90)

Mijn leven's liederen

R.A. Cornets de Groot

Over: Remco Campert, *Mijn leven's liederen*

De Bezige Bij, Amsterdam, 1968

Bron: *Elseviers Weekblad*, 30 november 1968, p. 131.

[p. 131]

Taal, benut in poëzie, beweegt zich tussen de aller-individueelste expressie en het geijkte woord. Sinds 1880 is dit tussengebied door een onoverzienbaar aantal dichters geëxploreerd. Verwey, als eerste, erkende de waarde van de overgeleverde taalschat voor de dichter (en niet voor die alleen). Geerten Gossaert demonstreerde die in zijn enige verzenbundel *Experimenten* op overtuigende wijze en na Bloem was het hek van de dam. Alle *hoff's* bewogen zich op dit terrein: Martinus Nij-, Jan Gres-, Jan Slauer- en Koos Speenhoff. Daarna: Willem Elsschot, Gerrit Achterberg, Lehmann, J. M. W. Scheltema, Buddingh' en de Barbarberdichters. Die reeks namen toont niet alleen een 'afdeling' van bezielde retoriek naar praattoon, maar ook een ontwikkeling van een taal waarin het woord, naar een uitdrukking van Bernlef, nog een 'overstapje' is, naar een taal waarin het woord min of meer een vaststaande betekenis heeft. Ook van de experimentele dichters is zo'n rijtje wel te maken: Lucebert - Vinkenoog - Campert. Bij de eerste is Van Dale geliquideerd, bij de volgende wordt het grote woord bewust niet altijd vermeden en bij Campert is het arsenaal van staande en populaire uitdrukkingen zodanig in werking gesteld, dat zijn gedicht opzichtig nuchter lijkt, zonder dat in wezen ook te zijn. Maar natuurlijk hoort een gedicht ook niet met zijn diepere bedoeling te koop te lopen. Bij Remco Campert is de nuchterheid de schuilkleur van het gedicht. In zijn laatste bundel *Mijn leven's liederen* overheerst het stopwoord zo overvloedig, dat het vernuftige en poëtische spel met woorden dat Campert óók onderneemt, eronder bedolven dreigt te raken.

*Zulke mooie dagen
maar duizenden angsten besluipen me
prachtige nachten
maar monsters beslapen me*

Woord voor woord platitudes. Maar het geheel wordt gered door het haast onmerkbaar rijm besluipen me/beslapen me, met een subtiële klinkerwisseling. "Sommige poëzie/ is met een klein mondje/ nog kleinere dingen zeggen" meent Campert, maar het gaat erom, wat hij met die kleinere dingen aanduidt:

*Hoe ver ben ik nu
en op welke reis?
waar ik ben
is aan de lucht niet te zien
en de aarde
ja jezus de aarde
is de aarde
zal dat nog wel even blijven*

al weet je 't nooit natuurlijk

Zo begint het eerste gedicht *nog net leesbare dagboeknotities*: met twee verzen die niet alleen een aardrijkskundig probleem opwerpen, maar die ook de situatie van de mens als vraag onder woorden brengen. Ook het woord 'leesbare' in de titel waarschuwt de lezer al voor de dubbelzinnigheden hier: wordt het woord letterlijk of figuurlijk gebruikt? Is het gedicht er een van een realist, of van een, zeg, symbolisch dichter? Het vervolg op die twee verzen poogt een plaatsbepaling aan te geven en doet opnieuw twijfelen: tòch die realist? Maar dan is de ontbinding daar van de *gedachte* van de dichter: het sterk geladen woord *aarde* verstoort die oorspronkelijke gedachte, en in de daardoor optredende verwarring roept het woord andere woorden, maar vooral zichzelf steeds tevoorschijn - tot de woordenjacht rust vindt in een paar geruststellende gemeenplaatsen.

Dit zweven tussen werkelijkheid en symbool, deze nuchtere praattoon die het verborgene maar moeilijk prijsgeeft, is de grootste bekoring van Camperts poëzie. Juist omdat de kans dat de schuilkleur voor de ware gehouden wordt, zo groot is. (De Bezige Bij, f 5,-)

Een veldmuis dressereren

R.A. Cornets de Groot

Over: J. Bernlef, *Marianne Moore, een veldmuis in Versailles*

Querido, Amsterdam, 1968

Bron: *Elseviers Weekblad*, 11 januari 1969, p. 62.

[p. 62]

Met de uitdrukking 'het materiaal van de dichter is het woord' enerzijds en 'het materiaal van de dichter bestaat uit woorden' anderzijds duidt men twee soorten retoriek aan. 'Het woord' slaat op een gecanoniseerde woordenschat, zwaar belast door dominees, dichters en wijsgeren. Met 'de woorden' bedoelt men daarentegen woorden die in de dagelijkse omgang van alle taalgebruikers in zwang zijn. Zij missen de extra belasting van Het Woord, maar behoren toch evengoed tot het vaste taaleigen. En aangezien deze woorden in bepaalde kringen bepaalde betekenissen hebben, zijn ze niet minder (hoewel anders) belast dan die van Het Woord. Retoriek, zegt Albert Verwey, is de behandeling van het geijkte woord. Maar welbeschouwd is *ieder* woord geijkt, en het lijkt dan ook onmogelijk tegen het geijkte woord bezwaren aan te brengen. Wie met 'retoriek' de lege woordenpraal bedoelt die een tijdlang in onze literatuur overheerste, doelt dan ook eerder op de *behandeling* van het woord dan op het woord zelf. Het woord 'roos' is even geijkt als het woord 'sigaar' en 'veldmuis' niet minder dan 'Versailles', maar twee ervan zijn als geijkt erkend, 'gecanoniseerd', en twee 'apocrief' mèt de kans om alsnog gecanoniseerd te worden. Dat is een kwestie van behandeling.

Dit moet even vooraf aan deze beschouwing over het Barbarber-boek *Marianne Moore, een veldmuis in Versailles* dat J. Bernlef verzorgde, en dat uit een inleidend essay van deze auteur en een aantal vertaalde essays en verzen bestaat. Bernlef is altijd een enthousiast voorvechter geweest van het materiaal buiten het geijkte materiaal van de dichter, en maakt in zijn geestdrift de Amerikaanse schrijfster Marianne Moore (geboren 1887) zo niet tot medestandster dan toch tot voorloper van de voor hem aanvaardbare richting in de literatuur. Marianne Moore, zegt hij, "ziet zichzelf niet groter of belangrijker dan de dingen om zich heen" en hij citeert ten bewijze de regels: "And there was I like a fieldmouse in Versailles."

Toch lijkt het rechtvaardiger van Marianne Moore te zeggen dat zij zich *kleiner* voelt en minder belangrijk dan de dingen om zich heen, dat een gevoel van ongepaste nieuwsgierigheid haar persoonlijkheid karakteriseert: ze ging naar *ieder* museum in Parijs, op twee na, vertelt ze in het interview door Donald Hall, waarin ze ook verklaart voor 'het woord' en niet voor 'de woorden' geporteerd te zijn: "Ik hield niet van de betiteling 'poëzie' voor iets anders dan die van Chaucer, Shakespeare of Dante." In het licht van deze uitspraak krijgt haar antwoord "never!" op de vraag wanneer poëzie een wereldschokkende zaak voor haar werd, een andere klank dan die Bernlef daarin legt. En het door hem vertaalde *Poetry* kan ook te eenzijdig worden opgevat, wanneer men er niet de woorden van Caxton bij hoort, die Marianne Moore zich eigen maakt: "Some desired me to use olde and homely termes... and some the most curyous ternes that I could fynde. And thus between playn, rude and curyous, I stande abashed."

Bernlefs portret van Marianne Moore is te definitely, te positively en te absolutely geschreven, en daarom voor relativering vatbaar. Marianne Moore zelf zal met dit inleidend essay wellicht minder ingenomen zijn, dan met de daarachter bijeengebrachte

poëzie en essays, die Bernlef, geleid door de wil een zo volledig mogelijk beeld van de dichteres te geven, vertaalde. Zij rijst uit die woorden op als een vrouw met een reële kijk op de dingen, vrij van vooroordelen, voor zover dat mensen mogelijk is, en gezegend met een gave om iemands vermogen zich exact uit te drukken te bewonderen, hetgeen haar zelfs een apologie voor het citaat in de pen geeft. Zij heeft gelijk. Bijna evenveel als de ongeletterde autodidact, die vond dat Shakespeare het zich wel érg gemakkelijk had gemaakt, door zijn drama's uitsluitend uit citaten op te bouwen. (Querido, f 9,90)

Africa addio

R.A. Cornets de Groot

Over: Jef Geeraerts, *Gangreen I (Black Venus)*

A. Manteau NV, Brussel/Den Haag, 1968

Bron: *Elseviers Weekblad*, 1 maart 1969, p. 95.

[p. 95]

Niet de ondergang van de blanke gevestigde orde in Belgisch Kongo is in Jef Geeraerts' roman *Gangreen I (Black Venus)* aan de orde, maar de uitstoting uit zijn lusthof van een door en door verdorven gelukzoeker, voor wie genoemde ondergang niets anders is dan een gigantische blow-up van eigen vernedering en verslagenheid. Dit psychologische feit wordt duidelijk geïllustreerd in het slot van dit aangrijpende boek, waar niet de blanke samenleving zich verzet tegen het onverzettelijke, maar enkel en alleen die ik-zegger, die trotse drager van de rode baret aanvankelijk, die, buiten gevecht gesteld, allengs wrokkend het recht van de sterkste erkennen moet, en in het vliegtuig naar België zich bezint op zijn toekomstig leven als solitair.

Dit is één aspect van het boek. Een ander, hieraan tegengesteld, berust eveneens op een psychologisch feit, namelijk op de verbondenheid van de ik-figuur met de hem omringende natuur, kosmisch vergroot tot de eenheid van de enkeling met de hemel-omspannende dierenriem.

Natuurlijk lag de bijl bij de wortel van de boom. Als een sterrenbeeld de ik-zegger niet bevalt, verzint hij er zelf een (dat van de Hengst) dat beter met zijn psychische structuur overeenstemt dan het heersende sterrenbeeld. Kenmerkend is vooral dat het beeld dat hem het liefst is (Scorpio) meteen het beeld is van de zelfmoord. Geeraerts' meest overtuigende woorden zijn aan dat 'beeld 'gewijd.

Behalve de gelukzoeker en de dierenriem is er nog een derde, die in *Gangreen I* een hoofdrol speelt: Black Venus, het oerwoud, de maagdelijke, op wie de woorden uit Salomo's Hooglied van toepassing zijn. Daar is de bedorven meng-cultuur van uiterst geraffineerde Afrikaans-westerse makelij. Daar is, in Kongo, het zich gelijk blijvende Christengermaanse Europa, met daarnaast het handjevol uit de geregelde maatschappij gezeefden, die in Afrika van het leven een lust maken, op goede gronden. Tot hen behoort de hoofdpersoon uit dit gedeeltelijk autobiografisch verhaal, maar, en daar wringt de schoen, hij behoort óók tot de Afrikanen van het oerwoud, met wie hij zich door bloedvermenging verbreedert en met wie hij tegen het heersende bewind samenspannt. Nergens, krijgt men de indruk, voelt hij zich beter thuis dan hier, en nergens kan dan ook zijn ondergang beter beginnen dan op het moment dat hij de Afrikanen voor een Europees verlof verlaat, om bij zijn terugkeer te moeten aanvaarden elders zijn werk te doen: ver weg van de natuurstaat en al te dicht bij een van decadentie doortrokken wereld, waarin geldt het zesde zintuig is. Daar laat hij de duivel in zich los, zoals hij zegt. Daar ook ballen de krachten die hem naar het leven staan, zich samen. Hij lijdt er zijn nededaag, verlaten door zijn oversten en medestrijders, uitgejouwd door het volk. Er is dan nog maar één werelddeel, Europa, en één samenleving, de Europese, die hem liefdevol zouden kunnen opnemen. En er zijn geen andere milieus die hij, bezeten van Afrika, grondiger haat dan deze. (Manteau, Brussel-Den Haag, f 10,50)

Verzameld werk - Kritieken - Elseviers Weekblad (196-1969)

Naakt twaalfuurtje

R.A. Cornets de Groot

Over: Henk Romeijn Meijer, *Naakt twaalfuurtje*

De Arbeiderspers, Amsterdam, 1967

Bron: *Elseviers Weekblad*, 25 november 1967, p. 120

[p. 120]

Naakt twaalfuurtje van Henk Romeijn Meijer is de bundeling van achttien essays over een paar Nederlandse en Engelstalige schrijvers. De flaptekst zegt: "Het is een geliefd thema van Romeijn Meijer, zijns inziens onderschatte, of ondergewaardeerde schrijvers naar voren halen... Gestandaardiseerde reputaties valt de schrijver daarentegen graag aan..." Een recalcitrante man, denk je dan. Iemand die wit ziet wat de menigte voor zwart houdt, en die van de omkering misschien wel een systeem maakt. Die trekken van de mode-ontwerper verraadt onder voorwendsel de mode te laken. Lees dus het stuk over de in de mode gekomen Jan Wolkers, dat 1) bezwaren van HRM tegen JW bevat en 2) bezwaren van Dick Hillenius tegen de bezwaren van HRM tegen JW en 3) bezwaren van HRM tegen de bezwaren van DH die bezwaren heeft tegen de bezwaren van HRM tegen JW. Wolkers' reputatie *is* gestandaardiseerd. Hillenius zegt: het van deze tijd zijn is "geen reden om hun werk (o.a. dat van Wolkers; te verwerpen", maar voegt er retorisch aan toe: "Wie zou een tiener willen zijn?" - zich daarmee tegensprekend en zich tegelijk gemakkelijk van HRM's onuitgesproken idee: "*Men* wil, met alle geweld, een tiener zijn" afmakend.

Henk Romeijn Meijer is niet recalcitrant, maar ondergewaardeerde schrijvers (William Carlos Williams, Edmund Wilson, Howard Nemerov) naar voren halen en reputaties ondergraven is het gevolg van zijn *weezin* tegen de pose, de aanstellerij, de image-building. Hij laakt in Burroughs (in het titelessay die verbeterde pogingen "om met woede en bewogenheid te schrijven over iets waarover hij zich woedend zou willen maken." Bij Van het Reve ("Leve het kapitalisme") valt hij de stelling aan dat men zich bij het tegemoet treden van het publiek zou moeten conformeren aan het beeld "dat ze van jou hebben".

"Critical method. To try not to have one", citeert hij (een platitude) van Nemerov tegen Kees Fens, die inmiddels toch belangrijk werk deed en doet. Waarom die wrevel tegen close readers? HRM's *methode* is een *démasqué* van de *schrijver* - een luxe die close readers zich methodisch moeten ontfangen. "Toen trok mijn vader zijn ingewanden aan het haakje naar buiten," schrijft Jan Wolkers, en sluit zijn ogen. HRM niet. Die kent dat!

Verzameld werk - Kritieken - Raam (1969-1970)

Sensatiebladproza

R.A. Cornets de Groot

Over: Herwig leus, *Mijn leuzen*, teksten

A. Manteau NV, Brussel/Den Haag, 1968

Bron: *Raam*, nr. 51 (januari 1969) p. 53-55.

[p. 53]

Mijn leuzen van Herwig Leus stelt een lezer voor niet geringe moeilijkheden. Niet op het stuk van lezen, of begrijpen, want de moeilijkheden zitten schijnbaar meer aan de oppervlakte. De vraag luidt hier niet: wat betekent hetgeen ik lees? - maar: hoe zal ik hetgeen ik lees laten klinken? en pas na antwoord op die vraag, wordt de vraag naar de betekenis interessant. Leus zelf zegt, dat zijn boek geen poëzie bevat. Dan moet de inhoud ervan wel uit proza bestaan. Maar het is 'vertikaal' proza. Proza waarbij het gaat om versificatie en klank. Voor zulk proza, dat zoals men weet, sinds het einde van de oorlog vooral door Bert Schierbeek wordt beoefend, is een verdeling in muzisch en amuzisch, zoals die ook bij poëzie sinds geruime tijd in zwang is, niet zonder betekenis. En waar we het hier hebben over proza waarvan de klank van principieel belang is, ligt het voor de hand

[p. 54]

dit proza in principe 'muzisch' te noemen, en muzisch wil zeggen: tegenlogisch: tegen de door Van Dale vastgestelde betekenis van het woord in. De betekenis van ritme, rijm en klank is immers groter. De conclusies die uit het bovenstaande zijn af te leiden, luiden als volgt:

- 1) een schrijver, die tegenlogische elementen in zijn werk opneemt, ontvlieft de 'betekenis';
- 2) een lezer van zulke door de vorm bepaalde literatuur moet het maniërisme van de schrijver doorbreken om aan zijn werk zulke betekenis te hechten, als de schrijver gedaan zou hebben, indien hij zich ondubbelzinnig had uitgedrukt, conform Van Dale. De belangrijkste eigenschap van het muzische beginsel is niet dat het de werkelijkheid loochent, maar dat het die werkelijkheid de noodzakelijkheid ontnemt, krachtens welke die werkelijkheid pas werkelijkheid is. Indien de formule 'de werkelijkheid is de noodzakelijkheid van de mogelijkheid' juist is, dan leidt het geen twijfel, of muzisch proza is het proza van de mogelijkheid (of mogelijkheden), en omdat een 'mogelijkheid' zowel voeling houdt met de werkelijkheid als met de fantasie, kan zulk proza twee kanten uit: die van de realiteit en die van de droom. Bij Leus treft men een gelukkig samengaan van deze twee, een samengaan van de publicitaire slogan en de persoonlijke oogmerken van de auteur.

Hoe zegt men dus 'mijn leuzen'? Met overtuiging, maar niet zonder ironie. Want deze schrijver weet, dat hij in een collectivistische maatschappij leeft, derhalve raakpunten heeft met een onoverzichtelijk aantal collectiviteiten, - groeperingen die het hem euvel

zullen duiden een boek een titel mee te geven als 'Mijn leuzen', aangezien leuzen nooit mijn, maar collectief bezit zijn, van niet aan te tasten geestelijke kwaliteit, zo men de woordvoerders van dergelijke collectiviteiten wil geloven. Vandaar dat Leus ze onmiddellijk gelijk geeft en onmiddellijk toont, dat zijn gelijk van oneindig groter waarde is:

Ik
Een uit de velen
Ik
Belangrijker dan ooit

Zo'n leus verleidt de lezer er niet toe 'de werkelijkheid' tegen de schrijver in het geweer te roepen. De lezer wordt veeleer een samenzweerder. Ritme, stemverheffing, en de stroeve klank roepen een wereld op, een wérkelijke, maar: geplaatst in het licht van de droom. Het is deze retoriek, die van de zakenman en de copywriter, die deze regels het 'significatieve'

[p. 55]

ontneemt en ze het 'muzische' schenkt: wie luistert naar de Rattenvanger, en houdt zijn benen in bedwang? Hoor een leus aan, en hoû de beurs gesloten, indien het u lukt. Maar dat lukt u niet. Gij verliest uw persoonlijkheid. De behoefte aan kritiek wordt schielijk de nek omgedraaid. Van die aard is de macht van de leus, deze korte, weloverwogen, precies op het sentiment afgestemde vorm van de overredingskracht.

De leus voorkomt tegenwerpingen van verstandelijke aard. Daarom is de leus kort, gericht op het irrationele gevoel, en doet toch reëel, want laconiek aan. Een leus is per definitie niet vloeiend. Daarom heeft een leus met poëzie gemeen het verticale: twee leuzen naast elkaar heffen elkaar op. Twee leuzen onder elkaar concentreren hun beïnvloedende werking op de lezer. Een leus is de kortste woordenreeks die van een werkelijkheid zodanige voorstelling geeft dat het irreële karakter van de voorstelling verduisterd, en het werkelijkheidsgehalte ervan belicht wordt, met het doel de lezer of hoorder willig te maken voor de voorstelling geld, moeite, strijdlust, sympathie e.d. op te brengen. Daarom is de paradoxale synthese van verstand en gevoel, logica en fantasie kenmerkend voor de leus, die speculeert op de diep in ons wezen gewortelde trek het universele en uniforme als het principe te beschouwen dat in de als chaos ervaren wereld ordening brengen zal. Met woorden die iedereen kent, verbonden op een wijze die ieder vertrouwd is, die dagelijks geconfronteerd wordt met de publicitaire slogans, wendt Leus zich tot ons, in het besef nauwelijks te worden gehoord, omdat een *persoonlijkheid*, al put hij uit de meest algemene en door de traditie geijkte woordenschat, toch altijd een persoonlijkheid blijft. En wie dat blijft, sticht geen partij, geen belangengroep, maar blijft alleen staan in zijn klerikale en verpolitiekte land.

Mijn leuzen is het getuigenis van iemand die hartstochtelijk protesteert tegen al wat samenzweert, en tegen ieder die universeel noemt, wat maar niet eigenzinnig is. Daarom zijn het ook niet de *woorden* die betekenis geven aan deze teksten, maar de hevige gemoedsbeweging die uit die woorden een wereld doen rijzen. Want natuurlijk is er maar één ding, dat door alle leuzen heen de waarheid tonen kan, en dat is de werkelijkheidsliefde waar Leus van bezeten is. Zijn leus is het wapen van de tegenpartijder op de kop gezet. Ze heeft de klank van de roep in de woestijn, maar wie ze hoort, klinkt ze als muziek in de oren. Voor wie zich wil herinneren dat er al eens eerder gebleken is, dat muziek soms de vonk in het kruitvat was, is er enige reden deze leuzen te wantrouwen. Of niet.

Vogelaars zwijggeld

R.A. Cornets de Groot

Over: Jacq. Firmin Vogelaar, *Het heeft geen naam*

J.M. Meulenhoff, Amsterdam, 1968

Bron: *Raam*, nr. 51 (januari 1969), p. 62-64.

[p. 62]

Jacq. Firmin Vogelaars nieuwe boek heeft als titel *Het heeft geen naam*. Het bestaat uit een aantal 'stukken', waarvan het eerste doodernstig is. Het tweede is dat niet minder, al komt daar een eerder terughoudend dan uitbundig, maar daarom niet minder gemakkelijke humor aan te pas, gebaseerd op een zekere kwetsbaarheid voor vrouwen. Het derde is een groteske, bestaande uit twee synchroon verlopende teksten, waarna ten slotte een stuk volgt dat in het gebruik van taal- en typografische middelen minder beheerst aandoet, maar in wezen niet minder virtuoos is dan de rest. Hier vinden we verbrijzelde woorden, tussen haken geplaatste stukken wit, die Jan Molitor, een ander experimentator op het gebied van taal en typografie "nultekens" genoemd zou hebben. Natuurlijk wordt dit soort dingen door de overalltitel van het boek gedekt:

[p. 63]

Het heeft geen naam. De verduidelijking daarvan schuilt in het dit boek als motto meegegeven citaat van Mallarmé, zonder wie de problemen, waar tal van schrijvers mee zitten, niet zouden bestaan: "Le mot n'est pas l'expression d'une chose, mais l'absence de cette chose. Le mot fait disparaître les choses et nous impose le sentiment d'un manque universel et même de son propre manque".

Veelzeggend genoeg begint het eerste stuk (*Het interieur*) met de zin "Er is niets", waarna een uitgebreide inventarisatie volgt van de inhoud van een kamer, waarbij geen licht- of schaduwplek, geen beweging aan het alziende oog van de reporter ontgaat. Hij ziet zelfs het onzienlijke: het interieur van de mond van de hoofdpersoon van dit stuk. Aangezien de hierboven genoemde problematiek hier minder cryptisch aan de dag treedt dan in andere stukken, lijkt het me het best ze aan de hand van dit verhaal (dat een crisis in een homo-erotische verhouding tussen twee mannen behandelt) althans enigszins te benaderen. Het stuk bestaat uit korte paragraafjes genummerd door de letters van het alfabet, en van elkaar verschillend door het gebruik van de traditionele schrijfwijze (met hoofdletters) voor de puur beschrijvende stukjes, en brokken zonder hoofdletters, die door een ik, de hoofdpersoon, worden gedacht (gezegd). Dat gaat zo door tot paragraaf 1, waarna in de hoofdletterdeeltjes een 2e ikzegger wordt ingevoerd, zodat de verhouding van drie zijden wordt belicht, en zelfs, omdat ook het objectieve alziende oog soms subjectief en zelfs alwetend is, van vier kanten. De hoofdfiguur is door zijn gevoelens uit zijn evenwicht geraakt, en voor een desintegratie van zijn persoonlijkheid bevreesd. Hij is erop gebrand al zijn spullen, die daardoor naast hun gebruikswaarde ook nog een symbolische waarde krijgen (niet in de zin van statussymbool, maar in die van identiteitssymbool) volkomen intact te laten, en iedere moedwillige verstoring in de eens gegeven rangschikking op zijn vriend te wreken. Aan het eind verstoort hij echter zelf alles, verscheurt ook de niet voor niets onder het hoofdkussen bewaarde foto's en handhaaft alleen een rotte vetplant: geschenk van zijn vriend.

Indien nu voor een schrijver het woord de macht bezit, die Mallarmé eraan toekent, dan is deze geschiedenis er ahw. de illustratie van. Voor de hoofdpersoon staan er twee mogelijkheden open: òfwel hij schept zich in extase door woorden een ruimte, waarin hij deze wereld verstuiven ziet, en ervaart zichzelf als een god, - òfwel in de dingen lost hij op en met hun vernietiging gaat ook hij teloor. Beide mogelijkheden komen in dit stuk aan de orde. Eerst de extase:

"... de motor sidderend tussen je benen, brul je zing je roep je zonder dat hij je kan verstaan zonder dat ook maar iemand kan horen wat je schreeuwt je kunt jezelf niet eens verstaan - gotverdomme ouwe pik we

[p. 64]

naderen de geluidbarriere de pijngrens de pijnboomgrens hou me nog steviger vast grijp me alleloejaaaaa we gaan vliegen vliegen ogen toe over de tegenliggers geen vuurogen wildebeesten tegemoet we gaan - harder harder - meeeee spiernaakt met 'n huid van gepantserd staal en lazerogen vloog ik over bomen klavervelden en steden, alles verschrompelde en *ik zette uit, 'n hemellichaam, ja, en hij, hij, och.-*" (cursivering aangebracht).

De zelfontbinding in het hallucinante:

"t gaat steeds sneller drajen ik word meegezogen duizelingwekkend zit niet meer lig niet meer sta sta niet wentel rond probeer me aan de lamp vast te houden de lichtkern vlakbij die alles verschroeit ik grijp me aan de peer vast weet ondertussen glashelder wat er gebeurt maar kan zelf niets doen 'n bewustzijn dat nagloeit in 'n luchtledig - midden - in 't brandend middelpunt - de lichtbron - maar dat niets meer bij elkaar kan houden - de dingen vallen uiteen - verstuiven - ... veranderen van vorm - met verlies van hun ware gedaante - de losse deeltjes verstuiven door de wind in alle richtingen waaruit ze gekomen zijn de leegte komt als een witte vloed opzetten niets niets meer op z'n plaats.-"

Ten slotte het heimwee naar de onmogelijke eenheid die alle problemen uit de wereld helpt:

"liever zou ik () iemand anders vinden die () voor mij praat () eet, slaapt, vrijt, wakker wordt met de dood int hart, denkt zelfs zodat ik daar ook van af ben, rookt, pist, verleidelijk danst, ja dat zou fijn zijn, - ik zou alleen nog maar hoeven toe te kijken hoe ik doe, en hoe ik gedaan heb misschien, overdoe, ik zou meteen van alles af zijn, en ik zou 't toch tot in alle onderdelen kunnen volgen - als 'n filmopname - () nee spreek me niet aan, *noem me niet bij m'n naam* - " (cursivering aangebracht. In de citaten is de typografische vorm van het origineel geen recht gedaan).

Echtheid geëcht

R.A. Cornets de Groot

Over: Jef Geeraerts, *Gangreen I (Black Venus)*

Grote Marnix Pocket 41, A. Manteau NV, Brussel/Den Haag, 1967

Bron: *Raam*, nr. 52 (februari 1969), p. 50-53.

[p. 50]

De Europeaan is geen thuiszitter. Geen werelddeel, geen land, geen eiland, of het is door hem ontdekt, veroverd, in kaart gebracht, of onder dwang voor Europeanen opengesteld. Kenmerkend is voor hem zijn agressiviteit, en zijn behoefte eraan zich buiten Europa te vestigen. Noodgedwongen lieten de oude roofstaten na de tweede oorlog hun koloniën in de steek, en trokken de blanken die staten zich in het Navo-gebied rond de nieuwe mare nostrum - de Noordatlantische Oceaan terug. Nooit meer zal het buitenatlantische object voor blanke roofzucht zijn, maar het is duidelijk dat het dat ook nooit *uitsluitend* geweest is. Zelfs in het imperialisme was de *caritas* evenzeer kenmerkend voor de Europeaan, geen onder de korenmaat verborgen licht. Er is daarenboven de mythe die de niet-europeaan tot edele wilde verheft: Hector, de Emir uit *Floris ende Blanchefloer*, Vrijdag, Winnetou. Er is een Paul Gauguin, een muiterij op de Bounty. Er is in dat buitenatlantische iets, dat ik Bikini noem: een aards paradijs dat er niet is, maar dat ons helpt onze gedachten te bepalen, dat onze psychische energie richt, als we die niet langer kunnen richten op andere hogere dingen als daar zijn God, Vaderland en Volk. In het algemeen behoren de Europeanen voor wie het exotische iets wezenlijks vertegenwoordigt tot het rasloze ras dat Tjalie Robinson (programmatische naam!) uitgevonden heeft, en waartoe ook Slauerhoff, Focquenbroch, Camoës en James Cooke behoren. Het zijn Europeanen die de mythe van Europa - dat complex van zekerheden, vooroordelen, versteende gedragspatronen en niet te hanteren idealen ondersteboven gooien. Hun ideeën hebben iets ontbindends, zijn

[p. 51]

kultuurvijandig, en dat niet alleen: ze gaan op hun ideeën nog prat ook. En in tegenstelling met iedere democraat kan men van hén op 't stuk van de dekolonisatie de klacht horen, dat "alleen een klein land met bange kruideniers aan het hoofd" zoiets kan laten gebeuren; dat de regeerders, "die niet hadden durven vechten voor dit prachtige land" een stelletje lafaards zijn. Krasse woorden, die in hoge mate een kolonialistische, reactionaire, paternalistische geest verraden. Althans in de ogen van hem die nooit wandelde onder de palmen, en die *dus* ongestraft bleef. Wie er wèl wandelde, verschilt voorgoed van de thuis gebleven Europeaan: hij had het instinkt voor het verre en primaire ontwikkeld, d.i. het instinkt voor een gebied in tijd en ruimte ver van déze beschaving verwijderd. Verwijderd ook, van de geschiedenis, die in het nieuwe boek van Jef Geeraerts, *Gangreen I (Black Venus)* waaruit bovenstaande "reactionaire" citaten afkomstig zijn, de onontkoombare spelbreker is. Zodra de geschiedenis zijn stempel drukt op enig gebied, is het met de tijdloosheid daar gedaan, en in niemand is het conflict met de macht van de historie zo tragisch als in hem die die tijdloosheid, of beter: de oertijd en de oerstaat, had ondergaan als iets dat volledig paste bij zijn ziel. Het ongecivileerde betovert ons, ontslaat ons van onze rol als 'beschaafde', maakt het

vanzelfsprekende vreemd. Maar alleen opdat wij die nieuwe werkelijkheid daarna als een altijd geldende waarheid kunnen omhelzen. In deze betovering wordt het mogelijk dat de Europese werkelijkheid, d.i. het door de natuurwetenschappen opgetrokken gebouw met de daaraan beantwoordende door de techniek beheerste wereld, zich als 'Maya' ontpopt, en is er een kans dat dit verre en primaire zich openbaart als iets dat met tijd, geschiedenis, ontwikkeling en vernuft niets te maken heeft.

Ik weet natuurlijk wel, dat ik hier een boek bespreek op een wel zeer te laken wijze, nl. door dingen te berde te brengen die met het boek 'niets' te maken hebben, maar ik heb de indruk dat Geeraerts op tekst- en structuuranalyses misschien niet eens zo erg gesteld is. Zo ergens door een boek de vraag van formele of beschouwende kritiek over de inhoud wordt gesteld, dan gebeurt dat wel hier. En zo ooit een criticus de gelegenheid aan zou willen grijpen om aan te tonen dat de opvatting van 'hou je aan de tekst' aan de auteur ernstig tekort doet, dan ligt hier zijn kans. Niettemin zal ik de laatste zijn om te ontkennen dat een structuuranalyse van *Gangreen I (Black Venus)* zijn aparte charmes heeft; dat het boek een aantal esthetische deugden heeft, waar een liefhebber van literatuur veel genoeg aan beleven kan. Maar als het boek *Gangreen* heet, en als de auteur dit boek "het eerste litteken" noemt van de amputaties die hij zich al schrijvende heeft toegebracht, dan mag zo'n liefhebber zich de vraag stellen, hoeveel literatuur er nog schuilt in zo'n door de werkelijkheid afgedwongen nederlaag.

[p. 52]

Aan het hoofd van dit boek prijkt een citaat uit het *Hooglied*. Daar wordt een maagd beschreven: Black Venus: Congo: het oerwoud. Het is een "vite" van een in een godin gepersonifieerde wereld. De associaties rollen de schrijver uit de mouw: een meisje dat het zijne is in de eerste pagina's van het boek, heet Marie-Jeanne: een maagd, wier vader geen Jozef was, een Lybische slavin van een Romeins veldheer, een Egyptisch beeld, de Nijl zelf, de oorsprong van Griekenland, van Europa, van de ik-zegger in dit boek. Het is een reeks van associaties waar geen eind aan schijnt te komen, en een die zonder meer geloofwaardig is, een geloofwaardigheid die dit boek uiteraard tot een uit onze literatuur niet meer weg te denken brok getuigenis maakt. Maar deze uitbundige fantasie is pas geloofwaardig door de *echtheid* waarmee het vreemde in het eigen lot als het eigene werd opgenomen, - iets dat wel volkomen gebeurt in die bladzijden waarin de ikfiguur een negerin huwt en zich door het mengen van bloed met haar clanoversten verbreedert. Hier is dit primitieve denken van de in den vreemde geworpen blanke, dit afdoend antwoord op alle scepticisme en nihilisme van thuis. "Altijd maar lezen", schrijft Geeraerts (p. 103) "nadenken, drinken, piekeren, te veel literatuur, te weinig Trieb". En: "Ha, wanneer zullen we de vracht van geestelijke slavernij eindelijk kwijt raken!" (106) Want zelfs in Congo is Europa, want daar is zijn echtgenote: "Ik wist", zegt de ikfiguur die zijn vrouw vertelt dat hij een tocht door het land moet maken, "dat binnen drie uur alles ingepakt zou zijn, ordelijk, systematisch, nooit werd iets vergeten, mijn huis was een Pruisische kazerne met alle voordelen daaraan verbonden" (111). En vandaar dan weer zijn hang naar de gesloten gemeenschap "van de dieven, kerels met lef, kerels met een ongebreidelde zucht naar vrijheid" etc. Het in zijn wezen geïntrojecteerde of tot nieuw leven gebrachte primitieve denken schenkt hem ook de indruk in overeenstemming te leven met de wil van de natuur - en dát is van Europa wel de scherpste tegenstelling. Daarom maakt hij bij herhaling melding van het feit dat de natuur (en dus hij) in een nieuw teken van de dierenriem komt te staan, en hoezeer de ironie hier ook overheerst (bevalt een teken hem niet, dan scheidt hij wel zelf een ander), toch zit er ernst genoeg in dit spel: hoeveel van wat hij over het sterrenbeeld Scorpio te zeggen heeft (p. 143), is 'literatuur'? "Moed," zegt Geeraerts ergens, "is het geheim van geluk," en geen moment laat hij zich de kans ontglippen om het bewijs te leveren dat we tot het ras der Caesars behoorden, "het ras dat van de geschiedenis het grootste meesterwerk heeft gemaakt ooit door de mens ontworpen" (149).

Behoeftte aan klaroengeschal, afgewisseld door kreten, geslaakt bij het jagen, vissen en

naaien kenmerkt wellicht de imperialistische geest. Maar het kenmerkt óók de dooltocht van de mens die de geest opnieuw het vermogen schenken wil, waarvan hij dacht dat hij het niet bezat, omdat men hem

[p. 53]

ervan had weten te overtuigen dat hij er niet over beschikte. Als dit boek iets bewijst, dan is het dat het rasloze ras der Robinsons niet opgewassen is tegen de het innerlijk leven verstikkende eisen van de civilisatie, omdat ze het vermogen om lief te hebben niet, of moeilijk kunnen amputeren.

Vingerwijzing of werkstershand?

R.A. Cornets de Groot

Over: Ed Hoornik, *De vingerwijzing*, teksten

J.M. Meulenhoff, Amsterdam, 1969

Bron: *Raam*, nr. 59-60 (november-december 1969), p. 58-61.

Redactionele opmerking: Weergave op basis van auteurscorrecties.

[p. 58]

In Hoorniks nieuwe boek wordt Kuyll, de hoofdpersoon, geconfronteerd met werkelijkheid en fantasie uit zijn heden en verleden. En dat op een weinig alledaagse, hoewel ook niet zo uitzonderlijke wijze. Kuyll, dat staat voor een lezer eigenlijk meteen wel vast, voelt zich in deze wereld niet alleen niet thuis, maar in een heel bepaalde zin gewoon misplaatst. Zijn verhaal is dat van een heroriëntering, een opnieuw beginnen, zou men kunnen zeggen, als het niet vooral iets meer was, dat ik nu nog niet verder aan zal duiden.

Om nu met het laatste te beginnen, die heroriëntering vindt plaats in de geboortestad van Kuyll, in de omgeving - en zelfs *in* het huis! - waar hij als kind is opgegroeid. Het is de reconstructie van een jeugd, op zijn minst een poging daartoe, met als doel het mysterie van het gevoel van misplaatstheid - zo'n vijftien jaar geleden was hier het toenmalige modewoord 'in de wereld geworpen' stellig van toepassing geweest - op te lossen, of, om het directer en minder concreet te formuleren: een zondebok te vinden, ofwel een (de!) schuld vast te stellen, die hij op zich nemen en boeten kan. Mij komt het voor dat Kuyll zich vooral om deze onuitgesproken opdracht van de ziel in hoge mate bedreigd voelt: juist hier, in deze buurt waar hij als kleine jongen is opgegroeid. Daarbij mag men best vast stellen, dat het hier voor het jongetje dat hij was, ook lang niet een aards paradijs bij voortduring is geweest. Zijn herinneringen aan die jeugd missen nogal wat fleur - het enige licht dat liefde brengt in deze fase, is de moeder, een vrouw die - voor de zoon - op een raadselachtige wijze om het leven komt, en die nu voor de volwassen Kuyll het mysterie hierboven genoemd, belichaamt.

De dubbelzinnigheid (want doordringen in het mysterie kan even goed en sneller tot de totale psychische ondergang leiden, als tot de zelfverwerkelijking die aan de andere kant van het raadsel ligt) blijkt niet alleen daaruit, dat heden en verleden voor Kuyll dooreen komen te liggen, of dat sinds lang verdwenen figuren als ongrijpbare gevangenen van het verleden zich mengen tussen wezens van vlees en bloed, maar vooral uit de omstandigheid dat Kuyll het jongetje dat hij was, los maakt uit zijn verbeelding en het aanschouwelijk voor zich ziet. In responsorische situaties van uiterst dringende aard vindt bij tal van mensen een primitivisering van reacties plaats - en in dit geval ook bij Kuyll, die immers op een niveau wordt geplaatst, waardoor hij voor de omstanders veel weg heeft van een psychopaat, ook al weet hij zijn gedrag nog

[p. 59]

net op tijd in overeenstemming te brengen met wat voor de wereld als 'normaal' door kan gaan.

Om nu terug te keren naar het begin van dit artikel: Kuyll wordt niet alleen met zijn

fantasie en werkelijkheid geconfronteerd, hij is er veeleer de speelbal van. Reeds wees ik erop dat hij van deze wereld vervreemd is. Om zich daarin van een zeker houvast te verzekeren, komt door middel van zijn fantasie het jongetje tot leven, dat Kuyll aan de zo zeer begeerde realiteitszin helpt. Maar dit jongetje zijn realiteitszin is - voor de wereld - waan. Bovendien heeft ook hij zijn fantasieën, zodat het hulpmiddel, het oriënteringsapparaat, voortdurend gecontroleerd moet worden! Kuylls aanvankelijk probleem: hoe kom je onder de realiteit uit zonder fantasie? moet worden verveelvuldigd: Hoe kom je uit een wereld met de hulp van een gids die door jou op het rechte spoor moet worden gezet? 't Is trouwens veel ingewikkelder. Tussen lezer en boek staat een verteller: het gaat in dit verhaal *over* Kuyll, een bij gelegenheid met *hij* aangeduide figuur. En die verteller is hier bijna een alweter, - iemand die inzicht heeft in de ziel van Kuyll, het jongetje en andere personages, en daarom boven die figuren staat. Iemand die bovendien dingen waarneemt die aan de aandacht van Kuyll en zijn verkleinde double ontsnappen. De noodzaak van *deze* verteller wordt duidelijk wanneer het de lezer duidelijk wordt, dat de werkelijkheid niet alleen als correctief dient voor het kereltje (als Kuyll dwaalt) of voor Kuyll (als de jongen dwaalt) maar ook voor de verteller: als beiden ontsporen - en zelfs, als alles spaak loopt, voor een deus ex machina. Welbeschouwd kan men er dit van zeggen: in zijn boek liet Hoornik, zoals iedere andere schrijver dat doet, fantasie en werkelijkheidszin op elkaar los. Maar, in tegenstelling tot de meeste schrijvers - in ons taalgebied heeft hij bij voorbeeld zijn voorgangers in Multatuli en Harry Mulisch - voert hij op kritieke punten de verteller als hanteerder van de werkelijkheid als correctief in, en op het kritiekste moment zijn deus ex machine. Het is deze meer dan driedubbele waakzaamheid die Kuyll voor onherstelbare schade aan de ziel behoedt. (Men kan hier inderdaad de opmerking maken, dat Multatuli en Mulisch zich op soortgelijke plaatsen met name noemen, wat Hoornik nalaat, maar op p. 30 van *De vingerwijzing* vindt men de aanwijzing dat de verteller zich met goed recht Ed Hoornik genoemd had *kunnen* hebben). In het steekspel tussen fantasie en realisme als levenspraktijk is het de fantasie die herhaaldelijk bedwongen wordt, en dat wil zeggen dat de verteller in laatste instantie zijn gegevens plannend in de hand houdt, het toeval wel toelaat maar het tot het laatste moment geen overheersende rol gunt, waardoor ook de kans op humor - zo'n tafereel als het zich schuil houden bij de reclamezuil had immers iets verrukkelijks kunnen worden, zonder schade voor de tragiek van Kuyll - niet wordt benut. Een tweede, maar dan bezielde Tien-

[p. 60]

noppen - in *Het mirakel* bedient de verteller-in-het-verhaal zich immers ook van middelen die voor de hoofdfiguur tot veruiterlijking van zijn subjectieve 'inhoud' leiden - kwam in dit boek (nog) niet tot leven.

Zoals gezegd is deze poging tot reconstructie vooral een zoeken naar de oplossing van het met de dood van de moeder samenhangende mysterie. Wie terugblijkt op het verleden vindt daarin de symbolen die hij bij zijn Sinngebung des Sinnlosen gebruiken kan, en het is dan ook niet zo'n wonder, dat we in Kuylls dooltocht een queeste herkennen. Het is, dit patroon als bruikbaar aanvaard, dan ook wel aardig om op te merken dat het jongetje Kuyll de grote spijker met dikke, ronde kop (♂), waarmee ze Jezus aan het kruis geslagen hadden, in de 'grot' (♀) wil laten zakken. Het heeft er alle schijn van, dat het jongetje verborgen kennis draagt van de betekenis van de dood als offer en voorwaarde tot herrijzenis.

Het zou me te ver voeren alle symbolen die deze queeste markeren op te sommen. Ik zwijg daarom van het ritueel bij de inwijding van het jongetje Kuyll, van de zondvloed die dan tegelijkertijd plaats vindt, van de zondebokken die zich aandienen en die Kuyll *niet* als zodanig aanvaardt. Zelfs zwijg ik over de blauwdruk van de nieuwe wereld die Kuyll

zich in *Terminus* scheidt (Terminus, bij de Romeinen een grenssteen, niet zelden in de vorm van een hermafrodit) om me te bepalen tot de ouders van het jongetje, dat zijn vader ervan verdenkt de hand te hebben gehad in de dood van de moeder. Hier, in zijn geboorteplaats terug, herleeft die gebeurtenis: de echtelijke ruzie, de harde bons, het jongetje bij de deur, met de streep licht: was er verband tussen deze dingen en de dood van zijn moeder? Maar in dieper opzicht herhaalt zich deze tragedie voor de vijftigjarige Kuyll, voor wie de ouders uit de jeugd zich opnieuw aandienen: de 'gehate' vader in de gedaante van zijn broer (Peter), de geliefde moeder, niet als meter, maar als Petertje, de dochter van die broer: zij had de ogen van Kuylls *moeder*!

Zo werkt alles ertoe mee Kuyll van zijn gevoel van vervreemding te verlossen: alles staat klaar voor de ontvangst van de nieuwe Kuyll. Maar hoewel aan alle voorwaarden is voldaan, houdt die Kuyll zich verborgen voor iedereen, en vooral voor zichzelf. Zelfs de altijd heilbrengende constructie, zonder nader uitleg volkomen helder, als men weet dat Peter op sterven ligt, en dat Kuyll het er na de begrafenis op aan legt om Petertje in het huis (♀) waar hij als kind gewoond had, te 'huwen', is niet in staat Kuyll over de drempel te helpen naar een wereld waar hij het juiste antwoord voor klaar heeft! Integendeel blijkt hij op het beslissende moment impotent, integendeel bijt hij haar in de schouder, wat haar een schreeuw ontlokt als een nooit meer eindigende doodscreet.

[p. 61]

Niet een vingerwijzing Gods, maar de hand van de *werkster* (de werkelijkheid als correctief treedt hier in een vierde gedaante op en redt het aandeel van de fantasie) als hogere macht, voert hem uit dit zelfgeschapen labirint. Niet alleen neemt hij dan de haat tegen de vader terug, maar de nooit meer eindigende doodscreet bij zijn ongeslachtelijke zelfverwekking openbaart hem dat *hij* - uiteraard in symbolische zin: hij heeft zojuist ook een vlieg gedood - zijn moeder heeft gedood, en dat ook wel moest doen, om zelf te kunnen zijn. Pas als hij haar in de gedaante van de vlieg Petronella heeft prijsgegeven aan de wind ('want een moeder, zie je, is hemel en aarde ineen') komt Kuyll los van de banden die hem aan het verleden bonden. Zijn schuld staat vast, maar de inlossing ervan eveneens, misschien: in de letters die hij kriebelt, en die voor Petronella allemaal wel vliegen zullen zijn - maar zei zijn leraar biologie niet, dat ook vliegen schepselen Gods zijn?

Romantisch doodsgedicht

R.A. Cornets de Groot

Over: Gerrit Komrij, *Alle vlees is als gras of Het knekelhuis op de dodenakker*

De Arbeiderspers, Amsterdam, 1969

Bron: *Raam*, nr. 63 (maart 1970) p. 60-61.

[p. 60]

Retoriek is manipuleren met het overgeleverde woord, en waar geen woord zo overgeleverd is als het bijbelse, is er weinig dat hachelijker lijkt, dan een persoonlijke behandeling juist daarvan.

De evocatieve werking van een uitdrukking als 'Alle vlees is als gras' biedt nauwelijks uitzicht op iets meer dan op de tegenstelling ervan: 'Het woord des Heren in der eeuwigheid' (Petrus 1 : 24). Men moet inmiddels toch bijbelvast genoeg zijn om de tegenstellingen van 'vlees' en 'gras' zo te formuleren als Gerrit Komrij het doet in het verklarend zindeel uit de titel van zijn tweede bundel gedichten *Alle vlees is als gras of Het knekelhuis op de dodenakker*.

Het is een mooie titel die goedmoedig-ironisch aandoet, omdat het demonisch-sarcastische ervan zich niet op slag openbaart. Een voor de hand liggende vergelijking van deze poëzie met die van Piet Paaltjens moet men dan ook, geloof ik, toch met een zeker wantrouwen trekken. Sarcasme is Piet Paaltjens nu eenmaal vreemd, en trouwens zijn hele persoonlijkheid... Ik bedoel: de tekst van diens gedichten suggereert dat Piet Paaltjens (deze uit de tekst) zijn gespletenheid te boven komt door middel van de drank, terwijl Gerrit Komrij (die uit de tekst) de veelvraat die hem is ingebouwd, niets in de weg legt. Romantisch pessimisme en dito optimisme bij beiden: bloeiwijzen van orale gevoelens van lust en onlust!

Komrij doet overigens geen moeite zijn gespletenheid voor de wereld verborgen te houden. In de verhalende afdeling van de bundel maakt hij gewag van de hellevoogd de Spiering en diens vraatzuchtige compagnon, de Windbuil, die, naar het zich laat aanzien, geen geestelijk voedsel tot zich neemt ('na weken stond 't boek nog steeds onaangeroerd') en integendeel de Spiering smeekt: 'laat mij toch sloppen van dat rode, dat rode daar' - de carnivoor!

Komrij's poëzie is grillig, kantig, frivool en misschien 'leeg', waar blijkbaar alles in het 'lege' geworteld is. Maar onder de lucide schijn houdt zich iets verborgen - een inzicht in de vergeefsheid van elk streven, met als tegenwicht een sterke gebondenheid aan de aarde, die zich paradoxaal uit in 'een romantisch doodsgedicht', zoals Wim Zaal dat noemt. Wie zich afsluit voor het gevoel, zet de sluizen van zijn geest open, en geeft de humor een kans. Er bestaat een houding die het lijden afwijst en die metterdaad tonen wil - humor veronderstelt altijd het diepste ongeluk - dat de

[p. 61]

ellende van de wereld ons zelfs plezier kan doen: er is een verdriet dat tot vrolijkheid verleidt, zoals blijkt uit een *Epiloog in de vorm van een dichtstukje op de Herfst*:

*Ze zeggen dat je, als de blaren vallen,
Met de treurnis één wordt, en de*

*Zwarte zweep van de dood hoort knallen,
Er is zeker nog niet genoeg ellende.*

Proza van het 'coeur humain'

R.A. Cornets de Groot

Over: Jef Geeraerts, *Indian Summer*

A. Manteau NV, Brussel/Den Haag, 1969

Bron: *Raam*, nr. 64 (april 1970), p. 64.

[p. 64]

Het tegendeel van een vervreemdingseffect bereikt Jef Geeraerts in zijn verhalenbundel (waar ook een hoorspel in opgenomen is) *Indian summer*. Met de hoofdfiguren uit deze verhalen vereenzelvigd de lezer zich immers gemakkelijk genoeg. Merkwaardig is, dat de schrijver in een 'Kommentaar post factum', dat ongeveer de helft van het boek in beslag neemt, bij ieder verhaal een 'vervreemd commentaar' plaatst. Serieus is dit commentaar niet bedoeld, al staan er serieuze dingen in: Geeraerts bezwaren tegen de moraal, de kerk, de Jezuïeten, en erg nodig is de toevoeging naar mijn idee ook al niet. Het is duidelijk dat dit beraad achteraf, dat achteraf een vervreemdingseffect bij de lezer te weeg schijnt te willen brengen, in geen enkel opzicht het gewicht dat de verhalen al hebben, vergroten of verkleinen kan. De diepere zin ervan zal men daarin moeten zoeken, dat deze vorm de schrijver de gelegenheid schonk zijn hart te luchten over de meest uiteenlopende kwesties. Wat de functie van dit commentaar met betrekking tot het boek betreft, kan een lezer niet anders besluiten, dan dat hem inzicht geschonken wordt inzake *Wahrheit und Dichtung* van een en ander, en dat Geeraerts' behoefte aan 'trucage en theater' zich tot een minimum beperkt. Waaruit blijkt dat hij met Du Perron een paar ideeën gemeen heeft. Van de verhalen is 'De zeer goede plek' zonder enige twijfel het zwakst, want hoezeer men ook ervaart, dat ook dit proza van het 'coeur humain' is, men voelt evenzeer dat in dit verhaal trucage en theater de boventoon voeren, en als men het niet *voelt*, dan kan men het in het vervreemdend commentaar door lezen gewaar worden. Er is met dit verhaal van alles gebeurd en daarbij werd het 'schrijverspalet' (om deze term van Ter Braak maar eens van stal te halen), de *détaillistische* beschrijvingskunst, pas in de allerlaatste plaats versmaad. De truc hier is het voortdurend uitstellen van zaken 'waar het eigenlijk om gaat'. Ter Braaks essay *Het schrijverspalet* begint met de tirade: "Van kindsbeen af heb ik een instinctieve weerzin gehad tegen beschrijvingen in boeken. Wanneer het enigszins doenlijk was, sloeg ik ze over om te spoediger tot de feiten te komen, waar het om ging". Voor Ter Braak gaat het om de feiten van het 'coeur humain', en inderdaad: waar gaat het eigenlijk om, wanneer men schrijft? Dat men er volledig in opgaat, dat men van het schrijven iets formidabels maakt, om Jef Geeraerts te citeren. Dat is in dit verhaal helemaal *niet* gebeurd. In deze bundel gebeurt het eigenlijk alleen maar, maar dan ook zo compleet en totaal als men zich maar voorstellen kan, in het titelverhaal van tien bladzijden. Misschien zal men op willen merken, dat dat dan bijzonder weinig is. Dat is zo. Maar het is tevens bijzonder veel: die tien bladzijden zijn het hele boekje meer dan waard.

De kleine gernegrosz

R.A. Cornets de Groot

Over C. Buddingh', *De avonturen van Bazip Zeehok*

De Bezige Bij, Amsterdam, 1969

Bron: *Raam*, nr. 64, (april 1970), p. 62-63.

[p. 62]

Wanneer loopt, in een titel, iemands naam kans dat hij als symbool voor de moraal dienst kan doen? Wanneer de drager ervan de exponent is van de tijd waar het boek in speelt. We krijgen, welbeschouwd, twee categorieën van dit soort boeken: de eerste is die van de 'historische' figuren, bv. *Kenau*, *Ferdinand Huyck*. De tweede omvat personages die niet alleen tijdgenoot van de schrijver zijn, maar ook nog een ideaalbeeld voor hem vertegenwoordigen, om niet te zeggen, dat ze hem in zekere zin ook zijn (Sara Burgerhart, Max Havelaar, Ik Jan Cremer).

In onze tijd gaat dit fraaie schema niet meer helemaal op. In deze eeuw zijn dertig eeuwen naast en door elkaar komen te liggen, wat een ongecompliceerde visie op het leven eerder in de weg staat dan bevordert. Een europeocentrische, in feite op het denkbeeld van de superioriteit van het blanke ras gebaseerde opvatting van de mens behoort eigenlijk al tot het verleden en een 'voorbeeldig' mensenleven als dat van Hamlet, Faust, Don Quichote zal pas weer mogelijk worden als er een nieuw, 'globaal' mensbeeld gevormd is. Voorlopig zitten we met een groot brok verwarring, en zolang die globale mens geen gestalte heeft, moeten we ons zien te redden met Cremers Uebermensch of met Untermenschen in de geest van Buddingh's *Bazip Zeehok*, een stumper, door achtergebleven onderwijs in vooroordelen verstikt. Van deze figuur valt te melden, dat hij als type nog niet kan tippen aan Sancho Panza. Van zijn noodlot is hij zich in geen enkel opzicht bewust, van het toeval trekt hij zelden of nooit profijt, integendeel: zodra er ook maar even moeilijkheden zijn, kruipt hij in zijn schulp en vindt de enige oplossing in weer een verhuizing. Van 'avonturen' gesproken!

Buddingh' heeft zich in de ziel van zijn personages diep ingeleefd en bereikt daardoor dat de lezer ermee *eindigt* te weigeren zich met Bazip Zeehok te vereenzelvigen: een knap resultaat, als men bedenkt dat die lezer met sympathie voor Bazip, met wie hij dan ook een paar vooroordelen gemeen heeft, *begonnen* is. Na lectuur wordt het pas duidelijk, dat de lezer met Bazip meeleeft, maar zonder diens zorgen en ideeën te delen. Volgens de regels bereikt Buddingh' dus het vervreemdingseffect in strikt Brechtiaanse zin, en ook daarom is Bazip niet iemand die men meet met de maat die een Hamlet past, niet iemand die de basisthema's van het bestaan - dood, liefde, waanzin - doorgrondt. Hij is niet een man die op eigen gezag iets, hoe gering

[p. 63]

ook, ondernemen zou: heel zijn 'idealisme' - hij vindt bij voorbeeld dat sommige mensen die er een auto op na houden eens een lesje moeten hebben, of hij wil graag een 'held' zijn en 'redt' tot dat doel onder geprovoceerde omstandigheden een jongetje het leven - spruit uit zijn formalistische vorming voort. Een diep innerlijk leven dat ruimte geeft aan irreële onderstromen, kent hij niet, en als hij eens een 'voorspellende' droom krijgt, waarbij de lezer sensaties ondergaat als die hij bij voortdurende kent bij de avonturen van Harry Mulisch' *Tiennoppen* uit *Het mirakel*, dan doet dat als iets ongehoords aan: want

zoveel begrijpt Zeehok doorgaans niet van wat er gaande is. Geen exponent van de tijd waarin hij leeft, is Bazip Zeehok veeleer de personificatie van al wat in deze grootse tijd ten dode opgeschreven is, maar helaas weigert te overlijden. Het boek is op een ondankbaar gegeven gebouwd. Het behoeft kleine woorden en een groot vakmanschap. Met Buddingh's vakmanschap boekt men waarschijnlijk toch opzichtiger resultaten met iets dat meer op Sara lijkt, of op Max of Jan. Maar dat wil Buddingh' niet, en ik vind dat dat hem siert.

Verzameld werk - Kritieken - De Gids (1968-1971)

Vertelt een verteller?

R.A. Cornets de Groot

Over: Martin Hartkamp, *Verhalen na '60*

Polak & Van Genneep, Amsterdam 1967

Bron: *De Gids*, 131e jrg., nr. 9-10 (september-oktober 1968), p. 301-303.

[p. 301]

De verhalenverteller, de man die vroeger de lezer met zijn verhaal verbond maar die vanuit een moderner gezichtspunt beschouwd tussen de lezer en het verhaal in staat, bestaat niet meer: hij is dood. Eisen van de illusie, van de werkelijkheidsillusie met name, hebben zijn heengaan versneld, en nu hij eenmaal van de kaart geveegd is, zitten we opgescheept met het probleem van het autonome literaire kunstwerk. Een kunstwerk is autonoom als zijn maker niet bestaat, dat is duidelijk. Maar hoe kwam de goede man te overlijden? Bestaat er na voltooiing werkelijk geen band meer tussen de schrijver en zijn werk, of wordt er alleen maar *gezegd* dat die band er niet meer is? En is het zo, dat een boek waarin de schrijver zich volkomen verborgen houdt, eerder 'autonoom' genoemd moet worden, dan een boek waarin de schrijver met zoveel woorden beweert dat *hij* het geschreven heeft? Met andere woorden: moet Develings *De maagden* op het stuk van die autonomie hoger worden geplaatst dan bij voorbeeld *Beatrijs*? Hierboven zinspeelde ik al op de oorzaak van de dood van de verteller. Wie zijn verhaal voor waar verkopen wil, moet niet de indruk wekken dat hij het verzonnen heeft. Harry Mulisch heeft daarover in zijn *Voer voor psychologen* een paar behartigenswaardige dingen gezegd, ongetwijfeld onder invloed van Thomas Mann, wiens theorie inzake de Kaltstellung van de kunstenaar door Mulisch niet alleen wordt onderschreven, maar ook in praktijk gebracht: zijn *Het stenen bruidsbed* begint met hoofdstuk 'Maar zonder emotie'. Mann doodt de schrijver pas volledig in zijn *Der Erwählte*, waar immers de hele geschiedenis door der Geist der Erzählung uit de doeken wordt gedaan. Men ziet: van hier naar de theorie van de autonomie is maar één stap. Ook Mulisch laat in het voorwoord bij *De diamant* de schrijver sterven. Maar Mulisch bracht op Manns fascinerende, maar bij nader inzien onbevredigende theorie toch een correctie aan; met betrekking tot zijn werk gaat de autonome-kunstwerktheorie namelijk niet op. Wat deed Mulisch immers? Die vereenzelvigde zich met die Geist der Erzählung! Lees er *Voer voor psychologen* maar eens op na, bladzijde 97 en 98 en bladzijde 182 vooral, waar te lezen staat: 'pas in deze regels sta ik op'.

Niet voor niets heet het proza waar dit citaat uit afkomstig is 'zelfportret met tulband'. Wat is het dus? Een verhaal? Of is het een zelfportret, dat wil zeggen is het Harry Mulisch? Het is in zekere zin allebei: het is de vereenzelving van het wezenlijke van zijn schrijverschap met de Geist der Erzählung. Het is de identificatie van verteller en vertelling, en als er iets aan de hand is in het moderne verhaal, dan is het dat.

De aanleiding tot het bovenstaande is Martin Hartkamps bloemlezing *Verhalen na '60*. Dat mag vreemd lijken, want in feite rept Hartkamp in zijn inleiding tot de door hem gemaakte keuze met geen woord over wat ik hier nu te berde heb menen te moeten brengen. Integendeel heeft hij het over de rol van de hoofdpersoon in het verhaal, over diens verhouding tot de hem omgevende werkelijkheid; bij zoekt verklaringen voor

allerlei veranderingen die het verhaal van deze tijd onderscheiden van vroegere. Maar het is de raadselachtige zin in Hartkamps inleiding: 'De hoofdpersonen denken, handelen en beleven, maar verklaren hun gedachten, handelingen en belevenissen niet, althans niet vanuit de eigen persoonlijkheid', die mij onrustig maakte, en niet alleen omdat de vraag hier gerechtvaardigd is of oudere hoofdpersonen (uit verhalen na '40 of '50) soms wél zulke verklaringen geven, wat ik niet geloof, maar vooral omdat men zou willen weten hoe die hoofdpersonen 'althans niet vanuit de eigen persoonlijkheid' zulke verklaringen af kunnen leggen. Maar Hartkamps formulering verraadt zijn bedoeling: indien iets verklaard wordt, niet door de hoofdpersoon, dan moet zulke verklaring wel uitgaan van de verteller. In zijn formulering doelt Hartkamp op verschillende soorten vertellers (althans op verschillende manieren van vertellen): op de dode verteller, dit is de verteller die er niet is; op de alweter, dit is de verteller die inzicht heeft in de ziel van zijn personen; op de ooggetuige, dit is de verteller die alleen dat weet wat hij van zijn vertellersstandpunt uit te weten komen kan en wiens verhaal uit kan lopen in of samenvallen met een zoge-

[p. 302]

naamde bewustzijnsstroom. De ooggetuige is niet zelden in het verhaal zelf ondergebracht, bij voorbeeld in een van de figuren (niet noodzakelijk de hoofdfiguur). Een ander vertellersstandpunt is nog dat van de onzichtbare getuige, een soort candid camera-oog, zoals de verteller in Hugo Raes' *De lotgevallen*, of zoals in Mulisch' *Chantage op het leven*. Een combinatie van alweter en ooggetuige is nog denkbaar (en door Heere Heeresma in zijn *Geef die mok eens door, Jet!* verwezenlijkt), wanneer er bij voorbeeld twee hoofdpersonen zijn, van wie er één voor de auteur een gesloten, de ander een open boek is (vergelijk de hoofdpersoon en Bodde in Heeresma's roman). Hartkamp heeft de aanwijzingen van zijn Freudiaanse verspreking niet gevolgd, de auteur gelaten voor wat die was, en zich geworpen op het gedrag van de hoofdpersoon, wat natuurlijk óók wel zoden aan de dijk kan zetten, mits men daarbij de hoofdpersonen uit oudere verhalen (van '40 - '60) op eendere wijze bekijkt. Hartkamp heeft dat laatste niet gedaan, en we mogen dat ook niet in ernst van hem vergen wanneer we ervan uitgaan dat veel lezen vermoeiing des vlezes is, en de produktie van twintig jaar verhalen niet iets om in een avondje doorheen te komen. Maar dat neemt toch niet weg dat een uitspraak als zou de hoofdpersoon uit het verhaal na '60 "minder centraal (staan) dan enige tijd geleden het geval was" weinig overtuigingskracht bezit, en de aan deze uitspraak vastgeknoopte vaststelling dat het verhaal in de ik-vorm geschreven terrein verliest, nog minder.

Van een zeker belang kan de verhouding zijn die Hartkamp vaststelt tussen de verhalen in ik- en hij-vorm; op de achtduizend bladzijden van zijn basismateriaal is die respectievelijk 43:57. Maar zolang niet vaststaat hoe die verhoudingen liggen in vroegere perioden (1940 - 1950 - '60) mag men daar natuurlijk geen conclusies uit trekken. En wanneer, zoals ik vermoed, het criterium voor het moderne verhaal gezocht moet worden in de verteller die niet alwetend is, dan zegt zo'n ik-figuur nu ook weer niet zo bar veel, omdat men immers ook een ikfiguur als al dan niet alwetend kan laten optreden. Evenmin is het zo, dat een ik-figuur altijd een hoofdpersoon zal zijn. Bij Vestdijk komen verhalen voor waar de ik-figuur een uitsluitend dienende functie vervult, soms ter ere van een hoofdpersoon die misschien niet eens bestaat. Oversteegen, volgens Hartkamp, zegt dat de ik-vorm te verklaren is uit de literaire onzekerheid van de auteur, die daardoor verleid wordt deze vorm te gebruiken - maar wat is literaire onzekerheid? En hoe merlijnesk is zo'n uitspraak? Heeresma daarentegen beweert dat hij nu zoveel afstand van zichzelf genomen heeft, dat het hanteren van de ik-vorm hem gerechtvaardigd voorkomt - maar dat is iets waar anderen zich niets van aan hoeven te trekken! Een onderzoeker zal ieder ik-verhaal op zijn eigen merites bekijken, en aan de hand daarvan tot zekere uitspraken komen die op zijn minst niet

twijfelachtig zijn. Ik voor mij houd vast aan de opvatting dat het voor het gedrag van de hoofdpersoon niet uitmaakt of die als een ik of een hij wordt voorgesteld; een keuze uit die mogelijkheden wordt toch zeker bepaald door de aard van het verhaal?

Inmiddels is mijn waardering voor Hartkamps inleiding groter dan uit mijn kritiek blijkt. Zo vind ik het een gelukkige vondst van Hartkamp onze aandacht te vestigen op de tendens in het moderne verhaal om zich in de richting van het essay te ontwikkelen. Hij wijst daarbij op zulke opvallende trekken als het voortdurend citeren door Bernlef, op de woordverklaring die Jef Geeraerts toevoegt aan zijn verhaal 'De troglodieten' en op de literatuuropgave van Alain Teister bij zijn verhaal 'Tonny is beter dan Henk'. Men zou willen weten waarom het verhaal die neiging vertoont. Is het om het de lezer duidelijk te maken dat het in een verhaal om een hermetische, gesloten wereld gaat, waarin men niet zonder sleutel doordringt, of is het daarentegen omdat het verhaal ter wille van de werkelijkheidsillusie door zijn grenzen breekt? Hartkamp noemt hier de naam Borges, een hermetist, en al stelt hij geen verdere vragen, toch komt hij tot de conclusie dat de moderne verhalenschrijver traditionele waarden en schema's doorbreekt - op het eerste gezicht een wat gemakkelijke conclusie misschien, maar een die ten eerste laat zien dat het zich losmaken uit het kader van het verhaal geen op zichzelf staand geval is, en die ten tweede bevestigt dat

[p. 303]

de schrijver van vandaag niet met brede lagen van de bevolking verbonden is, zoals men zou willen zeggen als men bemerkt hoe het gewone, niet individualistische woord op het ogenblik weer in zwang is - maar ook dat is weer een gevolg van de eisen die de illusie stelt. Tussen de schrijver en zijn publiek bevindt zich een groter kloof dan het geval was toen de *Beatrijs* geschreven werd, of zelfs maar de Jaromir-cyclus. Schrijvers en lezers beleden nog hetzelfde geloof in het ene, dezelfde verdraagzaamheid in het andere geval; men maakte nog deel uit van eenzelfde wereld - men deed althans geen poging uit die wereld te ontsnappen, of blijvend te ontsnappen.

Dat is niet langer het geval, en het ziet er goddank niet naar uit, het geweld van de massamedia ten spijt, dat dat ooit weer gebeuren zal. Geernerts roept een andere wereld te voorschijn dan Bernlef, Bernlef een heel andere dan Jacq Firmin Vogelaar, die in deze bloemlezing ten onrechte niet is vertegenwoordigd. In feite is het eenvoudiger verschillen op te sporen tussen de diverse verhalen, dan overeenkomsten daarin aan te wijzen. Welslagen in het eerste heeft sneller een resultaat dat spectaculair is, welslagen in het andere is minder opzichtig, maar van groter belang. Dat Hartkamp in dat laatste op lang niet onbenullige punten slaagt, behoort dan ook niet onvermeld te blijven.

Een roadman-roman

R.A. Cornets de Groot

Over: Heere Heeresma, *Geef die mok eens door, Jet!*

Polak & Van Gennip/Uitgeverij Contact, Amsterdam, 1968

Bron: *De Gids*, 132^e jrg., nr. 1-2 (januari-februari 1969), p. 86-89.

[p. 86]

Geef die mok eens door, Jet! van Heere Heeresma is een landelijk boek; geen streekroman of pastorale maar een schelmenroman, met van beide andere genres iets. Er is dan ook hier en daar dialect in dit boek - niet om het 'interessante' ervan, zoals in een normale streekroman, want wordt er in dit boek dialect gesproken, dan wordt die taal meteen in het belachelijke getrokken (blz. 28). Ook met 'folklore' maakt Heeresma meteen

[p. 87]

korte metten: het polsstokspringen dat hij ons toont, spot met de wetten die de zwaartekracht beheersen. En als hij de twee hoofdfiguren uit zijn roman laat deelnemen aan een plattelandsmaaltijd, komt er een rijsttafel op de proppen die op de stank van de trassie weer weggedragen zou kunnen worden. Dit omvergooien van zaken die in de streekroman van het hoogste belang zijn, dankt het boek niet aan de behoefte van Heeresma om dialect, folklore, levensgewoonten van een boerengemeenschap te discrimineren, maar aan het feit dat zijn boek ook pastorale trekken vertoont. De pastorale is een genre dat het goed doet in welvaartstijden en dito staten, en dan vooral bij lezers die zelf van het buitenleven vervreemd zijn geraakt. Exemplarisch voor die vervreemden is de voornaamste hoofdfiguur van deze roman, de roadman. Natuurlijk moeten we hier het begrip pastorale niet opvatten in zijn enge betekenis van 'herderij', aangezien hier geen herders maar 'schelmen' zijn. Wat nu de pastorale aangaat: de opvatting dat daar twee soorten van bestaan (op zijn minst) lijkt me heel goed verdedigbaar: er is de typische welvaartspastorale, en er is de pastorale die in die welvaart weinig heil ziet. Laat ik dat verduidelijken aan een schilderij van Schidone en aan een van Poussin. De Italiaan toont ons een paar herders die bevangen neerkijken op een doodskop. *Et in Arcadia ego*, heet het schilderij, en de titel brengt onder woorden het verlangen van iemand naar een leven dat eens was, en heerlijk, want landelijk was. De dode mocht zo graag nog eens terug naar dit aardse paradijs. Ook Poussin toont ons een aantal herders die deze op een grafteken aangebrachte en onder stof bedolven woorden te voorschijn halen. Het verschil met Schidone is duidelijk: bij Poussin wordt de pastorale een aanleiding om het memento mori te verkondigen. Een pastorale, ideale gemeenschap, nog mogelijk bij Schidone, is bij Poussin onmogelijk geworden. In Heeresma's boek is het landelijke door het besef van vergankelijkheid bedorven.

De twee hoofdpersonen in dit boek zijn Bodde en een nooit met name maar met 'hij' aangeduide figuur - jeugdvrienden van wie de eerst een landloper is, de ander zich van landloper tot roadman ontwikkeld heeft, onder druk van Jet, in wier strikken hij geraakte. Nu, zes jaar later, is hij terug in zijn land van herkomst: veranderd, verstedst - al is het niet in die mate dat *hij* het 'et in Arcadia ego', stijl-Schidone tot zijn lijfspreuk maken zou: van verlangen of terug verlangen naar de natuur is nog geen sprake, al is het 'land'

voor hem niet meer wat het was: oord van zorgeloosheid, dat zonder kosten in alle behoeften van het bestaan voorzag. Het is geworden tot een afzetgebied, waarvan de bevolking geen eigen gemeenschap meer is, maar een hoeveelheid relaties zonder identiteit. Die vervreemding die er bestaat tussen de roadman en de eens zo vertrouwde natuur drukt Heeresma uit in zijn averechtse toepassing van dialect, folkloristische gegevens en landelijke gewoonten.

Een andere aanwijzing voor zulke vervreemding is het feit dat iedereen in dit oord van de jeugd van de roadman Tamsma heet. Is dat het gevolg van inteelt? Nee - de bevolking is gezond genoeg. De op allen passende naam drukt uit hoe voor de stadsmens alle niet-stedelingen gelijk zijn. "De mensen waren toch allemaal hetzelfde" denkt Boddes vriend als hij het doorspoelen van een w.c. hoort, - "hij siste zachtjes de eerste maten van 'Alle Menschen werden Brüder'." Het zijn woorden die hem op de grens brengen van de pastorale, de ideale, in de landelijkheid gewortelde gemeenschap - maar hij beseft de betrekkelijkheid van de woorden van dit lied, aangezien ze door hem worden gezongen. Moest hij terugkeren in dit land als die hij was, dan had er een wonder moeten gebeuren. Niettemin voelt hij zich nu zweven in een niemandsland, waarbij zijn Jet, zijn huis en kinderen en zijn DAF geen utopie meer zijn, maar ook nog niet een anti-utopie; waarbij het land, gezien in het licht van de commercie en de consumentengemeenschap, nog geen anti-utopie is, al is het zeker geen utopie meer. Nog steeds verbluft hij er, geamuseerd of ontstemd, zijn slachtoffers met zijn daverende komische acts. Een terug naar de natuur bestaat voor hem niet - tenzij een groter iemand een mogelijkheid daartoe tot werkelijkheid dwong.

[p. 88]

Betekent een bericht uit het land van herkomst veel voor een uit zijn natuurlijke milieu gestoten en in de stad geplaatste landman, meer nog betekent het voor hem iemand uit dat oord dan en daar te ontmoeten, - en juist dit overkomt de roadman. De spoorbomen gaan dicht; hij zet zijn wagen stil. Wie komt daar aankuieren, op zijn sjofelst gekleed? Het is Bodde, zijn oude vriend - en Bodde geeft de doorslag: geen Jet, maar het avontuur! En alle Menschen werden Brüder! Het is bij alle onnadenkendheid een heroïsch besluit - een besluit dat alleen maar mislukking tot gevolg hebben kàn, omdat in deze pastorale niet Schidone's opvatting maar die van Poussin van doorslaggevend belang is. In Boddes ban besluit de roadman de opperste vrijheid te verkiezen boven de welstand. Wèl wetend hoe het huwelijk een man als Bodde tegen de borst stuit, ziet hij zich gedwongen zijn trouwring weg te stoppen, de in de DAF geplakte foto van zijn gezinnetje van het dashboard te verwijderen, en tegenover Bodde te verklaren dat de reden van zijn overhaast vertrek destijds in geen enkel opzicht verband hield met Jet, waarop Bodde plomp verklaart, tot grote schrik van zijn vriend, haar nog 's te hebben genaaid. Het grootse avontuur bestaat uit het uithalen van allerlei riskante grappen in de stijl van Tijn Uilenspiegel. Zo veroorzaken ze een kleine treinramp, breken vervolgens ergens in; dwingen hun heler tot het betalen van een aanzienlijke som, door hem een door zijn eigen vrouw aangedragen knuppel te tonen, en moet er op zeker ogenblik benzine worden overgeheveld van een langs de kant staande wagen in de DAF van de twee, dan is de roadman niet zo beroerd of hij loopt onder het mom van een veiligheidsbeambte te zijn een willekeurig huis binnen, waar hij de gasslang van het fornuis schroeft om met die noodhevel weer te verdwijnen, de huisvrouw in verbijstering achterlatend. Grappig is het boek dus wel, en de eerste vijftig bladzijden laten weinig verschil in mentaliteit zien tussen de beide vrienden. Integendeel - er wordt een harmonische relatie gesuggereerd tussen de welgestelde roadman en de bezitloze Bodde.

Maar al gauw blijkt die relatie meer schijn te zijn dan werkelijkheid. Op blz. 52 blijkt hoezeer Boddes vriend het instinct voor de natuur is kwijtgeraakt. "Hoe onaantrekkelijk, ja, lelijk en kleurloos waren de boeren toch gekleed!... 'Moet je die smoelen zien!' fluisterde hij tegen Bodde toen ze eindelijk over het buffet hingen... Maar deze opmerking viel toch niet in goede aarde. Bodde keek hem bevreemd aan."

Natuurlijk waren de verschillen toch al eerder aan het licht getreden. De roadman vertoont in aanwezigheid van Bodde een opmerkelijk gebrek aan initiatief - niet omdat Bodde zo'n dominerende persoonlijkheid is, want op het stuk van onbeschaamdheid en ruziezoekerij staat zijn compagnon waarachtig zijn mannetje wel, maar omdat Bodde als landloper nu eenmaal niets te verliezen heeft, en de roadman heeft in ieder geval nog zijn DAF. Ook heeft hij, al is hij er tussen uit geknepen, nog het onbehaaglijke gevoel dat lieden met 'verantwoordelijkheid' eigen is, en dat ze het denkbeeld aan de hand doet niet alle schepen achter zich te moeten verbranden. Het is een bekend feit dat mensen met een grote verantwoordelijkheid de neiging om persoonlijke beslissingen te nemen zoveel mogelijk onderdrukken. Maar wie geen verantwoordelijkheid draagt, staat het vrij anderen iedere, ook de meest onaangename, waarheid te vertellen, zoals Bodde dan ook doet, die zijn vriend van vroeger aan het verstand wil brengen dat het toch niet meer helemaal is zoals het eertijds was. De manier waarop Bodde de vertegenwoordiger onder handen neemt, lijkt in hoge mate onoprecht; bedrieglijk, en dat schijnt dan toch wel in strijd te zijn met de bedoeling van de pastorale, die immers de rechtschapenheid van de buitenlui uiteenzet en dubbelhartigheid en hypocrisie aan de kaak stelt. In een 'normale' pastorale was Bodde de aangewezen persoon geweest om een bemiddelende functie te vervullen, waardoor zijn vriend de 'vijandige' maatschappij ontvluchten kon, om in de vredige natuur heil te vinden. Maar Bodde speelt die rol helemaal niet, integendeel, als de twee vrienden in een hotel in Wichum een evangelist ontmoeten, spannen de twee 'middelaars', Bodde en de evangelist, samen om de roadman

[p. 89]

volledig uit te schudden en van zich af te stoten. Ook Bodde is het duidelijk dat zijn vriend van vroeger niet meer past in het land van vroeger. Niet Bodde - zijn vriend was onoprecht. Niet Bodde - zijn vriend was een bedrieger. Hij ontkende zijn huwelijk, verborg de ring, vernietigde de foto, loog Bodde voor en hield zijn gevoelens voor zich toen Bodde het probeerde met een leugen: "Ik heb haar nog 's genaaid." Berooid, maar wijzer misschien, komt hij bij Jet terug, die onmiddellijk begrijpt wat er gebeurd is, en hem dan ook zekerheid verschaft inzake Bodde: "Weet je wat er met Bodde gebeurd is? Niets." Woorden die zijn nederlaag nog vergroten: hoog boven hem en zijn vriend rijst Jet uit, de keurige, burgerlijke, moederlijke Jet.

De prestatie van Heeresma bestaat eruit dat hij zoveel tegenstellingen weet te verenigen in het begin, om ze allengs los te wikkelen uit hun innige verstrengeling en tegen elkaar uit te spelen in het eind. Ten slotte blijken de tegenstellingen: rijk - arm, tragisch - komisch, utopie - anti-utopie allemaal te berusten op de tegenstelling stad - land; maar dat ze bijeen te brengen zijn, in schijnbare harmonie, is weer te danken aan de geringe tegenstelling die er tussen roadman en landloper bestaat: zwervers allebei, en eigenlijk nooit wetend wat de dag en wáár de dag ze brengen zal.

Twee eigenaardigheden in de behandeling van zijn stof maken de hele geschiedenis volkomen geloofwaardig. De eerste is wat ik de techniek van de 'opeenstapeling' zou willen noemen, en die vrijwel onmerkbaar overal wordt toegepast, bij voorbeeld 'De Henneman kwam *in galop* naderbij. Hij *liep inderdaad verschrikkelijk hard* en toen hij voorbij *stormde* beefde de weke grond.' (cursivering van mij - C. de G.) En opvallender in zijn poging de evangelist te bedotten, door met hem mee te praten in zijn jargon: (De evangelist:) "'U zult zien dat u straks, met uw vriend het zal willen uitzingen op de hoeken der straten!'

'En pleinen!' vulde hij aan, blij dat alles totnogtoe prima verliep.

'En pleinen!' bevestigde de evangelist. 'En stegen!'

'En wegen!' riep hij want hij wilde niet achterblijven" (et cetera).

Bij deze techniek is ieder volgend element een geweldige blow-up van het vorige, en zo bouwt Heeresma fikse gebouwen op, gaaf op het eerste gezicht, maar die, wanneer hij

daar zin in heeft, met enkele mokerslagen weer in elkaar te timmeren zijn. Heel kien is zijn aanpak van de twee hoofdfiguren, Bodde en de roadman. Met betrekking tot de roadman neemt de auteur het standpunt in van de alwetende schrijver, dat wil zeggen de lezer komt te weten wat deze man denkt, voelt, beleeft, ondergaat - zijn innerlijk leven is voor ons een open boek: van iedere gemoedsbeweging zijn wij getuige. Heel anders is dat als Heeresma het over Bodde heeft. Hoe hij zich kleedt, hoe hij loopt, eet, drinkt en spreekt, we komen het allemaal te weten, omdat zijn gedrag voor de auteur, en dus voor ons, *zichtbaar* is. Maar vraag niet wàt hij denkt en voelt en weet, want Heeresma is niet bereid ons daar een antwoord op te geven, vóór het moment van de ontknoping. Juist daardoor blijft Boddes gedrag ook onverklaarbaar, niet te voorzien, en krijgt de ontknoping de kracht van een 'verlichting'. Bodde zorgt voor de verrassingen en niet alleen voor die van de lezer, maar vooral voor die van zijn vriend. Bodde is in wezen een komische figuur, alleen 'van buiten af' te beschrijven; de roadman, hoewel van een bepaald soort humor zeker niet verstoken, is tragisch: ik noemde hem een heroïsche figuur, en alléén omdat hij de landloper bedroog, komt het zo uit dat hij veel van zijn tragiek verliest en tragikomisch wordt. Iets van die verloren tragiek komt Bodde toe: een middelaar die zich gedwongen zag een verdoolde af te wijzen: in opperste boosaardigheid.

Mythe als band tussen schrijver en boek

R.A. Cornets de Groot

Over: Paul de Wispelaere, *Facettenoog*

Manteau, Brussel, 1968

Bron: *De Gids*, 132e jrg., nr. 3 (maart 1969), p. 161-163

Redactionele opmerking: weergave volgens correcties in auteursexemplaar.

[p. 161]

Onder de titel *Facettenoog* bundelde Weverbergh de beste kranteartikelen van de aan *Het Vaderland* verbonden recensent Paul de Wispelaere, mijn voorganger in deze kroniek van *De Gids*. Zulke bundelingen worden altijd ontvangen met de vraag naar de zin ervan, omdat een vooroordeel wil dat een dagbladartikel een ééndagsvlieg is, - principieel van een ander niveau dan de uitvoeriger, niet in haast geschreven, en dieper doordringende bijdrage van gelijke strekking in een literair tijdschrift. Maar bij De Wispelaere wordt deze vraag kwestieus: hij schrijft niet gehaast, hij is niet oppervlakkig, zijn dagbladkritieken zouden geen tijdschrift misstaan en integendeel voor vele daarvan een uitkomst betekenen. De recalitrante Weverbergh is terecht de eerste die een lans breekt voor de bundeling van zulk krantepapier: 'Laten we realistisch zijn: onze literaire opinie wordt uitsluitend in de krant gemaakt', zegt hij in zijn 'Met de neus in de krant', de inleiding tot deze bloemlezing. Hij snijdt in hoofdzaak twee dingen aan: het gezag van de criticus en het niveau van de dagbladrecensie - twee heus niet zo eenvoudige zaken. Maar Weverbergh pakt ze aan van de huiselijke kant: "Tijdens mijn vormingsjaren," schrijft hij, "bleef ik tot mijn ongeluk van een goede lectuurgids verstoken." De klacht moet van toepassing zijn op een hele generatie: Rodenko zweeg toen Weverbergh nog aan het woord moest komen; Jan Walravens overleed voortijdig, en zijn visie op de moderne literatuur - met andere heeft hij zich, geloof ik, ook niet beziggehouden - werd door vriendschap voor mijns inziens duidelijk zwakke broeders vertroebeld. De enige mensen in wie Weverbergh tijdens zijn vormingsjaren vertrouwen stelde, waren allerhande recensenten, zegt hij, en: "hun gezag was onbetwist". Dit laatste spreekt vanzelf: voor iemand die een lectuurgids *behoeft*, is de criticus (dat wil zeggen één van de critici) de enige man met gezag, omdat hij de enige man is, of schijnt te zijn, met zoiets abnormaals als een 'norm' - ongeacht of hij oog heeft voor het bovenpersoonlijke dat achter het persoonlijke schuilt, dit is oog voor die nuances die het algemene na enig denken en beleven helpen duiden (type Verwey), dan wel oog voor persoonlijke zwakheden, die, indien getroffen, van het bovenpersoonlijke en algemene niet veel meer blijken te tonen dan een ruïne of een karikatuur (type Hermans). Ik stel deze twee typen voor het gemak als polen tegenover elkaar (tussen beide bevinden zich nog tal van mengtypen) omdat hun verhouding tot elkaar en tot de literatuur door zo'n eenvoudig schema duidelijk wordt. Het type Verwey is gevoelig genoeg om het 'persoonlijke' te sparen, en dus, onder aanvoering van allerlei *rationele* argumenten, het boek van tweede rang tot de 'officiële' literatuur toe te laten, dan wel die toelating van een overigens eersteklasboek te weigeren op grond van de overweging dat dat geen 'literatuur' is; men denkt hier aan auteurs als Focquenbroch, Speenhoff, Hennebo, Willem Walraven - miskende talenten die vooral door ventaanhangers in de aandacht zijn gebracht. Het type

Hermans heeft, in weerwil van zijn de persoon hekelende harteloosheid, voornamelijk *emotionele* motieven om te voorkomen dat de 'officiële' literatuur met een beroerd boek wordt opgescheept. Paul de Wispelaere, zegt Weverbergh, is steeds bereid de schrijver van het te bespreken boek

[p. 162]

"ruim crediet te geven om mogelijke ontmoediging te voorkomen. Bovendien kan een diplomatisch ontzien van gevestigde literatoren, zowel als een poging om te vermijden die ook ècht tegen het hoofd te stoten, bij Paul de Wispelaere niet ontkend worden." De Wispelaere staat in ons schema blijkbaar dichter bij Verwey dan bij Hermans. Merkwaardigerwijs moet hier worden vastgesteld dat Weverbergh zelf eerder tot het type-Hermans hoort - het citaat van D. Hillenius dat boven de inleiding prijkt, neemt alle twijfel over Weverberghs plaats in het schema weg. Vatten we nu ons inzicht samen, dan doet zich de paradox voor, dat de voor de persoonlijkheid zo gevoelige criticus juist op formele kenmerken let, terwijl de voor het kunstwerk geporteerde criticus in de eerste plaats afvliegt op de hem al dan niet sympathieke persoonlijkheid van de auteur. Voor mij is dit een aanwijzing dat het gedrag van de critici de vorm-vent-tegenstelling heeft veroorzaakt, en dat de werkelijk aanvaardbare stelling een vent een vent een vorm een vorm geen of weinig verdedigers telt. Ik betwijfel of Weverbergh aan 't slot van de inleiding Paul de Wispelaere werkelijk op een inconsequentie betrapt: in feite ontgaat het hem dat een wijze van kritiseren als die van De Wispelaere altijd de persoon van de auteur ontziet.

"Paul de Wispelaere is zonder twijfel één van de beste recensenten uit het Nederlands taalgebied; - wat het strikte domein van de ontleding betreft allicht de beste," schrijft Weverbergh. En hij stelt vervolgens een rapport op over de werkwijze van deze criticus, en maakt een lijst (blz. 11 en 12) op van bij De Wispelaere voorkomende begrippen, die alle vaagheid missen en daardoor werkelijk bruikbaar zijn, niet alleen voor de criticus, maar ook voor de schrijver en vooral voor de leek die zich in deze stof verdiepen wil. Paul de Wispelaere is vooral een pedagoog en Weverbergh zegt met zoveel woorden dat zijn keuze een pedagogisch doel heeft. Het eerste artikel van De Wispelaere in deze bundel sluit op dat lijstje mooi aan, en bevat twee problemen waar ik in het kort iets van zeggen wil. De Wispelaere heeft het hier over het begrip 'structuur' zoals dat door S. Dresden wordt uiteengezet. Structuur, en ik citeer hier De Wispelaere: "is niet zomaar met een ondubbelzinnig synoniem of een wiskundig gefixeerde definitie te bepalen, om de eenvoudige reden dat de structuur zich nooit in abstracto laat losmaken van de concrete roman zelf, maar integendeel de essentie van die roman *is*." En voorts: "volgens het modern artistiek bewustzijn [is] de romanschepping voor de schrijver zelf niet een van tevoren bepaalde expressie, maar een door het schrijven zelf groeiende 'recherche' en creatie." 'Structuur' wordt hier - de schrijver handelt over Dresdens boek *Een wereld in woorden* - met de roman in verband gebracht. Tegen wat er gezegd is, valt, dunkt me, geen woord in te brengen. Behalve dit: *dat elke literaire schepping die die naam waard is, zulke structuur is ingeschapen*. Het zien van die structuur is dan ook niet een verdienste van het modern bewustzijn. Men is zich in alle literaturen, in alle tijden, van zulke structuur bewust geweest, en de zorg om de vorm - toegespitst in het *geven* van regels en wetten - bewijst het. Juist doordat literaire kunst die structuur heeft, of is, onderscheidt ze zich van de stoffelijke werkelijkheid, waarvan de structuur wèl, of in hoge mate, door wiskundige formules te achterhalen is. Dat de criticus op het stuk van de vormkritiek van het normatieve standpunt is afgestapt, en op beschrijvende wijze zijn werk doet, is uiteraard een winstpunt, al staat vast dat een aantal schrijvers nu zichzelf de wet gaat stellen (Develing, die zijn ziel in zijn theorieën legt, en zijn theorieën doodt in zijn project; C. C. Krijgelmans, die van een volkomen willekeurig gegeven uit, een van te voren vaststaand schema inhoud verleent, als vóór hem de rederijkers en bij voorbeeld de sonnettendichters). Waarbij het een

enkele hunner ontgaat dat literatuur een bouwwerk is van de fantasie, en niets met de in de natuur geldende wetten van doen heeft - er zich zelfs tégen keert als het goed is (maar dan is het natuurlijk ook bijzonder goed!):

... om een woord
Dat sonder weergae is, moet arme Waerheid voort,

[p. 163]

*En om een braever woord dan woorden die wat seggen,
Moet onred' inden topp, en Reden onder leggen,*

zei Huygens dus in zijn 'Aen den Leser; voor de Bij-Schriften in Constantyn Huygens' Hofwijck', een gedicht dat van dichters getuigt:

*Wij lijden van den Rijm al dat het Schip in Zee
Van vloed en ebbe lijdt*

En:

*Maer, Stierman, Waer is 't Schip ten einde van sess weken?
Voor St. Helena? Jae, soo 't Gott en water will,
Soo niet, aen St. Thomé, of mog'lijck in Brasil.
Dat doet de blinde kracht van ongemerckte Stroomen,
Soo gaet het in 't beleid van Rijmers en haer' droomen...*

Waaruit men ziet dat het 'structuurprobleem' bij ons al een tijdje bestaat. Van het sprookje als zou de renaissance zich hebben toegelegd op de kunst de natuur na te bootsen, valt, in de renaissance, dan ook opvallend weinig te bespeuren; veel minder in ieder geval dan in het wishful thinking van de lui die het sprookje zo graag vertellen. In samenhang hiermee kom ik nu op het tweede punt, waar dit belangrijke opstel van De Wispelaere toe leidt: dat van de 'natuurgetrouwe' romanheld.

"Een professor van mij," schrijft De Wispelaere, "gebruikte destijds de romanfiguur Raskolnikov voor de studie van de psychologie van de misdadiger: daar heb je 't: een romanpersonage wordt behandeld alsof het een levend mens was." Hij heeft natuurlijk gelijk, De Wispelaere, maar de vraag is hier of de hoogleraar *ongelijk* heeft. Nee. Want ook als hij naar Landru verwezen had, had hij verwezen naar een leven 'in woorden' gevangen. Landru is niet veel reëler, niet veel schimmiger, hoogstens wat doortastender dan Raskolnikov. Maar wie de misdadiger niet kent, maakt best langs een van deze kerels kennis met hem. Zij vormen tussen het algemene en het bijzondere de brug. Het gaat bij onze begripsvorming in deze zaken niet om wezens van vlees en bloed, maar om goden, helden, - figuren, mythisch van allure, onwerkelijk van karakter desnoods, maar reëel in hun gevoelens, en daardoor bereikbaar voor ons. Raskolnikov en Landru: ze leven wel degelijk, niet in de natuur, niet in de nagebootste natuur, niet in het verleden, niet eens in het boek, maar in onze geest óók als we maar zijdelings ooit eens van ze hebben gehoord. Zij verbinden werkelijkheid en fantasie, en dáárom kan een boek ook nooit echt autonoom zijn.

Een criticus die in hoofdzaak op het formele let, zoals De Wispelaere, doet veel, en als hij dat vele goed doet, zoals De Wispelaere, nog meer. Een criticus die bovendien de idee waar een schrijver vanuit gaat, volkomen serieus neemt - en daardoor de auteur noch de-mens-in-die-auteur in zijn beschouwing meer kan omzeilen - vult die eerste criticus op ideale wijze aan. Het is een gemis, als men in de bespreking van Vogelaars *Anatomie van een glasachtig lichaam* het begrip 'glasachtig lichaam', dat als term in de anatomische beschrijving van het oog is opgenomen, maar half ziet geduid. Waarom zou

men de greep op een auteur verslappen, wanneer hij zich zó doordacht overlevert aan kritiek?

Maar vaak genoeg toch verstaat De Wispelaere die kunst wèl, en herkent hij in een literair werk de noodzakelijke omzetting in vormen van iemands echte, of geveinsde, of door roddel toegedichte, misschien wel daardoor in het leven geroepen ideeën, en is hij in staat die kunst te zien onder één aspect: dat van de in iemands leven uitstralende mythe, die èn dat leven èn dat werk voedde en zin gaf. Ziet Paul de Wispelaere zo, zoals het geval is bij Develings project of Vanvugts roman (de mythe is in beide gevallen die van de naamloze en de auteur houdt zich in beide gevallen dood), dan is hij moeilijk of niet te overtreffen.

Te weinig wol

R.A. Cornets de Groot

Over: Jan Cremer, *Made in USA*

De Bezige Bij, Amsterdam, 1969

Bron: *De Gids*, 132e jrg., nr. 4-5 (april-mei 1969), p. 286-288

[p. 286]

Jan Cremers *Made in USA* bestaat uit tweehonderddrieënveertig genummerde elementen, ondergebracht in 247 bladzijden. Uit dit feit alleen al moet volgen dat de stijl waarin het boek geschreven is, een jachtig karakter heeft. Cremer blijft vrijwel nergens bij stilstaan, maar sleurt zijn lezer, die van de ene verbazing nog niet bekomen is, meteen naar de volgende mee. Van rustig doorgaan met ademen, komt het niet, al lezende. Men láát zich ook meevoeren - niet door de overtuigingskracht van dit proza, maar door de in het vooruitzicht gestelde climax, die, waar déze paragraaf teleurstelde, bepaald in de volgende te vinden moet zijn, en indien niet, in de daarop volgende. Zo komt men - de paragraafjes zijn kort - aan het eind voor men het in de gaten heeft. Het boek heeft een slot; het had een begin, en beide worden door de verleidingstechniek van de uitgestelde climax (die ook aan het slot niet wordt bereikt), verbonden. Compositorisch rammelt er niets; als men deze paragraafjes wil gebruiken, lijkt geen betere schikking ervan mogelijk dan Jan Cremer zelf vond.* De vraag is alleen of men deze paragraafjes gebruiken wil: voor mij is driekwart ervan volstrekt overbodig. *Made in USA* is een boek dat veel belooft en weinig geeft. Dit weinige lijkt me niettemin een reden om in Cremers schrijverschap te geloven. Ik wil dus allerminst zeggen dat dit boek 'peil' heeft - dat heeft het op de meest duidelijke wijze niet -, of dat het buiten Nederland, waar Jan Cremer nu eenmaal een fenomeen is, ook maar enige kans op een positieve waardering hebben zou. Ik wil alleen maar zeggen dat Cremer peil heeft, en dat hij over de gaven beschikt een boek te maken van hoog niveau. Waarnaar het uitzien is.

Neem zo'n fragment (blz. 12):

'De metalen Pan American straaljager sneed geruisloos op tien kilometer hoogte door de stratosfeer. Ik keek uit de patrijspoort. Diep onder me lag een spierwit wolkenveld zover ik zien kon, als een Noordpoollandschap. Een enorme grote grillige ijsvlakte met rotsen en bergen. Aan de horizon ging de zon, die wij de hele vlucht gevolgd hadden, langzaam onder. De oranje vuurbal weerkaatste haar laatste stralen op de zilveren vogel. Af en toe zaten er grote gaten in het wolkenlandschap waardoor je al flarden van de U.S.A. kon zien. De enorme sneeuwvlakten van Canada hadden we achter ons gelaten en nu vlogen we boven de grijze rotsachtige kust van Amerika: soms bedekt met vlekken maagdelijke sneeuw waar de asfaltwegen zich als zilveren linten doorheen slingerden. Het schemerde en de weinige auto's die er reden hadden hun grote lichten aan. Af en toe lag diep onder ons een klein houten vissersdorpje met lichtjes, soms een enkel huis midden op een berg. Ik was op weg naar Amerika; Het Beloofde Land; De Nieuwe Wereld.'

Peter Berger stelt dit stuk in zijn bespreking in *Het Vaderland* als een opeenstapeling van clichés aan de kaak, en hij heeft waarschijnlijk gelijk. Maar evengoed dienen we in te zien dat Jan Cremer, gevoelig voor de bewegingen van deze tijd als weinig anderen, er in het geheel geen bezwaar tegen heeft die clichés te gebruiken. Het hele boek door toont hij hoe zielsverrukkend het soms kan zijn onbezielde retoriek verder te ontzielen, door

haar volstrekt serieus te nemen. Dit fragment is een voorbeeld van je reinste *camp*, dat voor de grappen van de clichémannetjes of die van de *Fabeltjeskrant* niet onder hoeft te doen. Ik vind dit stukje in hoge mate functioneel. De retoriek is er niet overbelast en bewaart voor de schrijver een zekere afstand tot zijn onderwerp. Het is daarom de ideale inleiding tot deze met brallende cijfers opgedirkte reportage. Niet uit eigen aanschouwing kent Jan Cremer dit Amerika: hij ziet door de ogen van iemand die door andermans ogen ziet: zo komen de fabeltjes pas in de krant! Zo imponeerden in het verleden zeelui de thuiszitters

* De nummers 87-142 zonder ik hierbij uiteraard uit. De formele noodzaak daarvan zie ik helemaal niet meer in, ook niet van het standpunt van de beeldende kunst uit.

[p. 287]

met verhalen over wezenloos onwaarschijnlijke wezens, zo tekenden de thuiszitters die niet-aanschouwde werkelijkheden op, hiaten aanvullend met sprongen van de eigen fantasie: in dat opzicht is pop-art zo oud als de wereld. De overlevering domineert, de fantasie schiet haar te hulp, het zelf-ervaren blijft op de achtergrond en drukt zich veelal in een van de geijkte woordenschat afhankelijke vorm - in retoriek - uit. Originaliteit zoeke men niet in de stof, maar in het arrangement daarvan, in de vervorming van het origineel, dat nu eenmaal door die overlevering aan slijtage ('zersingen' noemen de Duitsers dat: de oorspronkelijke vorm die nooit opgetekend werd, word 'stuk' gezongen) onderhevig is. Dat 'zersingen' kan twee kanten op: het origineel wordt er beter op, of slechter. Zo neemt Jan Cremer een limerick in zijn boek op dat de Haagse dichter Joop van Heyningen een vijftien jaar geleden maakte. Het origineel is grover, barser, wreder dan wat Jan ervan bijgebleven is. Het origineel is ook iets om je, zoals Mulisch zegt, die het dan letterlijk bedoelt, er rot ver te lachen. Dat gebeurt bij Jan Cremer níet. Het 'zersingen' misleidt hem te vaak (maar niet altijd: de ready-mades!), en dat maakt het boek zwak - op het onleesbare af.

Toch geloof ik er niet in dat Jan Cremer niet over stijlmiddelen beschikt - hij heeft alleen te veel haast, te veel moeite met spaarzaamheid, te weinig achterdocht tegenover dat mengsel van Gevoelens, ons soms, en al te vaak, door de werkelijkheid afgedwongen. Juist in die momenten die met 'literatuur' zo weinig, zo helemaal niets te maken hebben, is ons vermogen ons in taal te uiten de fiool die het zuivere scheidt van het waardeloze dat bezinkt - en bezinken móet, wil men weten wat men voelt, en hoe blijvend zulk gevoelen is.

'De moeder verliest haar zoontje', schrijft Harry Mulisch (*Voer voor psychologen*, blz. 181), en schrijft een gedicht - en ieder woord is *gelogen*. De kinderloze dichter, allergisch voor vrouwen, schrijft een gedicht over een moeder die haar zoontje verliest - en heel het land weent van ontroering. De emoties', zo voegt hij eraan toe, 'verdwijnen met al hun echtheid in de afgrond, alleen het koudste mensenwerk blijft bestaan, als mammoetvlees in het ijs van Siberië'.

Maar deze dichter is een theoretisch geval. Die moeder - die beleefde iets en vond geen woorden. In een positie als die van haar bevindt Jan Cremer zich bij de dood van Gustave Asselbergs.

Blote gevoelens - te diep gemeend, en daardoor met de toon van het valse sentiment behept, in dit stuk (blz. 133):

'Toen ik de hoorn oppakte kreeg ik opeens een benauwend gevoel in mijn keel. Alsof iemand mijn strot dichtkneep en geen adem wilde laten ontsnappen. Mijn hart klopte als een waanzinnige. Ik voelde een onheilspellende vibratie in de telefoonlijn.' Onmachtige interpunctie, overbelaste beeldspraak, een onmogelijk na te voelen mededeling in de laatste zin, en dit allemaal in herhaling achtereen, een paar bladzijden lang. Is er een climax in de nu volgende paar woorden? 'Op die momenten wil je dat je oog in oog met God kunt komen te staan om die een flink pak slaag te geven, Hem door elkaar te schudden en tegen Hem te schreeuwen dat ie de verkeerde heeft gepakt. En of ie wel zo

vriendelijk wil wezen om gotverdomme dit direct weer ongedaan te maken.' (blz. 135) Wat Cremer hier gewild heeft, is iets dat hij nooit eerder wou: het maken van 'literatuur'. Mulisch heeft mooi praten, denkt men wellicht - die verloor geen goeie vriend, en zijn dichter verloor er geen: die loog alleen een gedicht tot waarheid om - maar hoe, met deze gevoelens, indien zo'n dichter wel een zoontje verloor?

Ik kan moeilijk anders doen in antwoord hierop, dan citeren uit de voorstelling die Mulisch ons geeft van het sterven van zijn vader - één regel maar, die heel de voorstelling van Jan Cremer met één veeg uit de herinnering vaagt: 'Op een papiertje krabbel ik: *Hoofd groter - stank - ontaard areaal*, en stop het in mijn zak.' (blz. 188) Men vergelijk het 'zevende vandaag' uit *Voer voor psychologen* met paragraaf 150 van *Made in USA*. Men neme de verschillen in acht. Men neme eveneens de overeenkomsten in acht: de citaten van Jan Cremer, deze van Harry Mulisch, en men oordele zelf. Cremer heeft ook hier door andermans ogen gekeken - dat is, waar eigen ervaring en eigen beleving had kunnen

[p. 288]

spreken, een kwalijk punt. Hij deed zichzelf te kort, en ons, maar bovenal de vriend, voor wie hij 'literatuur' had willen maken - en ter verwezenlijking van dat doel blokkeerde hij de stromingswegen van het subjectiefste. Zijn paragraaf doet ons aan als wilde hij zeggen: 'ik ken de mens niet.' Mulisch zègt het - dat is zijn grootheid.

Van dit soort misslagen is meer te signaleren in Cremers boek. Ik denk bij voorbeeld aan zijn propaganda voor korseletjes, jarretelgordeltjes en kousen (blz. 215), waarin hij de meisjes bezweert af te zien van het dragen van maillots en skin-tights, - een emotioneel beroep op meisjesachtig exhibitionisme dat in het geheel niet overtuigt en eerder een tegenovergesteld effect zal bewerkstelligen. Op dit punt is Johannes de Back in zijn *Gelukkige paren* (waarover ik bericht in *Podium 2* van dit jaar) heel wat geraffineerder, minder doorzichtig, verdorvener dan Jan Cremer - is hij werkelijk een tegenstander van de neovictoriaanse panty. Maar wat is dan wèl de moeite waard in dit boek?

In *Vrij Nederland* (15 februari 1969) meent Rinus Ferdinandusse dat Jan Cremers 'keiharde' boek er een is voor mensen 'die van Jan Cremer houden'. Er zijn redenen genoeg om op de kwalificatie 'keihard' het een en ander af te dingen, en argumenten te over om mensen die van Jan Cremer houden en willen blijven houden de lectuur van deze reisgids af te raden. Zelf schrijft Ferdinandusse dat 'schrappen' in dit boek alleen maar ten gevolge hebben zou dat er niets van overblijft. Ik ben het daar niet mee eens. Van blz. 200 af is Jan Cremer op de man af, en beheerst hij - eindelijk - de subtiele verweving van objectivering van de door de ready-made veroorzaakte subjectieve uitstroming, welke objectivering op haar beurt de volgende ready-made determineert, et cetera: waardoor een reeks ready-mades ontstaat waarvan de zinvolle schikking en onderlinge verbondenheid pas in samenhang met het horizontaal doorstromend proza duidelijk wordt (en buiten die samenhang niet!).

Toch, hoeveel dat ook al is, voel ik nog het meest voor de paragrafen 156-159, deze onmerkbaar onthutsende visie op het meisje Lily, - proza dat iets vergoedt van de gemiste kans in paragraaf 150. Proza dat Jan Cremer ervan zou kunnen overtuigen dat het niet altijd nodig is de eigen ervaring in te ruilen tegen ogen die door andermans ogen kijken.

Mijn hier uiteengezette ideeën samenvattend, wil ik nog opmerken dat ik alle begrip heb voor Cremers lak aan literatuur en kunst. Men acht trouwens alom het woord 'kunstenaar' een veel misbruikt woord. Ik vind niettemin en integendeel dat het woord ten onrechte wordt verguisd. Men verloor uit het oog dat het de kunst is, die de kunstenaar maakt, omdat men ervan uitging dat een kunstenaar wel eens kunst zou kunnen maken, en dat dat dan iets zou moeten zijn dat boven het lagere verheven is, in

plaats van bij voorbeeld een integrerend onderdeel van de chronique scandaleuse van de auteur, zoals Ter Braak al zei. Volkomen terecht, als men het mij vraagt.

Vestdijks brieven aan Theun de Vries

R.A. Cornets de Groot

Over: *S. Vestdijk: Brieven uit de oorlogsjaren aan Theun de Vries*

'Achter het boek', Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum, 's-Gravenhage, 1968

Bron: *De Gids*, 132e jrg., nr. 6-7 (juni-juli 1969), p. 102-105

Redactionele opmerking: *weergave volgens correcties in auteursexemplaar.*

[p. 102]

'Achter het boek' is de verhelderende naam van een serie publikaties uitgegeven door het Letterkundig Museum en Documentatiecentrum, die voor publikatie niet waren bestemd. Ofschoon in deze serie de vijf versies van Marsmans *Vera* verschenen, ligt het accent in deze publikaties tot nu toe sterk op brieven en briefwisselingen. Het plezierige daarvan is, dat er in de correspondentie niet ingegrepen wordt. In de briefwisseling tussen Van Deyssel en Isings bij voorbeeld, werden ook de meest nietszeggende berichtjes, excuses en verklaringen over zaken, die men tegenwoordig telefonisch afdoet, opgenomen. De omgang tussen mensen die toch goede vrienden waren van elkaar, had nog iets omslachtigs, als men die briefjes zo eens beziet. Er is daar een afstand - ten minste voor mijn gevoel - die men mist in de brieven die Vestdijk richtte aan Theun de Vries. En dat terwijl men juist hier zo'n afstand toch vermoeden zou, en, indien die er was, ook kon begrijpen.

Die afstand, schrijft Theun de Vries in zijn boek *Hernomen confrontatie met S. Vestdijk* is pas na de oorlog (en dat wil zeggen: gedurende de koude oorlog) ontstaan. Maar die confrontatie herschiep het verleden en maakte de afstand opnieuw ongedaan: in de serie 'Achter het boek' verscheen de verzameling brieven die De Vries van Vestdijk kort voor, in, en kort na de oorlog ontving en bewaarde. De uitgave is door De Vries verzorgd en van een inleiding en aantekeningen voorzien en ze verscheen onder de naam: *S. Vestdijk: Brieven uit de oorlogsjaren aan Theun de Vries* ('Achter het boek', Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum, 's-Gravenhage 1968). Het verassende van dit boek is dat Vestdijk er minder als romanticus dan als humanist uit

[p. 103]

te voorschijn komt. Die kant van Vestdijks wezen moet door de oorlog zijn gewekt (en natuurlijk door zijn omgang met mensen 'met sociaal geweten', van wie Theun de Vries er een is).

In de eenenveertigste brief aan Theun de Vries schrijft Vestdijk: "Ik ben er zeker van dat je strengste critici zich door dit boek (*De tegels van de haard* - R.C.) voor een goed deel gewonnen zouden moeten geven": Ter Braak en Du Perron, bedoelt hij, zouden dit boek van Theun de Vries positief hebben moeten waarderen. Inmiddels toont het citaat nog wel wat anders ook, en niet alleen dat we op een briefwisseling tussen Ter Braak - of Du Perron - en De Vries niet hoeven te wachten. Het toont vooral dat Vestdijk die zekere mate van hooghartigheid, zo eigen aan de beide Forummannen, kennelijk mist. Want de

tegenstelling tussen collectivisme en individualisme scheidt Vestdijk en Theun de Vries niet. Natuurlijk verzekert Vestdijk De Vries - in de tweede brief al dat de 'sociale' zin bij hem vrijwel geheel ontbreekt. Maar hij schrijft er onbevagen en diplomatiek bij: "Ik heb hier verder geen last van, maar geef graag toe, dat dit tegenover sommige problemen een handicap kan worden", en hij neemt daardoor de strijdbare De Vries veel wind uit de zeilen. Met deze twee eigenschappen - die onbevagenheid en die diplomatie (die in later jaren steeds verfijnder en vermakelijker vormen aanneemt) - voorkomt hij dat de genoemde tegenstelling tot conflictstof wordt. Aan de andere kant moet het De Vries niet moeilijk zijn gevallen, Vestdijks uitermate tolerante levenshouding geheel naar waarde te schatten. Daar komt natuurlijk nog bij dat de oorlog zelf een rol speelde in deze relatie. Ons laatste citaat van hierboven doet trouwens wel meer vermoeden dan alleen maar onbevagenheid en toevallige diplomatie. Het toont vooral een geest die bereid is allerlei obstakels op de weg naar bewustwording op te ruimen. Het is de uitspraak van iemand die, wanneer de tijd het vereist, raad zoekt en alles in het werk stelt om die te vinden. In de praktijk zien we bij voorbeeld dat Vestdijk niet iemand is die botweg weigeren zou lid van de Kulturkammer te worden (blz. 23, 49). Hij vat dit halvegare lidmaatschap, wanneer het hem tegen zijn zin wordt opgedrongen, dan ook allerminst tragisch op, en zou bovendien nog kans zien van zijn Duitse vertalingen profijt te trekken ook, als dat eens moest. In de hoop uiteraard dat de geest van Else Böhler het hem vergeven zou - dat boek waarvoor een Duitse heer bedenkelijke belangstelling koesterde. In Vestdijks woorden: "Het is met een sisser afgelopen, voorloopig. Ik was als was in zijn handen, en tikte een lijst voor hem van mijn opera omnia. Voortdurend belaagd door de honden, die hem wilden likken en pooten geven, verdween hij weer." (25 augustus 1941) Zijn vooruitziende voorzichtigheid bracht Vestdijk onder andere tot het besluit de brieven van Theun de Vries maar te vernietigen, en als er sprake van is dat zijn huis gevorderd zal worden, vat hij het plan op, zekere werkstukken van zijn hand in de tuin te begraven en het dreigend gevaar met zijn Duitse vertalingen te bezweren. Hij becijfert - bij een mogelijke invasie - hoe groot de kans is dat De Vries en hij het geweld zullen overleven, en vindt überhaupt de hele oorlog onzin: "Waarom gaan ze niet gewoon uitrekenen: ik heb zooveel tanks en jij zooveel, dus jij moet het verliezen, en laten we nu maar een borrel gaan drinken?" Aan die eerbied voor de eigen huid - Sierksma vergeleek hem al met Boerke Naas - is het te danken dat, van de grote vier, hij als enige de oorlog te boven kwam.

Verdraagzaamheid - dat is het beginsel dat hem als ideaal voorzweeft. Onuitgesproken, maar sterk gesuggereerd in bovenstaand citaat is het streven naar een wereld waarin schrijvers zonder te worden gestoord, konden werken: in feite een eerder klassieke dan romantische trek! Het is, ook al om deze reden, geen wonder dat Vestdijk juist in deze periode, waarin collectivisme en individualisme tegen elkaar werden uitgespeeld, aan zijn *De toekomst der religie* begon, dat althans de weg naar zo'n - en geenszins louter theoretisch - Utopia in kaart bracht. Met een en ander wil ik natuurlijk helemaal niet zeggen dat Vestdijks afkeer van de oorlog op een gebrek aan vechtlust neerkomt: zijn eis van verdraagzaamheid moet men alleen niet losmaken van de omstandigheid dat de enkeling in die dagen het moest zien te ma-

[p. 104]

ken in een wereld die barbaarsheid en brute kracht tot deugden had verheven. Vestdijk ziet er dan ook van af individu en collectiviteit als tegenstellingen te zien: "Ik bevind me er altijd goed bij het sociale en individuele niet als twee gescheiden *gebieden* te beschouwen, maar als twee gezichtspunten die men overal met evenveel recht op kan toepassen." (2 november 1943).

Het is een uitspraak, die vergeleken bij het uit de tweede brief hier geciteerde, aardig illustreert dat het hem met die verdraagzaamheid ernst is. In *Ierse nachten* al deed zich trouwens het probleem van de 'sociale' zin aan hem voor (brief 59) en herhaaldelijk komt

het terug (blz. 87).

Er moet van een zekere evolutie sprake zijn. Indien al niet uit zorg om de wereld, dan verplaatste Vestdijk zich toch onder de drang der omstandigheden van een zo goed als individualistisch standpunt naar een dat het individualistische en het collectivistische in zich verenigde. In beginsel stemt hij (voor de lezer) het meest overeen met het door hem beschreven mystisch-introspectieve type, al lag vóór de oorlog het accent sterk op het 'individualistische'. Blind voor het 'sociale type' uit *De toekomst der religie* (waartoe in grote trekken Theun de Vries behoren kan) was hij zeker niet; voor hem stond alleen maar vast dat noch het individualistische noch het collectivistische standpunt alleenzaligmakend was, en dat onder zekere omstandigheden het 'persoonlijke' profijt kon trekken van de gemeenschap, en andersom; dat, om deze gedachte af te ronden, er een situatie denkbaar is waarin het individualistische en het collectivistische ophouden tegengestelden van elkaar te zijn en elkaar integendeel op ideale wijze aanvullen. Dat het dus, in afwachting van die utopie die hij in zijn borrelparabel lijkt te suggereren, het beste is om die twee standpunten alvast *in zich* met elkaar te verzoenen. De hypothese wordt, dunkt me, nergens weersproken in deze brieven, ze ligt zelfs zeer voor de hand, en in een goed deel van Vestdijks oorlogsproductie worden zijn personen voortdurend heen en weer geslingerd tussen het metafysische en het sociale type - ik denk bij voorbeeld aan de zanger uit *Madonna met de valken* en aan de student uit *Mnemosyne in de bergen* - en vinden zich in het derde type terug.

Ik wil de periodisering die mogelijk lijkt, niet afdoen met een schema 'vóór, in, en na de oorlog', zonder voor ieder tijdvak het overheersende kenmerk erbij te noemen. Zo'n voorlopige opzet moet immers tonen, waarin de ene periode principieel verschilt van de andere. Nu is het duidelijk - minder uit de brieven overigens dan uit desbetreffend werk van Vestdijk (recensies, essays) - dat zoals ik zei die eerste periode overwegend 'individualistisch' gekleurd is, of 'romantisch': Vestdijk voelt vóór de oorlog al heel weinig voor de actualiteit, vindt de 'ivoren toren' bewoonbaarder dan de 'wereld', en zolang hij buiten die wereld blijven kan, zal hij het zeker niet laten. *In* de oorlog verandert dat. Hij komt in contact met mensen met 'sociaal' geweten, die nooit van hun leven iets in die ivoren toren hadden gezien. Hij verlaat daarom het individualistische weliswaar niet, maar ziet toch kans allerlei problemen ook van 'collectivistisch' standpunt uit te zien. Een andere wereld dan waarin hij leefde, een andere ook dan [1](#) deze waarin hij nu (dus in die tweede periode) leeft, werkt. Het 'persoonlijke' krijgt 'klassieke' trekken - de wereld van de eigen fantasie bezit mogelijkheden tot uitbouw naar een utopie, waarheen hij de weg wijst.

Na de oorlog spitsen de tegenstellingen zich weer toe, maar daar hoeft hij, die ze beide van nabij en uit eigen ervaring heeft leren kennen, geen speelbal meer van te zijn. Was het zo dat zijn mensen uit de oorlogswerken - de zanger, de student - eerder gevoelsmatig dan bewust nu eens het 'individualisme' dan weer het 'collectivisme' omhelzen, in *De dokter en het lichte meisje* is dit switchen tussen de beide polen al tot een systeem gerationaliseerd, want afgekeken bij Hercules, min of meer in overeenstemming gebracht met de leer van Zen of Boeddha en vooral ook overtoegen van Jungs inzichten die door een dronkeman (de dokter zelf) worden uiteengezet. Het is een vermakelijk naoorlogs boek, dat blijkens blz. 100 van brief 62 op autobiografisch materiaal berust. We mogen daarom zeggen - het 'autobiografische' is van vóór de oorlog, de brief van *in* de oorlog en het boek van ná de oorlog - dat Vestdijk in alle drie de perioden tot het mystisch-introspectieve type behoort (hij hoeft het

[p. 105]

daar uiteraard niet mee eens te zijn, - ik zeg alleen dat deze gedachte zich bij de lezer voordoet), maar dat in de eerste periode het 'metafysische' in dit mystisch-introspectieve sterk overheerst, al treedt dat in de tweede voor het 'sociale' terug. In de derde houden

beide elkaar in evenwicht. Een terug naar een van beide ligt dan ook niet in de rede der dingen. Het is waar dat de hang naar isolatie die Vestdijk altijd al kenmerkte, na de oorlog kenmerkender voor hem lijkt dan ooit tevoren; maar we moeten ons afvragen of dat niet samenhangt met deze werkelijkheid, dat voor de nieuwe Vestdijk, deze die niet zonder kleerscheuren uit de oorlog te voorschijn kwam, het persoonlijke en het collectieve verzonken in de droom van de mens, die Vestdijk de 'eeuwige' noemde [2](#). Zonder oorlog zouden tenminste een paar opmerkelijke dingen - *De toekomst der religie* en de *Gestelsche liederen* - ongeschreven zijn gebleven. Men moet zich bedenken, hoe onwegdenkbaar ze uit zijn oeuvre zijn, om ervan overtuigd te raken dat dit tijdvak uit zijn biografie van essentieel belang is voor zijn ontwikkeling als schrijver. Het drukte op zijn leven, en dus ook op zijn werk, een onuitwisbaar stempel.

Vorm én vent

R.A. Cornets de Groot

Over: J.J. Oversteegen, *Vorm of vent*

Athenaeum, Polak & Van Gennep, Amsterdam, 1969

Bron: *De Gids*, 132e jrg., nr. 8 (augustus 1969), p. 191-196

Redactionele opmerking: weergave volgens correcties in auteursexemplaar.

[p. 191]

I

Oversteegens boek *Vorm of vent* maakt aanspraak op onze bewondering, en wij geven die ook graag en zonder terughouding, niet alleen omdat ze ons anders toch afgedwongen zou worden, maar vooral omdat wij weigeren ons vermogen tot bewonderen droog te leggen. Maar zijn boek wekt ook kritiek, waaraan wij evenmin weerstand zullen bieden. Dat de omvang van de laatste poging tot afstand aanzienlijk groter is dan die van de eerste, betekent niet dat ze daarom zoveel belangrijker is. Oversteegen heeft vooral een geschiedenis willen maken van de niet-wetenschappelijke theorieën van het tijdperk tussen de twee oorlogen. Hij is daar heel mooi in geslaagd, en kreeg dan ook de nodige lof. Maar dat wil nog niet zeggen dat zijn boek mij geen tegenspraak ontlokt. Ik meet de waarde van een boek af aan de mate waarin het tegenspraak veroorzaakt: ik meet graag met een maat die mij vertrouwd is. Laat ik aan deze 'plaatsbepaling' toevoegen dat de uitgelokte tegenspraak slechts ogenschijnlijk uitgaat van een paar door Oversteegen behandelde figuren,

[p. 192]

met wie, hoezeer ik ook die bewonder, ik me toch niet graag vereenzelvigen zou. Mij lijkt het niettemin het beste kritiek en tegenspraak van elkaar te scheiden: alleen de kritiek immers zegt iets over het boek; de tegenspraak zegt iets van degenen die tegenspreekt.

"Is voor de lezer - en dus voor de criticus - het gedicht in de eerste plaats als 'werkstuk' van belang of als 'ontmoeting met een persoonlijkheid'?" vraagt Oversteegen in de inleiding van zijn boek, daarmee criticus en lezer vereenzelvigend. Op bladzijde 16 erkent hij dat hij weliswaar de ideeën van Van Eyck meer hout vindt snijden dan die van Du Perron, maar hij voegt eraan toe dat hij "als lezer niettemin in negen van de tien gevallen een groter plezier beleeft aan de laatste" - waarmee de vereenzelving van lezer en criticus weer heel kwetsief wordt: als criticus immers beoordeelt hij Van Eycks ideeën. Op goede, want Oversteegens eigen gronden, mag men dus beweren dat voor de criticus het gedicht als werkstuk, voor de lezer het gedicht als ontmoeting met een persoonlijkheid van belang is. In feite combineert Oversteegen hier de standpunten der vorm- en ventaanhangers in het zijne. Maar dat blijkt alleen uit deze ene slip of the pen uit bewondering voor Du Perron, want voor het overige voelt Oversteegen niet zoveel voor de vent: hij is te zeer een criticus om als lezer te kunnen spreken.

In zijn rationalistisch geredigeerde stijl, die ieder woord zijn eigen eng bepaalde plaats geeft, maar niets meer, en liever minder, betoogt Oversteegen dat de termen vorm en

vent logisch beschouwd niets met elkaar te maken hebben. Twee probleemvelden - dat van de poëtica en dat van de oorspronkelijke bijzonderheid van de schrijver - werden in elkaar geschoven door de combinatie 'vent-vorm', en niemand trok een scheidslijn tussen beide. Oversteegen spreekt daarom van een onjuiste probleemstelling, zonder evenwel dit toch belangrijke punt tot de basis te maken van zijn studie. De vraag rijst of Oversteegen deze zaak wel zo logisch bekeken heeft als zich op het eerste gezicht laat aanzien. In ieder geval ligt het voor de hand aan te nemen dat de belanghebbenden van toen in het probleem geen tegensprakigheden zagen: het was eerder een psychologisch probleem dan een logisch - voor hen. De ventaanhangers hadden inderdaad niet het minste bezwaar tegen de *vent* die Gaston met zijn basson schiep, maar wèl tegen de epigoon, die op grond van 'Boerencharleston' meende met mandoline op Gwendoline te moeten rijmen. In een tijd waarin de persoonlijkheid door het epigonisme met de dood werd bedreigd, zochten althans de ventfans voor een niet specifiek psychologisch probleem een psychologische oplossing. Voor mij mag dat niet logisch wezen, onlogisch is zulk psychologiseren allerminst, de omstandigheden in aanmerking genomen. We zouden de zaak kunnen laten rusten en er vrede mee kunnen hebben dat Oversteegen dit verweer in woordspelingen wel grondig zal kunnen ontzenuwen - en dit met te meer gemak, waar hij immers de onjuiste probleemstelling laat voor wat ze is - als we er niet op uit waren te onderzoeken wàt ze is. In zijn behandeling van de betekenis die het woord 'vorm' heeft voor de theoretici komt duidelijk naar voren dat zowel Nijhoff als Marsman en Binnendijk in hun begrip van dat woord een creatief beginsel zagen. Het probleem van de theoretici was de vraag: [1](#) wat is er nu creatief - de vorm of de vent? En deze probleemstelling is wel degelijk juist - ook voor wie van logica alle heil verwacht. Oversteegen had dus gelijk de 'onjuiste' probleemstelling te laten rusten: ze is een fictie waarmee niets te bereiken valt.

In het essay 'de noodzakelijkheid der vormen' (*Essays in duodecimo*) geeft Vestdijk een lichtvoetige en virtuoze beschouwing over het sonnet (bladzijde 152-154), dat in zijn vorm het westerse denken symboliseren zou. Die beschouwing loopt uit op de nogal weinig doordachte vraag naar de rol die de gulden snede bij het ontstaan van het sonnet speelde. Mij dunkt dat dit essay Oversteegen parten heeft gespeeld bij het redigeren van zijn achtste stelling. *Daar gaat hij uit* van de rol van die gulden snede in het sonnet (die voor Vestdijk nog een vraag was!), noemt het sonnet een lyrische (!) vorm die bovendien nog in staat is een levensbeschouwing vast te leggen! Ik noem het probleem dat Vestdijk aanroert daarom ondoordacht, omdat toch niemand ooit op het idee zou komen te vragen

[p. 193]

naar de rol van het rijm in de meetkunde van Euclides. Het is wellicht mogelijk om een geluidsstroom te verdelen volgens de formule van de gulden snede, maar het is onmogelijk die verhouding voor het oor waarneembaar te maken. Het oor is in tegenstelling tot het oog geen gnostisch, maar een pathisch orgaan; wanneer voor één zintuig het *panta rhei* geldt, dan voor het oor, dat geen onderdelen hoort, maar gehelen. Daarentegen betekent de gulden snede veel voor het oog, dat de dingen stil zet wanneer het wil, dat abstraheren kan, dat tot veertien tellen kan, waarna het sonnet niets meer betekent voor het oog; maar voor het oor betekent het - tuitert, nietwaar? - alles. (Voorzover ik te weten ben gekomen, betekent de gulden snede ook in de muziek niets, en daar, gezien het exacte karakter van de techniek van die kunst, zou men haar eerder verwachten dan in de kunst van het sonnet.) Ik wil natuurlijk niet beweren dat het verloop van een gedachte, door een dichtvorm belichaamd, niet grafisch voor te stellen zou zijn (dat van een rondeel door een cirkel bij voorbeeld, hoewel deze dichtvorm zijn ontstaan dankt aan een dans, en dansen 'cirkelen' immers altijd wel; dat van het sonnet door de logaritmische curve, die zoals men weet in een rechthoek past, waarvan de zijden zich verhouden overeenkomstig de verhoudingen van de gulden snede), maar dat

zijn wel heel onwisse wiskundigheden welbeschouwd, die niets over het wezen van de vorm zeggen, hoogstens iets over de functie ervan, wat natuurlijk zijn heuristische waarde hebben kan, zoals bij voorbeeld blijkt wanneer men terzinen vergelijkt met een opwaarts kringelende spiraal, of een cyclus met een cyclus. Het vertelt vooral *hoe* er gedacht is: in het sonnet is dit denken inductief, in het rondeel is het denken eenvoudig vervangen door een spel met repercuties, die de aanvangszin de poëet aan de hand doet (en volgens Van Ostaijen is dat pas lyriek - hoewel het rondeel voor hem niets betekenen zal - en daarom is het sonnet onlyrisch). Ik drijf deze kwestie zo ver door, niet om Oversteegen lastig te vallen met allerlei weetjes die verder niets te beduiden hebben, maar omdat ik geloof dat het gewicht dat Oversteegen aan het visuele hecht in geen verhouding meer staat tot het gewicht dat het hoorbare in poëzie heeft of behoort te hebben, zolang die poëzie tot het visuele een zekere afstand bewaart. Zijn vijftiende stelling, dat bij stillezen "het visuele element in wat men als 'klankverschijnsel' pleegt te betitelen, eerder onze aandacht verdient dan het auditieve", lijkt mij niet minder ondoordacht dan zijn achtste.

Wat Oversteegen miskent - niet alleen in deze stelling, maar in heel zijn boek - is het feit dat poëzie een beroep doet of kan doen op alle functies van de geest van de lezer. Dus ook op zijn gehoor, tastzin, reuk et cetera. Het is duidelijk dat een zin als "De wilde zwier die gij de worp verleende" ons voorstellingsvermogen in werking stelt: niet alleen vormen we de woorden met onze spraakorganen, we horen ze ook, en we horen dat het niet de woorden kunnen zijn van een bierbrouwer of een Leids student: ze hebben hun 'eigen' accent, om het met een woord te zeggen dat het bij Oversteegen zwaar te verduren krijgt op bladzijde 220 van zijn boek. Maar een *voor het oog* klankrijker zinnetje uit de krant als "minister eist stop stiptheidsactie" krijgt onze auditieve verbeelding niet op gang, *omdat* het dat accent mist, zoveel is zeker, en zeker is ook dat Oversteegen de kracht van de auditieve verbeelding sterk onderschat. Maar men kan natuurlijk volhouden dat het onjuist is het werk dat de stokdove Beethoven maakte, uit te voeren, of dat Jeanne d'Arc beter had gedaan een projectiepsycholoog te consulteren in plaats van voor haar koning de overwinning weg te dragen.

Op het theoretische vlak zijn we het met Oversteegen dus lang niet altijd eens. Ik geloof trouwens dat de mogelijkheid daartoe geschapen wordt door Oversteegens neiging de woorden van hun meervoudige waarde te beroven: inderdaad laat hij niets over aan de fantasie van de lezer, en wat mij betreft is dat een deugd van een schrijver van een proefschrift die waagstukken bewaart voor zijn stellingen. Een deugd die hiermee samenhangt is natuurlijk het open oog dat hij heeft voor de vaagheden van een figuur als Marsman, maar daardoor toont hij weer een bepaald onbegrip voor diens verhouding tot de literatuur, een verhouding die eerder zintuiglijk dan redelijk bepaald is. Oversteegen merkt in zijn boek ergens op dat Vestdijk een heel zinvolle karakteristiek geeft

[p. 194]

van de barok; maar als men het over die barok heeft, moet men er steeds bij zeggen: 'in Vestdijkiaanse zin', meent Oversteegen terecht. Zelf karakteriseert hij de kritische aanpak van figuren als Du Perron, Ter Braak en Marsman als 'impressionistisch', niet ten onrechte, de frequentie van woorden als 'toon', 'accent', et cetera in acht genomen; maar als men het over dit 'impressionisme' heeft, mag men er ook wel bij denken: 'in Oversteegense zin', vind ik. Ik hecht aan deze onderscheiding weinig waarde, en ben bereid voor het woord 'accent' een lans te breken, - ik deed dat trouwens al: men moet niet redelijk willen zijn tot in het onredelijke. Ook op andere gronden kan men nog laten zien, dat het (kritisch) 'impressionisme' van Du Perron cum suis niet intern met *het* impressionisme verbonden is. De periode die Oversteegen ter sprake brengt, wordt omsloten door de jaartallen 1916 en 1940. Ze wordt gekenmerkt door een steeds toenemend individualisme, dat zich uit in een met het gangbare taalgebruik steeds meer

overeenstemmend poëtisch idioom - maar juist vóór die tendens opvallend wordt, sluit Oversteegen zijn tijdperk af, waardoor jammer genoeg de 'tegenstelling' van een in het 'algemene' gekleed 'individualisme' aan het oog van de lezer onttrokken wordt. Dat die 'uitloop' niet even aangestipt wordt, is daarom zo jammer omdat Oversteegen wél de aanloop (Kloos, Verwey) aanpakt, en daarbij opmerkt dat Kloos in overgeleverde schema's en metra niets kwalijks zag, wél in retoriek - een verhouding die tegen 1940 ongeveer andersom ligt, als we retoriek opvatten als *behandeling* van het geijkte woord. Wil men dit ook 'impressionisme' noemen, dan vraag ik om een omschrijving van dat begrip. Het bovenstaande houdt niet ook nog een bezwaar in tegen de periodisering van Oversteegen. Het toont hoogstens dat mijn epochebewustheid overeenstemt met dat van Prediker (3:1-9) - maar een wetenschapsman werkt met wereldser waarden, en wat is onaantastbaarder dan de dood van Marsman, Ter Braak en Du Perron? Oversteegen toont hoe de standpunten, zich ontwikkelend in overeenstemming of in tegenspraak met oudere ideeën, tegenover elkaar komen te staan en botsen. Dat hij daarbij veel waardering opbrengt voor Adama van Scheltema's opvattingen - classicistisch en van een geborneerde onnozelheid die iedere uiting van persoonlijkheid niet alleen stomweg afwijst, maar ook nog moreel veroordeelt, zoals uit Scheltema's weinig algemeen-menselijke uitval naar Van Gogh (in: *De grondslagen*) blijkt - doet al vermoeden aan welke kant Oversteegen staat, en het is misschien toch eerder dit vermoeden dan het feit dat Oversteegen een paar figuren behandelt met wie wij ons niet verenigen kunnen, dat tegenspraak uitlokt.

II

Ook bij Nijhoff die uitschakeling van het persoonlijke: bij hem immers is het de geesteskracht der kunst, de autonome creativiteit, de zelfwerkzaamheid van de vorm, die in het centrum staat. Volgens Nijhoff is het deze vormkracht die het tegen de chaos opneemt; maar dat die vormkracht wel eens tekort schiet - Vestdijk merkt dat ergens op (*Muiterij II*, Bert Bakker, blz. 71), zonder daar conclusies uit te trekken - blijkt daaruit, dat ook bij Nijhoff een gedicht wel eens mislukken kan: ligt dat dan aan een autonome anticreativiteit? - het ontbindende, de entropie zou dan zo'n geestkracht wezen - of ligt het aan de ontoereikendheid van de dichter? Van Ostaijen zou zeggen dat het daaraan ligt dat de dichter de grenzen door de premisse gesteld, overschreed. Maar Nijhoff zou menen dat de dichter er niet in slaagde het woord meer te doen uitdrukken dan een emotie of een ervaring: dat hij te 'persoonlijk' gebleven is en dus tekort schoot (in talent...? Of in zijn taak?). Laat ik trachten de opvatting dat men 'te persoonlijk' gebleven kan zijn, met een vergelijking te verduidelijken. De Saussure plaatst *parole* tegenover *langue*. Welbeschouwd hoort het gedicht in de categorie 'parole' thuis; maar Nijhoff zou - en op goede gronden, moet ik zeggen - geneigd zijn het gedicht onder te brengen bij 'langue': het heeft een niet minder sociaal karakter dan *langue*, het is niet minder collectief bezit, het maakt evenzeer deel uit van een algemeen geheugendepot als *langue*; bovendien is het woord in het gedicht niet zomaar iets: het is 'het ding van het woord zelf', zoals Nijhoff zich uitdrukt. Maar het gedicht heeft óók iets van *parole*. Het is, als de omstandigheden gunstig

[p. 195]

zijn, van toepassing op een situatie en het vervult dan de rol van citaat: de spreker vindt geen betere woorden dan deze. Nijhoff verwacht het woord met de polyinterpretabiliteit ervan. Zijn opvatting van de zelfwerkzaamheid van de taal berust op het feit dat een woord geen betekenis *heeft*, maar er een (of meer) door gebruik *krijgt*, en dat gebruik onthult niet iets over de taal, maar over de persoon. [2](#) Creativiteit, zoals Van Ostaijen aantoonde (zonder het met zoveel woorden te zeggen) loopt over lijnen die te programmeren zijn. Het schone kan worden bewerkstelligd. Het tegengestelde van het schone is niet het lelijke, maar het slecht geprogrammeerde. Van Ostaijen

programmeerde voortreffelijk, en Victor de Brunclair niet; dat is een kwestie van persoonlijkheid, van taalgebruik. Alleen aan dat gebruik kan een lezer zien, welke persoonlijkheid (als het er een is) daarachter staat. De alchimisten projecteerden dat wat ze innerlijk beleefden, in het brouwsel dat ze bereidden, omdat ze door die projecties konden nagaan wát ze beleefden; beide processen waren niet iets afzonderlijks, en ze verliepen ook niet in een onderling verschillend tijdsverloop. Ze waren beide één, en dat ene dubbelproces onthulde door het uiterlijke de bewegingen in het innerlijke. Wanneer nu Van Ostaijen zegt dat wij het ethos van een dichter alleen maar kennen als expressie, dan betekent dat, dat wij ons pas kunnen overtuigen van de innerlijke rijkdommen van die dichter, als zijn gedrag ons ervan overtuigt dat hij ze heeft. En dat houdt in dat vormkritiek zich wel over dat ethos uit móet spreken, omdat het zelfs niet mogelijk is zo'n uitspraak te vermijden. Met betrekking tot Vestdijk als alchimist suggereerde ik (in: *De chaos en de volheid*) ter benadering van esoterische literatuur (waartoe die van Van Ostaijen zonder bezwaar kan worden gerekend) een techniek als van de Einklammerung: het kunstwerk staat niet los van de dichter casu quo lezer, of van de wereld, maar beiden worden bij het actief of passief bezig zijn met dat kunstwerk buiten beschouwing gelaten, tussen haken gezet, ook al is de wereld daar, en al ben ik daarbij, en al ben ik me volledig bewust van het feit dat we beiden daar zijn. Alleen dan is het pas mogelijk in Starings 'De Israëlitische looverhut' een gedicht te zien dat uitstijgt boven de betekenis die het voor Staring en zijn tijdgenoten had, zonder dat het die oorspronkelijke betekenis verliest. En daardoor wordt het mogelijk persoonlijke opvattingen van de dichter mee te laten spelen bij het zoeken naar de betekenis van een gedicht, en zulke opvattingen kennen we slechts 'volledig' via biografisch materiaal. De tussen haken geplaatste werkelijkheid van deze wereld speelt een rol bij ons begrip van de buiten haken gebrachte woorden (= het gedicht) die de illusie van losgezongen te zijn van hun betekenissen enkel danken aan het gebruik dat men ervan maakt. Natuurlijk klonk het *Wilhelmus* (parole) in 1568 anders dan bij het vijfentwintigjarig huwelijk in 1925: daarmee is de betekenis die het als 'languē' heeft niet verloren gegaan. Ik wil werkelijk niet ontkennen dat Nijhoff soms, en voor mijn part vaak of altijd, een diep inzicht had in literaire kunst; maar ook dat inzicht is niet los te maken van zeer persoonlijke opvattingen van deze criticus. Diep is bij voorbeeld zijn visie op het *Wilhelmus*, wanneer hij een zodanig verband legt tussen de prins en het volk, dat dit laatste, terwijl het de gevoelens, waarnemingen en voorstellingen van de Vader des Vaderlands ondergaat, zich met die prins vereenzelvigt. Maar niet minder diep is zijn visie op de vervreemding in Van Oudshoorns verhalen, waarvan hij zegt (en ik cursiveer maar): "Er is een verband tussen het 'ego' en het 'alter ego' verbroken, waarbij een vreemde onpersoonlijkheid optreedt, die zijn eigen daden en handelingen als automatisch beziet en het ego is niet bij machte, *terwijl het de gevoelens, waarnemingen en voorstellingen van het alter ego ondergaat*, zelf een richting of een tendenz tot actie naar dezen over te brengen'. Dat onthult veel. Ook 'Awater op dood spoor' (uit mijn bundel *Labirinteek*) toont immers dat Nijhoffs visie op eigen leven en andermans werk berust op dit spelen met de elkaar tegengestelde begrippen vervreemding en vereenzelviging. Dat is trouwens al opvallend het geval in 'De soldaat die Jezus kruisigde', en misschien eerder. Maar men kan natuurlijk altijd zeggen dat het kunstwerk dat beantwoordt aan de problematiek van *Nijhoff-persoonlijk* als een autonoom ding moet worden beschouwd, en dat was dan ook precies wat Binnendijk deed, tot grote schrik van Nijhoff trouwens, die opeens be-

[p. 196]

greep dat zijn 'theorieën' voor een kritisch apparaat als dat waar Binnendijk mee voor de dag kwam, niet toereikend waren.

Binnendijk, zegt Oversteegen, is geen Nijhoff-epigoon. Een van de belangrijkste punten uit zijn eigen inbreng in de Nijhoviaans-Marsmanniaanse Binnendijk-poëtica is het inzicht in de 'poëtische situatie', die gekenmerkt wordt door de geïsoleerdheid ten opzichte van de wereld van uur en feit: voor Binnendijk aanleiding om het gedicht maar meteen

autonomie te verlenen. Vanuit het gezichtspunt van de literaire theorie is zijn discussie met Ter Braak naar aanleiding van 'Prisma' interessant; hij schrijft ergens: "Ter Braak verstaat onder poëzie alleen het vage, dichterlijke, dat, zoodra het vorm aanneemt, verstart en in tekens verburgerlijkt. Als zoodanig is hij derhalve tegen de poëzie en voor een zoo onomlijnd mogelijke menselijkheid'. Oversteegen meent daar dat Binnendijk nu had moeten wijzen op het verschil tussen proza en poëzie, op de zelfwerkzaamheid van poëtische taal tegenover het descriptieve van ander taalgebruik, op het vermogen tot het oproepen van een tweede inhoud - wat bij 'ander taalgebruik' blijkbaar als niet mogelijk moet worden beschouwd. Ik wil daartegenover plaatsen, en Oversteegen zal dat met mij eens zijn, dat men de polaire aspecten van poëzie (communicatie en creatie, volgens Oversteegen) in literair proza evenzeer vindt. Stellig is proza overwegend communicatief; maar antipoëtisch en toch even creatief als poëzie, is het aforisme, deze vorm van proza die men in weerwil van de etymologische betekenis van het Woord, [3](#) nooit als een 'autonoom ding' heeft beschouwd, aangezien het een 'persoonlijke' uitspraak bevat. Ik wil beweren dat het niet alleen de 'poëtische situatie' is die door geïsoleerdheid ten opzichte van de wereld wordt gekenmerkt; het is niet noodzakelijk om meteen met Van de Woestijnes *Beginnelsen der chemie* aan te dragen om deze tegenwerping kracht bij te zetten; evenmin is het nodig te bewijzen dat ook de prozavorm dat creatieve heeft dat zo kenmerkend wordt geacht voor de vorm in poëzie: men leze *Het proza* van Jacob Geel, als men inzake de creativiteit van proza nog overtuigd moet worden.

De geïsoleerdheid waar Binnendijk zo'n waarde aan hecht, kenmerkt niet de poëtische, maar de creatieve situatie, en de vraag is wie of wat is er nu creatief?

Ik geloof dat we de tegenstellingen niet moeten zoeken met behulp van het begrip 'isolatie'. De tegenstellingen worden niet gevormd door proza of poëzie. Het is een kwestie van stijl. Een kwestie van de vorm laten spreken (lyriek, hermetisch proza; in het algemeen: 'esoterische', 'asianistische' literatuur) of het spreken zich laten vormen (het aforisme, poëzie die, of proza dat - ook als geen mimetische kunst beoogd wordt - in de voorstelling niet van de gewone perceptie afwijkt: 'exoterische', 'atticistische' literatuur), met in het ene geval het risico van epigonisme, in het andere dat van vormeloosheid. Scherp gesteld kunnen we de poëzie die Binnendijk voorstaat als 'asianistisch' genre plaatsen tegenover het 'atticistische' aforisme, vorm tegenover vent. En als we dan opmerken dat Greshoffs bittertafelpoëzie in hoofdzaak aforismen op rijm zet; als we zien - zoals Du Perron opmerkt - dat Ter Braaks *Politicus zonder partij* een aforistisch karakter heeft; dat Du Perron zelf een meester was in het aforistisch formuleren van zijn ideeën; dat Vestdijk daar nauw op aansluit, met toch ook een open oog voor de 'isolatie'; dat bij Achterberg zowel de vorm als de vent creatief is; dan zien we ook, dat de discussie zinrijk is geweest en dat het Achterberg is die de beide tegenstellingen tot een synthese voert: een asianistisch atticist.

Anton Dercksz en de menselijkheid

R.A. Cornets de Groot

Over: Th. Bogaerts, *De antieke wereld van Louis Couperus*

Polak en Van Gennep, Amsterdam, 1969

Bron: *De Gids*, 132e jrg., nr. 9-10 (september-oktober 1969), p. 316-319.

[p. 316]

Bij Polak en Van Gennep verscheen van dr. Th. Bogaerts *De antieke wereld van Louis Couperus*, een bewerking van zijn proefschrift *Louis Couperus en de Grieks-Romeinse oudheid* (1947). Van zijn hand verschenen eveneens, bij verschillende uitgevers, *Kunst der illusie, antieke wandschilderingen uit Campanië* (1958), *Antieke mozaïeken* (1964) en een bloem-

[p. 317]

lezing: *Louis Couperus, vreugde van Dionysos* (1958). Zijn hier te behandelen boek is voor een belangrijk deel de neerslag van Bogaerts' historische, kunsthistorische en literaire kennis van de wereld der Antieken, en van zijn inzicht in die van Couperus, - en niet alleen voor zover die 'antiek' is. Om zich Couperus' werk tot geestelijk bezit te maken, moest Bogaerts zich verdiepen in de niet-antieke bronnen van Couperus, onder meer het werk van Ouida, Vosmaer, Hawthorne, en kunsthistorische boeken (H.R.M. Leopold, H. Thédénat; Burckhardt, wiens boek over de renaissance Couperus uiteraard kende, ontbreekt als auteur van *Griechische Kultur*).

In één van zijn brieven schrijft de humanist Poggio Bracciolini dat hij het louter zoeken en verzamelen van antieke teksten moe is. "Het wordt tijd", schrijft hij daar, "van de boeken, die we al hebben en dagelijks lezen, profijt te trekken voor ons leven en handelen." Deze onsystematische weg behoefde Couperus niet te bewandelen. In tegenstelling met Bracciolini kon Couperus een keus doen uit het voor handen materiaal, dat, voor hem, niet beperkt bleef tot de literatuur, maar ook het gebied van de kunst omvatte. Zijn keus werd eerder bepaald door zijn eigen aard en aanleg, dan door een tekort aan aanbod. Hierbij is van beslissend belang geweest dat het Grieks hem niet erg lag; ook het Latijn bracht moeilijkheden met zich mee, maar met behulp van vertalingen in het Frans wist hij zich toch uit beide problemen te redden. In evenwicht met die verhouding, maar niet noodzakelijk in samenhang daarmee, is Couperus' geringe waardering voor de archaïsche kunst. Zelfs de Griekse beeldhouwkunst van de vijfde eeuw, die sinds de dagen van Winckelmann als 'klassiek' te boek staat, is in zijn ogen nauwelijks minder archaïsch dan de kunst van de tijd daarvoor. Wèl spelen twee van zijn boeken in die tijd, maar de betovering die de stof van de novelle *De ode* (waarin Pindarus een atleet bezingt) voor Couperus bezat, schijnt om begrijpelijke redenen eerder uit te gaan van twee vijfkampers in hun strijd, dan van de kwaliteiten van Pindarus' dichtkunst; het andere boek, de roman *Xerxes of de hoogmoed*, ontpopt zich als een soort sleutelroman, waarin Couperus de Duitse keizer op de hak neemt. Couperus hield nu eenmaal niet van die tijd; hij kende bovendien ons idee niet dat iedere periode haar eigen waarde heeft, dat met andere woorden de archaïsche tijd, ook als er géén klassieke op gevolgd was, op zichzelf kon worden beschouwd. Hij waardeerde, naar uit de citaten van Bogaerts valt op te maken, het tijdvak juist wèl als een 'voorbereiding' op

wat nog komen moest, en deze subjectieve visie (nog een punt dat Bogaerts op bladzijde 51-52 met de nootlotsgedachte bij Couperus in verband had kunnen brengen, aangezien zij uiting is van het geloof in een wetmatige ontwikkeling, van een zekere continuïteit in de geschiedenis), gevoegd bij zijn ontvankelijkheid voor al wat maar niet apollinisch is in de wereld der antieken, maakt zijn voorkeur voor het hellenisme en de late Romeinse keizertijd begrijpelijk, ook al kon hij - door dat geloof in continuïteit - geen aandeel hebben in de hulde die de hellenistische, door de tal van lotswisselingen vorm geworden gelovige aan Tyche, *de godin van de eerste eeuw voor Christus*, bewees.

"Volgens onze hedendaagse smaak was Couperus' oordeel over de Griekse sculptuur doorgaans vrij conservatief", schrijft Bogaerts, en ook E. Visser (in haar studie *Polis en stad*) merkt op dat het hellenisme velen tegenwoordig onaantrekkelijk lijkt, omdat het zo weinig bevatten zou van die naïviteit die onze tijd zo graag bewondert. Het irrationele element schijnt afwezig in deze kunst, of wordt eenvoudig niet gezien. De waardering voor het werk van Couperus kan mijns inziens van dit heersend vooroordeel niet worden losgemaakt. Ik wil graag opmerken dat Marsman, Ter Braak en Du Perron in Couperus een romancier zagen van 'Europees niveau', maar dat oordeel had nu juist geen betrekking op zijn 'antieke' werk, waar eigenlijk alleen Nijhoff hoog van opgeeft. Het tekent Bogaerts dat hij over die halve waardering van de Forumschrijvers zwijgt, terwijl

[p. 318]

hij intussen het beeld dat we ons tot dusverre van Couperus vormden, completeert. In samenhang met het bovenstaande is het misschien aardig de verschillen te tonen in de "wisselende smaak van het kunstminnend publiek" (bladzijde 109), waarvan vaak genoeg de schrijvers de woordvoerders zijn. Dat Couperus Vestdijk weinig zegt, is algemeen bekend, maar onthullend voor het waarom daarvan, is de visie van die twee op eenzelfde beeld. De Heracles Farnese beschrijft Couperus zo: "... somber en zwaar leunde hij op den knots, die hem steunde in den oksel. Moede viel zijn machtige arm, viel zijn zware hand open neêr, als voortaan zonder vreugde des arbeids meer..." En Vestdijk: "Hercules is niet te beklagen: het zoetelijk gebaarde en omlokte hoofd houdt hij wat scheef, als zoog hij op een bonbon... Zijn spieren lijken op borsten, zijn knots is aan één kant afgerond, als een mythologisch barstoeltje." Dit laatste citaat is wel geen aansporing de kunst van de hellenistische artiesten al te ernstig te nemen.

Inmiddels is de oudheid voor Couperus van psychagogische betekenis geweest, zoals wel blijkt uit zijn uitlatingen over de tijd dat hij, op school in Batavia, voor het eerst de wereld der goden binnendrong. Bij die aanvankelijke verkenning van zijn toekomstig terrein ondervond hij blijkbaar veel morele steun van het werk van Ouida; later als hij gedichten vervaardigt, blijkt ook de duidelijke invloed van de Parnassiens. Veel van wat in zijn later werk te vinden is, wortelt in deze jeugd: zijn Helegabalus, van wie een weinig vleiend portret bestaat, wordt door Ouida beschreven als een schoonheid zonder weerga (tot *De berg van licht* verscheen natuurlijk).

Uiteraard is Couperus' antieke wereld er niet maar ineens. Bogaerts ziet drie trappen. In de gedichten van Couperus is die wereld stil en effen, vormelijk, vooral esthetisch van aard. Later krijgt ze een esoterische lading (in *Psyche*), waarvan *De zonen der zon* (uit *God en goden*) de samenvatting is (en bovendien de kern van de wijsgerige kant van *De berg van licht*). Ten slotte is er in 1904 de overwinning van Dionysos, die voortaan op het werk van Couperus zijn stempel drukt - maar niet zonder de schrijver te doen bekennen, dat één van zijn eerste voorbeelden, Leconte de Lisle, hem teleurstelt door zijn onbewogenheid. Zo blijven dus de twee laatste trekken kenmerkend voor de antieke wereld van Couperus: de esoteriek en het dionysische, die in *De berg van licht* moeilijk te scheiden zijn, aangezien ze daar samensmelten in het gnosticisme van de uiterst libertijnse Basilides, die aan de oorsprong een godheid plaatst, zo onbegrijpelijk, dat men nauwelijks kan zeggen of deze god, die Niets is, wel bestaat.

Anders dan bij vroegere auteurs van historische romans, vroeg Couperus zich niet af hoe het in het verleden geweest moest zijn, ook al weet hij verschillende Romeinse bouwwerken (onder andere de thermen van Caracalla) in zijn werk nauwkeurig te reconstrueren. Hij was geen historicus, zegt Bogaerts, en ging bij historici van zijn eigen tijd niet diepgaand te rade, maar volgde veeleer, zonder zijn fantasie hindernissen in de weg te leggen, de getuigen zelf uit het verleden, van wie hij liever de sterke verhalen overneemt dan de geloofwaardige. Dat op die manier ook anachronismen binnen kunnen sluipen van de soort van Jeanne d'Arc in hoepelrok is soms niet te vermijden en hóeft ook niet te worden vermeden: wat geeft een beter beeld van Couperus' antieke wereld dan dit: de Heracles Farnese in het mythische Mycene, waar het koninklijk paleis op Dorische zuilen rust?

Realisme is niet zijn doel: "Om antieke ruines te zien en te genieten, moet ge verbeelding hebben", zegt hij, - een uitlating, die vragen opwerpt: Waarom is die antieke wereld zo belangrijk voor hem? Welk effect heeft het lezen van antieke schrijvers, heeft het zien van antieke kunstwerken op zijn innerlijk leven, en op het stuk van de perceptie bij Couperus?

Hij wist dat zijn ontroering bij deze dingen van puur romantische aard was. Hij schiep zich in zijn antieke wereld, waar geen Achaeërs in voorkomen (en geen Etrusken, en ook geen republikeinse Romeinen), een paradijs, bevolkt door vooral doortastende faunen, dromende hermafrodieten en bij Praxiteles weggelopen modellen, die wat ze ook doen, mateloos doen, omdat zij over de gave beschikten te kunnen genieten "met

[p. 319]

zuivere zielen en lichamen". Dit fantasticon, want laat ik maar fantasticon tegen Couperus' antieke wereld zeggen, verschafte hem het tegenwicht op de van weinig begrip getuigende omgeving waar hij in leven moest: als Anton Dercksz (uit *Van oude mensen*) ongeveer, die Bogaerts terecht enkele malen noemt in zijn studie, - Dercksz, de oude vuilik, "met eenzame fantazieën, die intenser werden, naarmate hij ouder werd en onmachtiger in zinnelijkheid". Dat zijn antieke werk inderdaad een soort compensatieliteratuur was voor Couperus blijkt wel uit zijn gelijkenis met die Dercksz; er zijn nog andere aanwijzingen daarvoor, bij voorbeeld het door Bogaerts naar vorengebrachte punt dat Couperus na 1908 geen romans meer schreef die in de eigen tijd spelen, en dat hij vóór dat jaar aan zo'n eigentijdse roman niet werkte, zonder in diezelfde tijd ook bezig te zijn met een antiek (*De boeken der kleine zielen* gelijktijdig met *Over lichtende drempels* en *God en goden*; *Van oude mensen* tegelijk met *De berg van licht*. Hoe intens dat bezig zijn wezen kan, blijkt dan nog daaruit, dat *De berg van licht* oorspronkelijk de omvang van een novelle niet overschrijden zou, zoals hij tegen André de Ridder zei (*Bij Louis Couperus*, L.J. Veen, zonder jaartal)). Maar Dercksz is de enige niet wiens beeld zich, door de wetenschap dat het antieke werk in hoofdzaak compensatieliteratuur is, aan ons opdringt als een min of meer karikaturaal) portret van de schrijver. De ons door Bracciolini ingegeven vraag, of kennis van en liefde voor de ideeën en vormen der ouden profijtelijk is voor ons leven, wordt indirect beantwoord door het oordeel van Couperus over Constantijn de Grote: "Zoo groeit hij (Constantijn) voor ons bijna bovenmenselijk, maar is niet menselijk meer, *de eigenschap ons het liefst in vooral groote mensen*" (cursivering aangebracht).

Bogaerts ziet in Couperus' behoefte aan "een esthetisch verantwoorde levenskunst en een gesublimeerde amoraliteit", die bevredigd kon worden "in de wereld van zijn illusie", de fundamentele betekenis van de passie van Couperus voor de oudheid. Het lijkt me een stelling die voor de studie van het werk van Couperus van beslissend belang is.

Schrijven op de tweesprong

R.A. Cornets de Groot

Over: Jeroen Brouwers, *Groetjes uit Brussel*

Manteau NV, Brussel/Den Haag, 1969

Bron: *De Gids*, 132e jrg., nr. 9-10 (september-oktober 1969), p. 316-319

Redactionele opmerking: weergave volgens correcties in auteursexemplaar.

[p. 68]

K. Heeroma toont in 'Het Nederlands in Indonesië' uit de bundel *Sprekend als Nederlandist*, hoe ginds het Nederlands als elitetaal werd beschouwd en ook als zodanig in stand gehouden. Zelf herinner ik me er nog het nodige van: het Nederlands zou de moeilijkste taal in de wereld zijn. Als je die taal maar beheerste, nou, dan had je eigenlijk al een heel stuk afgelegd op de weg naar een 'positie'. Het spreekt vanzelf dat de eierzuchtige wien zelfs geen druppel Neêrlands bloed in d'adren vloeide, zich graag alle moeite getroosten wilde die onmogelijke taal meester te worden en haar te spreken naar de (ginds) geldende normen. Een belangrijke, misschien wel de belangrijkste norm daar was de spelling: je sprak de woorden uit zoals de spelling suggereerde. Wie eenmaal met het misleidende idee van een in de wereld unieke taal is grootgebracht, komt er nooit meer geheel van terug. Het Nederlands: de enige taal waar het op aankwam! Eerst in Nederland ontdekte ik hoe er in Indië een soort van Hoognederlands bestond (de term is van Heeroma), dat in deze ¹ streken totaal ondenk- en mogelijk onuitspreekbaar was. Men moet mij *wreed* en *wrijven* horen zeggen. Werelden stortten in toen ik, ge-'re'-patrieerd, mee moest maken hoe een elitevolk (waarvan het merendeel naar Nederlands *Indische* maatstaven gerekend in een kampong moest worden ondergebracht) een elitetaal vermoordde, en niet alleen in 'wrijf' en 'wreed'!

De elitetaallegende diende er natuurlijk toe om met een minimum aan krachtinspanning de niet-Nederlandse 'intelligentsia' in de betovering te brengen van een krankiorumtaaltje, dat eigenlijk niet eens bestond, maar dat toch te veroveren was door wie daartoe geroepen zou blijken te zijn. Ze was in de eerste plaats een propagandamiddel dat een ieder van de superioriteit van de Nederlander overtuigen moest.

In hetzelfde artikel maakt Heeroma onderscheid tussen 'trekkers' (Nederlanders) en 'blijvers' (Nederlanders, in Indië geboren Nederlanders, Indo's), welke laatste groep weer te splitsen was in de op Indonesië georiënteerde 'blijvers' die bleven, en de op Nederland gericht, die na de oorlog repatrieerden. Voor die laatste groep werd Nederland opeens van een zo goed als onbereikbaar ideaal een ideaal dat zeer eenvoudig te verwezenlijken was. Ook voor Du Perron vertegenwoordigde Nederland eens zo'n ideaal: hij mat zich graag het air van de volbloed-Nederlander aan en kon op de Indischman onderhoudend schimpen. Maar ook hij voelde zich mijns inziens - in tegenstelling tot de heersende opvatting - aanvankelijk allerminst thuis hier (in Europa): zijn eerste publikatie is in een gereduceerd Frans gesteld, en dus niet in 'de moeilijkste taal ter wereld'. Hoe vreemd hij zich gevoeld moet hebben (wrede wrijfpunten zullen ook hem wel snel ontuchtend hebben, zodat het image van een instinctieve intelligentie toch wel van toepassing blijft op deze figuur), blijkt uit zijn pseudoniem voor dat geschrift: *Bodor* (Soendanees voor *nar*) *Guila*

[p. 69]

(Maleis voor *gek*), 'gekke nar', - een sprekende naam, die J. Grootaers (*Maskerade der muze*) niet wist te ontraadselen, in weerwil van de aan die naam toegevoegde aanduiding 'étranger'.

Vervreemding, - dat is het woord dat op de existentiële situatie van de ontwortelde van toepassing is. Zich een beetje misplaatst voelen, zich terugtrekken in een noodgedwongen individualisme, isolationisme of - overdreven naar de andere kant, de gerepatrieerde blijver omvormen tot een toch ook eenzame zwerver of kosmopoliet (Tjalie Robinson, naar het model van Du Perron), of - laatste mogelijkheid, een beetje schipperen tussen de twee, door bij voorbeeld in Brussel te gaan wonen en vandaar uit contactstoornissen ongedaan maken door het sturen van groetjes per ansichtkaart.

Een gerepatrieerde blijver is dan ook Jeroen Brouwers, de enige vertegenwoordiger tot nu toe van de jongste generatie van 'Indische' schrijvers en de auteur van *Groetjes uit Brussel, Ansichtkaarten over liefde, literatuur en dood*. Merkwaardig, hoe dat 'Indische' nog een stempel drukt op iemand die als vijfjarige² naar Nederland kwam! 'Na Indië heb je nooit meer van een land of stad gehouden. Jij kijkt slechts', schrijft hij. De paradox van dit boek is, dat de vervreemde van vader- en moederland in Brussel - deze stad van protserige architectuur, waar alle onverstanebare talen op elkaar lijken en ook op de taal die hij spreekt - als vreemdeling de rol van gids op zich neemt, en ons aan de hand van brokjes en stukjes Nederlandse literatuur een rijk en diep uitzicht biedt over het verwarrend labyrint dat Brussel nu eenmaal is. Bij alle onvervulbaar verlangen naar gemeenzaamheid - de titel van het boek - staat zijn volkomen bewustheid het gevoel voor lotsverbondenheid met grote groepen in de weg. Het eigenaardige is, dat de legende van het Nederlands als de moeilijkste taal geen brug vormt naar wie die taal spreken. 'In Holland te moeten horen hoe de doorsnee Hollander zijn taal met onvoorstelbare ongeïnteresseerdheid tot een glad samenraapsel van enkele sleutel- en stopwoorden bezig is te reduceren,' zegt hij op bladzijde 10. Het is een oordeel dat, als een van de rationalisering van zijn vluchtmotieven, te doorzichtig is om niet te worden herkend als de symbolische overname van het geestelijk overwicht van een autoriteit, wiens gezag weliswaar door die identificatie wordt uitgeschakeld, maar tegelijkertijd komt te herleven in het overwicht dat de usurpator zich aanmeet.

Veeleer immers leest men in deze uitspraak dat alleen het 'niet-Hollandse' (en indien al niet Indonesië dan desnoods 'Babel') ruimte geven kon aan de ontplooiing van dit individualisme. Veeleer ook leest men eruit dat 'Holland' en 'Indië' geen vast te omschrijven principes zijn, maar vloeiende, die elkaar in het Brussel van deze ansichtkaarten voedsel geven en in evenwicht houden. De liefde voor het 'Hollandse' - dit is de Nederlandse taal en de Nederlandse letteren, die Jeroen Brouwers het materiaal voor zulk een Brussel leveren - wordt door het 'Indische' - dit is de haat tegen 'Holland' - aangedreven. Maar men haat 'Holland' niet ongestraft, zelfs in Brussel niet. Op bladzijde 99 krijgt de stad van zijn verbeelding de schepper ervan in haar greep, en daar maak je dan ook mee hoe benard het voor een ontworteld iemand is geen voeling meer te hebben met wat hem het liefste is; hoe zo iemand in een moment van verlatenheid bruggen naar 'Holland' ziet in *Vlaamse* propagandisten voor het Nederlands (noot 41), en hoe de 'autoritaire' uitspraak van bladzijde 10 voor Jeroen Brouwers, hoezeer ook een 'rationalisering' van niet-bewuste motieven, wel degelijk een drijfveer is voor zijn schrijven.

Voldoende 'psychokritiek' voor het moment: hoe krijgt dit psychologische thema - het thema van de strijd tussen vader en zoon een strijd die zich herhaalt in de verhouding tussen de ik-zegger en diens kleine jongen - formeel gestalte?

Niet alleen om het thema doet het boek denken aan de 'Vandagen' uit 'Zelfportret met tulband' van Harry Mulisch' *Voer voor psychologen*. Het boek bevat immers (zeven)

hoofdstukken³ boven elk waarvan een exacte datum wordt vermeld; bovendien heerst ook hier het discontinuïteitsbeginsel. Het is het beginsel dat een dialectische opbouw van de compositie mogelijk maakt, waarbij elementen uit het voorgaande hoofdstuk worden 'umgewertet' in het volgende, maar zo dat ze in het daar weer op volgende als variaties van elementen uit het eerste terug-

[p. 70]

keren. Er ontstaat op die manier niet alleen een samenhang in de gegeven volgorde, maar ook een tussen de kortst uiteengelegen hoofdstukken, bij voorbeeld in de reeks 1-3-5-7.

Zo staat in het eerste hoofdstuk niet zozeer de miskraam van Neeltje centraal, als wel de rouw om wat geen levensvatbaarheid heeft: Brussel ('Brussel is niet een moeder', bladzijde 27), de vruchteloosheid van vluchtig contact, de teleurstellende respons (van Sylvie, Fens, Nora) op prestaties die (mogelijk) zonder gevolgen bleven, en, in samenhang daarmee: de uiterst sympathiek aandoende waardering voor vergeten, maar enthousiaste auteurs als de mij onbekende Leefson; kortom: de rat in de klem. In het tweede hoofdstuk is de geboorte wél beslissend voor het karakter ervan: de ik-zegger brengt er zich zijn eigen geboorte in herinnering, kort na de dood van Du Perron, en herkent in zijn pasgeboren zoon zichzelf, - twee maal een symbolische identificatie dus, vooreerst met de 'vader' die hij werd, vervolgens met de 'zoon' die hij was. En die hem óók wel zien zal als de 'meneer' die de ik-figuur in zijn vader zag, na diens terugkeer uit krijgsgevangenschap. Dood en leven, Holland en Indië, Brussel en de literatuur, Vader en Zoon - het zijn allemaal even zoveel symbolen voor het gevoel van vervreemding (op bladzijde 48 noemt hij Brussel een 'hoer'), als gevolg van het inzicht de banden met het verleden te moeten breken, wil men vrij en zelfstandig kunnen handelen. Het (vaderlijk) criterium bij deze weg naar een eigen leven vindt hij in Du Perrons opvatting van 'de propere vent'. Daarom zijn de twee brandpunten in dit boek het derde en het vijfde hoofdstuk, waarin de ik-zegger zich geconfronteerd ziet met twee auteurs, waarvan de eerste, een Hollander en 'diepe' denker, achter een masker schuilgaat, terwijl de ander, de propere vent en Brouwers' lotgenoot op het stuk van ballingschap, zo'n beschermende vermomming niet nodig heeft. De tegenstellingen in karakter, omstandigheden en belichting (in het ene verhaal is het een rouwdag, in het andere een nacht in het Zoniënwoud bij plotse flitsen van verlichting) liggen voor het opscheppen - de conclusie die daaruit te trekken valt trouwens ook.

Alle draden, uitgezet in de voorafgaande hoofdstukken, komen bijeen in het laatste en zevende hoofdstuk. Hier de afkeer van de stad, de duik in het landelijke, de rijkdom aan vogels, bloemen, en vlijtige tuinierenzorg: de onmogelijkheid daarbij om werkelijk voeling te hebben met de 'natuur' - de katharsis ten andere (het hoofdstuk heet 'De riolen van Necropolis'), de afdaling in moeder aarde. Zoals het zoontje alle A's en O's op de grafzerken ontcijfert, vindt de vader in het onderaardse gewelvencomplex het grafschrift van iemand die overleed op de dag dat zijn vader geboren werd. De zoektocht naar het zelf vindt hier een tweevoudig aanknopingspunt. Want terwijl hij bezig is zich, het grafschrift als symbolisch geboortekaartje van de-vader-in-zich toe te eigenen, raakt het jongetje zoek - op niet minder symbolisch te interpreteren wijze. Het kan dan ook niet anders of dit is het punt waar de ik-schrijver zichzelf verliest en zichzelf vindt. Er is een neger daar, een zwijgende, zoals in 'blanke' literatuur van Nederlanders negers altijd zwijgen ('Een neger in Mozambique'; 'er is een grote norske neger'; *Het zwarte licht*): wegwijzers spreken niet. Wél spreekt, dat Jef Geeraerts eens schreef te hopen dat de ik-figuur uit *Groetjes uit Brussel* eenmaal op de tweesprong zou komen waar hij zal moeten kiezen tussen leven en dood. Het ziet ernaar uit, dat dit boek Jeroen Brouwers daar gebracht heeft. Maar dat dit ook mogelijk was, spruit daaruit voort, dat Brouwers zich, als balling, die tweesprong al lang als midden tussen 'Holland' en 'Indië' gekozen had.

Historistisch antihistorisme

R.A. Cornets de Groot

Over: William D. Kuik, *Utrechtse notities*

Broese, Utrecht, 1968

Bron: *De Gids*, 133e jrg., nr. 4-5 (apr-mei 1970), p. 322-324

[p. 322]

Als Ranke's uitspraak dat "jede Epoche unmittelbar zu Gott" is, vakhistorici inspireert - en al lang - schrijft P. H. van Moerkerken zijn *De gedachte der tijden*. Zonder enige twijfel is de geest van dat werk gaande gemaakt door de opvattingen die Verwey huldigde inzake de werkzaamheid van de Idee. Verwey zelf schreef trouwens poëzie, bij voorbeeld *De weg van het licht*, die duidelijk maakt welke raakpunten Van Moerkerkens werk met het zijne vertoont. De versplintering van het wereldbeeld, de mensen sinds de Franse revolutie duidelijk genoeg, moest met behulp van de Idee, wat die ook was of representeerde, ongedaan worden gemaakt, gekeerd, ontkend, bezworen. Verwey schreef zijn gedichten als 'schakels' van een reeks: die reeks herstelde de continuïteit, - een continuïteit die noodzakelijkerwijs telkens gebroken werd zodra een gedicht voltooid was. Voor Verwey bestond discontinuïteit niet: gedichten in een reeks waren onderling verbonden, zoals de strofen in een gedicht dat zijn. Verwey meende trouwens oprecht dat het onderscheid tussen proza en poëzie uitsluitend lag in de overheersing van de gedachte (proza) of ondergeschiktheid ervan aan de emotie (poëzie). Poëzie las men in zijn tijd blijkbaar gedicht na gedicht, zoals men proza hoofdstuk na hoofdstuk las; men zag de compositie van een bundel poëzie ook wel zo - als was zij mechanisch-verklarend opgebouwd (en hōe mechanisch - en in dat opzicht bovendien hoe naïef - laat Vestdijk zien in zijn *Albert Verwey en de Idee*. In de praktijk ligt het door Vestdijk gevonden schema aan nagenoeg elke comicstrip ten grondslag). De bundel als raderwerk! De traditie van het causale denken stond andere beschou-

[p. 323]

wingswijzen van de compositie nog in de weg. Ter Braak gooide wèl de knuppel in het hoenderhok, toen hij leukweg zei, dat men poëzie op die manier niet las. Dat men pas van poëzie genoot als men, al bladerend, te hooi en te gras een gedicht uit de reeks lichtte, en het als gedicht, en niet als tandrad las! Zelfs Vestdijk moest een zekere weerstand overwinnen alvorens hij erkennen kon dat Ter Braaks wijze van lezen, indien al niet esthetisch dan toch psychologisch te rechtvaardigen viel. Voor het idee dat men in één zin de sleutel tot een heel werk in handen had, was blijkbaar nog niet iedereen rijp, en de 'theoreticus' van deze opvatting is eigenlijk pas Harry Mulisch in het essay uit zijn 'tweede vandaag' uit 'Zelfportret met tulband' (uit *Voer*). Zijn opvatting houdt in dat een compositie aan wel heel andere wetten beantwoordt dan aan de mechanische, die de idealistische, in termen van oorzaak en gevolg denkende optimistische auteur, haar ingebouwd had. Sinds dat 'Tweede vandaag' is het (mij althans) duidelijk dat iedere niet al te willekeurig gekozen zin uit proza of poëzie als centrum van de compositie kan dienen; dat alle aanwezige elementen alzijdig onderling verbonden zijn, niet als in een constructie, maar als in een organisme, krachtens invloeden die een vorm van denken als dit dat men causaal genoemd heeft, niet eens vermag te vermoeden. Mulisch benadert

het probleem van de ordening der zaken in de tijd anders dan Van Moerkerken of Verwey. Voor hem komt wat gebeurd is tot het verleden te behoren - het heeft voor het heden afgedaan, behalve wanneer dat gebeurde een mensveranderende waarde heeft en dus in karakter overeenstemt met Jaspers' *Achsezeit*. In dat geval kom namelijk het gebeurde tot het heden te behoren en is het verleden een 'vandaag'. Er is dus geen 'lijn', maar 'versplintering' volgens deze opvatting, al ontkent die versplintering een bepaald verband allerm minst: veeleer plaatst ze de mensvernieuwende waarde van het 'vandaag' als belofte boven de tijden. Het spreekt natuurlijk vanzelf dat die discontinuïteit hier beginsel wordt, want vanzelf behoort, alvorens de vraag naar de oorzaak gesteld *kan* worden (hoe gebeuren de dingen?) te worden gezien hoe de relatie tussen de dingen *is*. Historische 'objectiviteit' wordt radicaal prijsgegeven, - wat geldt, is de 'zin' die de persoonlijkheid aan het verleden schenkt.

Deze lange inleiding lijkt me noodzakelijk om kort te kunnen zijn over het boek dat ik hier aan de orde stellen wil: de *Utrechtse notities* van William D. Kuik. Dit boekje schijnt proza te zijn dat past in een lange traditie. Maar wie die traditie tracht op te sporen, vindt geen naam of boek in het spoor waarvan deze 'notities' zouden kunnen gaan. Bedachtzaam en degelijk proza, dat tegelijk ook speels is en flitsend.

Utrechtse notities is een uitgave ter gelegenheid van het honderdvijfentwintigjarig jubileum van de N.V. Boekhandel v/h J. G. Broese te Utrecht, en daarom niet in de handel. Het genre ervan is moeilijk te bepalen; het is een historisch genre, maar een, waarin de chronologie geen enkele rol speelt. Het is stadsgeschiedenis, maar de 'belangrijke' zaken worden verzwegen, en het licht valt op wat de historie gewoonlijk vergeet. Het is een genre dat het de intensiteit van de beleving van het verleden mogelijk maakt de vraag naar het hoe van het gebeuren eenvoudig te overstemmen. We kunnen ook zeggen dat in dit boek de samenhang pas geconditioneerd wordt door de discontinuïteit: door afstand te doen van dat historisch feitenmateriaal dat voor de in deze notities optredende ik-figuur geen zielsverrukkende waarde heeft. Wèl een dergelijke waarde heeft voor hem bij voorbeeld de wankelmoedige dichter van alleraardigste poëzie, Hieronymus van Alphen, wiens gevoelig portret hij tekent. Maar ook diens tegendeel, de norske, legendarische Kolos, een hondenmepper met een hart van goud wellicht, maar met verduisterd brein. Beiden hebben een *verlichte* ik-figuur, die als men ze onderling vergelijkt, opeens elkaars tegengestelden zijn! Ook daarin komt de 'discontinuïteit' tot uitdrukking, en in het snelle overspringen van het ene onderwerp naar het andere, in het onverwacht onderbreken van proza door een stuk poëzie. Bij deze associatieve wijze van werken is de werkzaamheid van het leetuur- en beeldgeheugen en de perceptie van de buitenwereld van even beslissend belang

[p. 324]

voor de structuur van het boek als het feit dat hier niet de belangstelling naar de voorbije stad in het geding is, maar de nieuwsgierigheid naar de verhouding tussen haar en de hoofdpersoon, in verschillende tijden, op verschillende plaatsen. Hoe het is als men afstand doet van hier, nu, ik, en zich spelenderwijs of in volle ernst in een ander tot tijdgenoot maakt van een periode waarvan niet meer bij ons aanwezig is dan een voorstelling samengesteld uit leetuur, sentiment, overlevering en herinneringen die zich in vaagheid verliezen. Hoe het is als men Utrecht ergens in Italië plaatst, en vervolgens terugbrengt naar zijn plaats van herkomst; hoe men met de ogen van de verlichte autodidact zijn hedendaagse tijdgenoten ziet; hoe men door minder waarde te hechten aan het 'historische' en meer aan de levende stroom van het 'psychische' het onomstotelijk feitenmateriaal zo kleuren kan dat het verleden diepte en achtergrond schenkt aan 't eigen verleden - dat zijn de vragen die de auteur zijn ik-figuur te beantwoorden geeft.

Ook hier gaat het dus niet om de historische lijn, om causaliteit, maar om scherfjes, splinters, die samen een mozaïek vormen: om 'notities', die zo werden samengevoegd

dat een andere schikking ervan de lezer als gekunsteld aan zou doen.
Kuik benutte voor zijn uiteenzetting bronnen boordevol geschiedkundige informatie, en hij heeft ze alle netjes per hoofdstuk opgesomd in een bijlage achterin zijn boek: een halve boekenkast over de meest uiteenlopende dingen en zaken, blijkbaar maar net voldoende om het Utrecht van deze 'notities' en haar bewoners tot leven te wekken.

Menselijke waardigheid of de verzuimde kans

R.A. Cornets de Groot

Over: P.J. Bouman, *Een handvol mensen*

Van Gorcum, Assen, 1969

Bron: *De Gids*, 133e jrg., nr. 7-8 (juli-aug 1970), p. 227-230

Redactionele opmerking: weergave volgens correcties in auteursexemplaar.

[p. 227]

De titel van P. J. Boumans nieuwe boek, *Een handvol mensen*, suggereert twee dingen: een periode - de tijd van de beide oorlogen, zoals de ondertitel vertelt - en een groep lotgenoten, verbonden door een net van relaties. In de inleiding vraagt Bouman met betrekking tot deze groep naar de relatie tussen het individueel-menselijke en het algemeen-historische. Maar verbindingen tussen deze groep en brede lagen van de bevolking of figuren uit het politieke leven bestonden niet of nauwelijks, al zijn er natuurlijk uitzonderingen (Lenin, Toller). Over deze situatie van zijn ballingen zegt Bouman niets met nadruk, maar het motto dat hij zijn boek meegaf, luidt: "Die Einzelnen sind es, welche die Leiden der Zeit leiden und die Gedanken der Zeit denken": een woord van Hugo von Hofmannsthal.

Het gaat dus over het individualisme uit de eerste helft van deze eeuw. Rangschikt men de gegevens die Bouman ter beschikking stonden iets minder welwillend dan hij het doet, dan blijkt dat zijn mensen globaal genomen welgestelde lieden waren, met huizen als villa's en villa's als kastelen. Met secretaresses in het ene, met mecenasen in het andere geval, maar in alle gevallen met een, tot nader order, overvloed aan vrije tijd. Wil men de groep typeren, dan valt er alleen van te zeggen dat ze als zodanig overal buiten valt (behalve een enkeling, als Einstein) en dat ze weliswaar afkomstig is uit de bourgeoisie, maar dat ze, aangezien het geen producenten betreft in de economische zin van het woord, ook van die klasse los stond, en zowel door de massa als door de politiek uit de maatschappij werd gezeefd. Zo hoorde het ook, in hun eigen ogen, en ik vind dat een treurige zaak.¹ Wanneer de romantiek een laatste beweging is geweest van de Europese adel (Chateaubriand, Novalis, Byron, Leopardi; te onzent althans de schijn: Bilderdijs Teisterbant, Starings De Wildenborch, Potgieters Landjonker, Multatuli's G.G.) om op de volkssouvereiniteit een tegenwicht te vinden in het per historische roman gepropageerde ridderideaal, dan is deze beweging er een van een Europese elite, die een klimaat trachtte te scheppen, verlost van Hitlers Uebarmensch; en evenals in ons land in de jaren dertig, was ook voor deze groep de 'menselijke waardigheid' het ideaal dat ze voorzweefde.

De leer van de gemiste kansen en van de niet benutte mogelijkheden - de historische contingentie - is een vorm van historische meditatie die door de geschiedkundige verwaarloosd wordt. In handen van de historicus leidt deze vorm van geschiedbeleving hoogstens tot de wat domme opmerking dat de geschiedenis een andere loop had genomen wanneer...

Vestdijk wijdde aan de 'historische contingentie' een boeiend essay, en hij laat daar zien welke mogelijke consequenties er voor de muziekgeschiedenis hadden opengestaan als bij voorbeeld Beethovens muziek ongeschreven was gebleven. Tot op zekere hoogte zijn de gevolgen ervan stellig na te gaan.

Maar pas in het persoonlijke vlak, zegt Vestdijk, wordt het leven werkelijk als iets

'contingents' beschouwd. Op ieder keerpunt van ons leven kunnen we een andere weg in dan we werkelijk gaan, en het is de weg die we niet kozen, die ons begeleiden blijft. De tijd gaat voorbij, de feiten komen tot het verleden te behoren, maar de onlustgevoelens die feiten aanklevend vergezellen ons tot het eind en spiegelen ons het lustoord voor van wat had kunnen zijn, en nooit werd. "Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust." Boumans Einzelnen kunnen getuigen dit lot aan den lijve te hebben ondervonden.

[p. 228]

Toch ontkomt de lezer van *Een handvol mensen* er niet aan de vraag te stellen welke loop de geschiedenis genomen hebben zou, als hun eruditie ze niet zo geïsoleerd had als ik geloof. Hoe komt het dat artiesten van dit formaat blind waren voor populistische bewegingen, die een ordinaire man als Goebbels wist te kanaliseren in een voor Europa noodlottige richting? Waarom - uitzonderingen als Heinrich Mann en Ossietzky daargelaten - traden de Einzelnen pas als cultuurcritici op toen het al zover was dat ze van het podium werden gemept als ze hun mond maar opendeden? Bouman stelt de vragen niet. Hij gaat uit van de idee dat deze vragen ook voor zijn handval mensen geen problemen waren. Hun probleem? "Geen streven om de wereld te veranderen; veeleer uitbeelding van de gespletenheid die de moderne mens hulpeloos in zijn geschiedenis doet staan." (bladzijde 159). Het keerpunt is dan al nabij, en wil men ondervinden, aan de hand van andermans ervaringen, wat historische contingentie ons aan inzicht verschaffen kan, dan kan men niet beter doen dan het lot van Gottfried Benn overpeinzen en het te zien als een weg tegengesteld aan deze die Thomas Mann ging. Er waren meer 'blijvers': "Onder de in Duitsland gebleven schrijvers heerste een stemming, die eens door Gerhart Hauptmann ander woorden werd gebracht: 'men kan niet tegen een waterval opzwellen. Wat zich had voltrokken, was een natuurgebeuren. Men moest er voor buigen en maar zien hoe men verder kwam...'" Dat was, au fond, wat overbleef aan 'menselijke waardigheid', want dat Hauptmann hier gedacht moet hebben aan Pascals mens als 'denkend riet' staat als een paal boven water. Welnu, als iets met recht 'noodlot' mag worden genoemd, dan is het wel dit, dat *toen* al vaststond dat de mens voortaan alleen nog maar een riet kan zijn. Carl J. Burckhardt was het na zijn Dantzigse avontuur al duidelijk: "In het nationaal-socialisme was van het begin tot het eind het ontbreken van iedere effectieve besturing van het mechanisme der revolutie beslissend voor al het gebeuren. Wat bleef was de 'ziellose dynamiek', een totalitaire kracht die sterker bleek te zijn dan zij die in de mening verkeerden haar te kunnen beheersen." Mulisch in *De zaak 40-61* laat zien hoe Eichmann als een mechanisme, een robot functioneren kan. Meer en meer raak ik ervan overtuigd dat de mens, behalve een ludiek, vooral een lijdend wezen is. In de tijd der beide oorlogen werd het 'denken' buiten hem geplaatst, na die tijd in de vorm van een computer. De 'blijvers' van Hauptmann en de emigranten zetten zich in voor een mensbeeld waar de realiteit al niet meer aan beantwoordde. De enige die iets aanvoelde van de mens als alleen maar riet was de 'steppewolf' Hermann Hesse. Ik ben geen bewonderaar tot nog toe van deze auteur. Maar zijn populariteit bij de jeugd van vandaag spreekt boekdelen, en dat Bouman zijn boek besluit met een citaat van deze drop-out zegt wel iets van de gevoeligheid van Boumans geschiedbeleving: "Hoe verwarder de wereld er uit ziet," zegt Hesse daar, "en hoe fanatieker de mensheid aan haar eigen ondergang schijnt te werken, des te nodiger hebben wij het, ons door kleine eenvoudige ervaringen te doen bevestigen dat de natuur blijft voortbestaan, en dat een behoefte aan warmte en goedheid, naast andere drijfveren, ondanks alles tot de aard van de mens schijnt te behoren."

Een ander citaat van Hesse, anti-elite getint en met eveneens de nadruk op de mens als riet, uit een brief van 1-2-'37: "De kunstenaar houdt van de mensen, hij lijdt met hen, hij kent ze dikwijls heel veel dieper dan ooit een politicus of econoom ze heeft gekend, maar hij staat niet boven hen, als een godheid, die precies weet hoe alles behoorde te zijn."

Dit citaat lijkt me een uitgezocht keerpunt voor dit opstel, een kans om de subjectieve

plaats die ik tegenover Boumans boek innam, in te ruilen voor een objectiever. Boumans grote deugd is immers - welke bedenkingen men ook maken kan tegen zijn behandeling van de stof en zijn vormgeving daaraan - dat hij een positie inneemt die Hesse wel een artistieke *noemt*, maar die het daarom nog niet is. Het is een psychologisch standpunt. Bouman leeft mee met zijn mensen, hij kent ze beter dan menig historicus of literaat, en hij neemt het standpunt in van een toenmalig tijdgenoot, opgenomen in het net van relaties tussen de lotgenoten. Dat houdt een paar beperkingen in: Duitsland, de bezette gebieden blijven in hoofdzaak gesloten terrein. Geen woord over de bij Kokoschka vergeleken niet minder geniale Max Beckmann, niets over

[p. 229]

Bonnhoeffter. Over Ossietzky niet meer dan er via Burckhardt doordrong tot de 'vrije' wereld. Een inbreuk op dit principe vinden we in de behandeling van Gottfried Benns oorlogsjaren, en in de melding van de dood van de gezusters Kafka - feiten die men pas in een later hoofdstuk verwachten zou, als voor de tijdgenoot-getuige de oorlog afgelopen is. Ik weet natuurlijk wel dat dit een literair bezwaar is, maar ik zie niet in waarom ik het voor me zou hebben te houden. Kästner immers wordt wèl volgens de regels der kunst behandeld.

Wat Boumans boek bepaald mist, zijn illustraties. Men wil wel eens iets zien van Barlach, Käthe Kollwitz, Kokoschka, men wil de foto's zien die Tewksbury maakte bij het stukgeschoten huis van de Manns, enkele portretten van de lieden die Bouman bijeenbracht in zijn boek. Het woord kan veel verrichten, maar niet alles, en het woord van Bouman is te weinig abstract, te gedetailleerd, te scherp bepalend, te 'aanschouwelijk' voor het verstand, om plastisch te kunnen zijn voor het oog. De lezer voelt zich na enkele bladzijden reeds verdoofd door Boumans eenvormige zinsbouw, - opsommingen, alinea's lang, van voornamelijk zelfstandige naamwoorden. Een willekeurig voorbeeld: "Vijf jaren gevangenisstraf voor Ernst Toller, eerst in Stadelheim, later in Neuburg, vervolgens in de troosteloos sombere vestinggevangenissen Eichstädt en Niederschönenfeld. Cellen, gangen, binnenplaatsen voor het luchten der veroordeelden, overal hetzelfde. Overal kwellende geluiden: het schuren van kettingen, knarsende sloten, spijkerschoenen op tegelvloeren. Commando's van bewakers." Een opeenvolging van in woorden vertolkte beeldjes, tot statische elementen verhard. Mijn bezwaar geldt niet de zinsbouw op zichzelf, het woordgebruik, de keus der woorden, maar de afbraak van een archetype tot losse onderdelen, waar het totale beeld in zijn onbepaalbaarheid en romantische kleur juist dat plastische heeft, dat zo eigen is aan het concrete en persoonlijke. Maar het zijn deze werkwoordloze zinbouwsels die het Bouman mogelijk maken om van een zeker onderwerp een overstapje te nemen naar ieder zich voordoend element: van gevangene naar bewaker, van opsluiting naar vrijheid. Zo'n structuur die niet causaal-verklarend is (en dan ook wel als 'onwetenschappelijk' zal worden beschouwd als dat iemand nog iets zegt) maar tijdgelijke feiten toont, die in het verleden wortelen en de toekomst (kunnen) beïnvloeden, ligt aan heel dit boek ten grondslag, dat, hoeveel figuren er ook de revue in passeren, in de eerste plaats een boek over Thomas Mann is geworden.

In zijn inleiding spreekt Bouman van zijn handvol mensen als van 'Europeanen'. Maar het zijn vooral Duitsers hier, door Hitler uit Europa verjaagd, door McCarthy erheen teruggedreven. Gelukkig maar, want ook zonder die ketterjager viel Amerika ze tegen op den duur, en Europa bleef altijd hun grote verlangen. Men hoeft zich niet af te vragen of het Europa van deze emigranten te realiseren was. Zo'n Europa - beeld van wat had kunnen zijn als... - was nu eenmaal de creatie van krachten die niet met het historische feit voorbijgingen. Het is een Europa dat tot de 'existentiële' kant van het historische gebeuren behoort. Het is het Europa dat Thomas Mann meebracht naar Amerika, en dat hij daar door middel van zijn bureau, dat ook in München had gestaan, installeerde. Zijn naoorlogse openbaar gedrag - geen lezing in West-Duitsland zonder herhaling ervan in

de D.D.R. - toont hoe krachtig anti-historische energie kan zijn. Maar het gaat er natuurlijk niet om, te zien dat hij in allebei de Duitse landen optrad; het gaat niet om een antwoord op de vraag naar wat politieke tinnegieters met Manns idealisme zouden kunnen beginnen, - veeleer gaat het om een antwoord op de vraag naar het verband tussen deze daad en de levensbeschouwing van Thomas Mann. In het licht van dat antwoord krijgt het begrip Europeaan dat Bouman gebruikt zijn perspectief. Laat ik hier direct aan toevoegen dat ik de levensvatbaarheid van die Europeaan, de realiteit van het moment in aanmerking genomen, uiterst klein acht. Maar daarmee is hij niet als iets negatiefs afgedaan. Hij zal altijd blijven, aangezien hij het beeld is van kansen die Europa kreeg maar niet benutte, zwervers, martelaren, vrijheidshelden en strijders ten spijt. Hij is onze collectieve herinnering aan een gemankeerd verleden, een gemankeerd lustoord. Een

[p. 230]

herinnering die we niet *hebben*, en waar we dus ook afstand van kunnen doen, maar één die we 'zijn', in zekere zin, en zonder deze herinnering heeft Europa geen identiteit.

Onder ons (gezegd en gezwezen)

R.A. Cornets de Groot

Over: Martien J.G. de Jong, *Flierefluiters apostel*

Sijthoff, Leiden, 1970

Bron: *De Gids*, 134e jrg., nr. 2 (feb 1971), p. 129-131.

[p. 129]

Flierefluiters apostel, de laatste bundel essays van Martien J. G. de Jong, behandelt behalve een aantal auteurs en hun werk ook enkele verschijnselen en bijverschijnselen uit onze literatuur. Achtereenvolgens passeren hier de revue: A. M. de Jong, Dirk Coster, Rein Blijstra, Jac. van Hattum, Ed. Hoornik, Anton van Duinkerken en H. A. Gomperts. De laatstgenoemde gaat voor zijn *De geheime tuin* in het essay 'Goochelen met reputaties' voor de bijl. Het bevat een paar principiële uitspraken van De Jong over het werk van critici, hun onderwerp, en in antwoord op de vraag hoe dat aan te pakken, de mening van de schrijver over dat probleem. Daarbij komen ook andere critici - Kees Fens, J. J. Oversteegen - ter sprake die aanvankelijk Gomperts tegen Martien de Jong in bescherming hadden genomen, tot het moment dat Gomperts het nodig had gevonden iets over hun tijdschrift *Merlijn* te zeggen. Toen werden de bordjes verhangen. Wat niet betekent dat daarmee het 'onbegrip' tussen de Merlinisten en De Jong werd opgeheven. Gelukkig ook maar, want hoe beroerd dat misschien voor de betrokken personen, die ik een warm hart toedraag, ook is - het vereenvoudigt voor de geïnteresseerde outsider, waartoe ik mezelf maar reken hier, een heleboel. Inmiddels blijkt uit mijn korte samenvatting al dat het onbegrip vooral een kwestie is van literatuurpolitiek. Ik zal het hier dan ook niet hebben over kritische principes maar over de critici zelf. Je kunt critici namelijk klassificeren in 'bang om boodschappen te doen' en 'niet bang'. Dat levert een deductie op: critici die bang zijn voor het doen van boodschappen, zullen zich inefficiënt uiten. Het tegengestelde van een deductie is een inductie: critici die zich inefficiënt uiten, zijn bang voor het doen van boodschappen. Martien de Jongs boek draagt als ondertitel: 'Meningen en meningsverschillen': hij is 'niet bang'.

Maar nu die literatuurpolitiek!

Iedereen weet dat sommige critici nu eenmaal gelijk hebben, en andere niet. Wanneer het nu iemand invalt, bij voorbeeld Martien de Jong, tot de laatste groep te willen behoren, nou, dan moet hij dat ook zelf maar weten. Hij wist toch zeker dat de andere groep over maatstaven beschikt, die praktisch onfeilbaar zijn? Dan wist hij ook, dat ze een gesloten kring vormen, en dat hij daarbuiten blijven zou. Dat is de reden waarom De Jong van die zijde nooit 'gelijk' zal krijgen, en daarom - aangezien alleen het oordeel van de een waar, en iedere kritiek van die kant op de andere funest is, tenzij ze wordt ontzenuwd - daarom protesteert De Jong tegen het ostracisme per kritiek, zoals dat tegen hem door de Merlinisten gehanteerd wordt. Hij toont daarbij een paar dingen: een inefficiënt kritisch gedrag is bij voorbeeld het zich vastklampen aan fatsoensnormen; weigeren in te zien dat een *reputatie* soms hetzelfde

[p. 130]

is als het volharden in een rol zonder begrip voor de geest die daarachter verondersteld wordt. Een inefficiënt kritische opvatting is deze, die ons voorhoudt dat we iemand met

een reputatie maar hebben te eerbiedigen, wat hij ook zegt. Er spreekt een gezagsgetrouwe geest uit zo'n opvatting, en Martien de Jong voelt voor dat idee niet veel. Ik ook niet. Sinds kort ben ik tot de ontdekking gekomen dat 'rede', 'redelijkheid' en 'respect voor elkaars overtuiging' in de klasse *Flauwe Kul* vallen, evenals alle op deze woorden aansluitende paradigmata. Je zou ook nooit verwachten dat vormanalisten en close readers daar anders over dachten. Wie zich om vormen bekommert, moet wel de laatste zijn om zich ook nog zorgen te maken over andermans gevoelens. Zulke dingen laten we maar over aan de erfgenamen van Dirk Coster, vind ik, die (ook) de enig ware norm niet belichaamde.

Ik ben daarom bang dat Martien de Jong zich door 'literatuurpolitieke' motieven heeft laten verleiden het vaandel van Dirk Coster niet zonder overtuiging in de lucht te steken, samen met dat van A. M. de Jong. Het is duidelijk dat hij zich hier bijzonder kwetsbaar opstelt, want in *kritisch* opzicht is het werk van beide heren - ze mogen alleraardigst geweest zijn als mens - beneden de maat (wat Martien de Jong zelf trouwens inziet: het gaat hem ook hier kennelijk weer om de literatuurpolitiek waarvan die schrijvers het slachtoffer werden). Ik houd werkelijk niet van Du Perrons boek tegen Coster, want ik houd niet van de mentaliteit waarzonder dit soort boeken gewoon niet zou bestaan. Maar ik houd nog minder van het werk van Dirk Coster, van dat gegoochel bij een kopje thee met 'levenskracht' die gelouterd wordt tot 'zielskracht', en vandaar naar een 'naar God strevende liefde', waaruit dan ten slotte 'de' schoonheid ontspringen zou.

De Jongs citaten uit de *Dialogen* maken me niet weinig beroerd. Was de oom die erin voorkomt dan nog maar een opa, ik gaf me graag gewonnen aan zo'n humoristisch auteur. Maar het ziet er helaas naar uit, dat de opa van de oom Dirk Coster zelf is. Wat niet betekent dat ik blind ben voor zijn blijvende verdiensten. Ons land heeft tot nu toe geen persoonlijkheid opgeleverd die hem als bloemlezer zou kunnen vervangen. *De Nederlandsche poëzie in honderd verzen* is nog altijd onmisbaar, nog altijd niet geëvenaard, laat staan overtroffen. Deze bundel verpersoonlijkt Costers voorkeurloze, naar alle zijden open liefde voor onze poëzie - een liefde waar hij met noodlottige en ongewilde, maar uit zijn naar God strevende liefde af te leiden consequentie (die hem, hoop ik, onmogelijk alléén maar leed kan hebben berokkend) slachtoffer van werd.

Zijn strijdbaarheid brengt Martien de Jong soms tot sterke vereenvoudigingen, zoals in het essay 'Hoe langer hoe meer aarde', dat de wending naar het aardse in onze poëzie sinds tachtig tot onderwerp heeft. Het heeft alle zin van didactisch oogpunt uit om hier Boutens en Buddingh' tegenover elkaar te stellen als de twee kampioenen van zeer verschillende 'richtingen'. Maar tendentius wordt het, wanneer De Jong de ene dichter 'out' noemt en de andere 'in', want het is duidelijk dat Buddingh' daar niets aan kan doen. En als het dan ook nog zo blijkt te zijn, dat iemand als Dinaux er geen idee van heeft wat Vaandrager's 'kroketgedicht' behelst, dan kan men ook niet zeggen dat de richting Buddingh'-Vaandrager erg veel aan de kritiek te danken kan hebben gehad.

De kroketten in het restaurant zijn aan de kleine kant

is niet een gedicht dat gedachten aan 'escalation', 'huurlingen' en 'hongersnood in India' (Dinaux) rechtvaardigt. Toch gaat De Jong wel degelijk van die gedachte uit, ook al spreekt er kritiek uit zijn weergave van de woorden van Dinaux. Men kan bij het lezen van een gedicht niets anders doen dan zich vasthouden aan de stof die het gedicht biedt. Dit gedicht biedt geen andere overpeinzing dan een klacht: men ging niet naar een restaurant om zich te laten afschepen. Het gaat bij Vaandrager om de elementaire poëtische middelen: rijm, alliteratie, ritme, woordschikking. Hij beperkt zich tot die middelen, en wenst geen andere toe te laten: het retorisch opgeladen woord ('roos' voor 'liefde', bij voorbeeld) is taboe. Maar dat betekent dat zijn poëzie een krachtmeting is met de retoriek! Zijn probleem is het, de meest overtuigen-

[p. 131]

de vorm te vinden voor dat wat hij zeggen wil, en het is daarom maar de vraag of Vaandrager een andere schakeling van woorden - de kroketten zijn aan de kleine kant / in het restaurant - óók als een gedicht zou willen zien. Zo gaat het hier niet om 'concrete dingen' uit afkeer van symboliek, maar om symboliek door middel van concrete dingen: ieder gedicht is immers symbool. Ook zou ik de voorstelling willen relativiseren als zouden Platonische symbolisten (Boutens) de taal hanteren met het slechte geweten van Augustinus, 'die bang was voor iedere vorm van zinnelijkheid.' Er zijn Platonische symbolisten waar de zinnelijkheid niet van de lucht is, en ook bij Boutens is zinnelijkheid een element dat hemel en aarde verbindt. De zeer aardse Slauerhoff platoniseert in zijn bundel *Serenade*, evenals Lucebert in zijn gedicht 'De schoonheid van een meisje...'. Zonder deze tussenstations heeft de afstand Boutens-Buddingh' wel een heel spectaculair verval, maar De Jong doet Buddingh' enerzijds sterk te kort, anderzijds, en dan tegen zijn wil, geeft hij hem te veel eer.

Het best slaagt De Jong in zijn experiment met de bandrecorder. In zijn drie beste essays (respectievelijk over Rein Blijstra, Jac. van Hattum en Ed. Hoornik) interviewt hij de genoemde auteurs, heel spits, vasthoudend moet ik zeggen, niet alleen met grote kennis van zaken, maar bovendien met tal van citaten die hij op het juiste moment ook paraat heeft. Die interviews verknijpt hij op geschikte plaatsen, om ze weer door middel van een interpretatieve beschouwing aan elkaar te lappen. De methode lijkt eenvoudig genoeg, maar ze kost een hoop persoonlijke betrokkenheid van de interviewer - het is immers een wonder dat iemand in zijn vasthoudendheid volhardt, wanneer blijkt dat de geïnterviewde zich sterk relativistisch opstelt (Blijstra) of toont dat hij het maar een aardig spelletje vindt (Van Hattum). Het meest dankbare slachtoffer in dit opzicht is zonder twijfel Ed. Hoornik geweest; niettemin vind ik juist het essay over Van Hattum het best geslaagd, wel niet omdat hij De Jong steeds tracht te ontduiken, maar omdat hij ten slotte toch niet ontkomen kan aan diens omcirkeling van de kern van zijn dichterschap. Zo vraagt De Jong hem naar de betekenis van het ijsmotief in zijn poëzie, waarop Van Hattum hem afpoeiert met: "Ik voel me eigenlijk helemaal geen dichter, ik zou liever beeldend kunstenaar zijn geweest". Maar aan het slot van het interview blijkt dan toch dat ijsmotief wel degelijk een sleutel te zijn tot Van Hattums poëzie. Van Ed. Hoornik is er weinig dat Martien de Jong niet kent. Om die reden geeft dit essay een heleboel informatie, die oppervlakkiger lezers over het hoofd zouden zien. Ik zou zeggen dat het interview daarom een beetje overbodig geworden is: Hoornik hóeft De Jong niet te informeren - veeleer lijkt het erop dat Hoornik door zijn gesprekken met De Jong nog aan het slot van zijn laatste boek heeft zitten sleutelen, - niet zonder succes overigens. In het essay over Blijstra blijkt pas goed waarin het verschil ligt tussen een journalistiek interview en een 'literair'. Het kan hier niet de bedoeling zijn een 'portret' te schetsen naar levend model, het gaat om patronen, van denken, schrijven en doen. De titel van het opstel geeft het aan: 'En in die tussentijd speel ik allerlei leuke dingen'. Van de hier besproken schrijvers is Blijstra het minst 'letterkundige'. Zijn probleemstelling is vooral van praktisch-beschouwende aard, ik bedoel: hij heeft niet een vooropgezette filosofie als Dirk Coster, die altijd sluit, maar, net als sommige Chinese denkers, praktische, concrete denkbeelden over vraagstukken van dezelfde aard. Als hij naar de sterren kijkt, denkt hij: 'God, ook dat nog!' Het maakt hem tot een bouwer, een planner. Zo situeert hij de dingen ook: in een algemeen schema dat zich richt naar het bijzondere geval. Blijstra is een verwaarloosd schrijver. Martien de Jong heeft hem opnieuw in onze aandacht gebracht - dat is een zoveelste verdienste van dit boek.

Verzameld werk - Kritieken - Elseviers literair supplement (1970-1972)

Drievoudige nederlaag van Meester Eckhart

R.A. Cornets de Groot

Over: S. Vestdijk, *Het proces van Meester Eckhart*

Nijgh & Van Ditmar, Den Haag, 1970

Bron: *Elseviers literair supplement*, 25 april 1970

"Nergens," schrijft Vestdijk in zijn *De toekomst der religie*, "nergens in de mystiek geldt zozeer de uitspraak dat de duivel het gevaarlijkst is, wanneer hij zich als God vermomt." In het epische gedicht *Mnemosyne in de bergen* vinden we die uitspraak als algemene levenswijsheid terug in de regels:

*Wie zichzelf vindt is verloren
Voor hem staat de duivel klaar*

In zijn nieuwe, kleine roman *Het proces van Meester Eckhart*, komt dit motief verholten èn onverholten terug. Onverholten: de goede naam - op zijn minst! - van meester Eckhart wordt bedreigd en wel door de aartsbisschop van Keulen, Heinrich von Virneburg, voor wie de theologie nog een wereldlijke zaak is, en zo goed als niets heiligs. Verholten - want deze duivel in monnikspij (men denkt hier vanzelf aan dat boeiende, maar raadselachtige verhaal 'De kluizenaar en de duiven' uit de bundel *De Fantasia*) wordt ons niet getoond. Hij blijft in deze roman van 136 pagina's - hoezeer ook wat het verhaal aangaat een eerste beweging - een derde persoon, en wat mij betreft: hij is een derde persoon, omdat hij de eerste beweging is, hier, en dat ook in de wereld stellig wel zou willen zijn. Voor Von Virneburg is de situatie op kerkelijk gebied, met al wat daar aan theologische haarkloverijen en ketterse vereenvoudigingen aan vast zit, lang zo ingewikkeld niet, als ze het voor de toenmalige tijdgenoot met iets meer geweten was of toescheen. Hij is de herder van zwarte schapen en zondebokken, die hij, als de politieke beslommingen hem niet al te zeer in beslag nemen, aan de wereldlijke macht uitlevert, niet om de kerk te zuiveren van kettters addergebroed, maar alleen om de aan zijn zorgen toevertrouwde kudde eraan te herinneren dat in het bisdom Keulen maar één recht geldt: dat van de sterkste, en dus van hem, want zijn ruitertij is goed gedisciplineerd. Veel moeilijker, in allerlei opzichten, is de positie van de hoofdpersoon uit dit boek, Nikolaus van Straatsburg, dominicaan en, hier, inquisiteur van meester Eckhart, op wiens ondergang de bisschop zijn zinnen heeft gezet. Natuurlijk: Eckhart verkondigt denkbeelden, die, ontdaan van de voorwaardelijke bepalingen, kettters genoemd zouden kunnen worden. Bovendien: hoe toegeeflijk staat deze in de ogen der begharden heilige man niet tegenover hun ideeën? Eckhart moet dus tegen zichzelf in bescherming worden genomen, niet alleen in zijn eigen belang, maar vooral in dat van de kerk, die terecht, in Heinrich von Virneburg een usurpator meent te moeten vrezen. Zowel de paus als het generaal kapittel der dominicanen, tot welke orde Eckhart immers behoort, begrepen dat, en al had de beslissing Nikolaus met de inquisitie te belasten vooral ten doel de

bisschop zijn plaats te wijzen, in menselijk opzicht had ze moeilijk gelukkiger uit kunnen vallen. Want niet alleen blijkt deze figuur de ideale schakel tussen de heilige Vader en Eckhart, hij is ook de man die Eckhart op een afstand van de bisschop weet te houden. Inmiddels vat hij zijn taak, scrupuleus als hij is, in zeker opzicht bijzonder ernstig op, en al blijkt hij, overtuigd als hij bovendien nog is van de betrekkelijkheid van iedere waarheid, onmiddellijk bereid meester Eckhart van alle schuld vrij te spreken, hij weet daarbij maar al te goed, dat heel dit opgezette mechaniek zeker niet berust op de waarheidslievendheid van bisschop of kerk, dat integendeel die 'waarheid' voornamelijk een prestigekwestie is tussen beide machten, en dat hij, Nikolaus, de twijfelachtige eer geniet tussen die twee te mogen bemiddelen.

De enige - en dat vind ik het tragische van dit uiterst boeiende en scherpzinnig vertelde verhaal - die het schaakspel-karakter van deze strijd niet door heeft, is meester Eckhart zelf. Niemand die de beschuldiging van ketterij zo serieus neemt, niemand ook die zich er zo fel tegen verzet! Maar juist deze twee bewegingen, de 'politieke' en de 'godsdienstige' geven Vestdijk de kans al zijn talenten te benutten, en dwingen hem tevens - de blurb vertelt daarvan - zich tot het uiterste te beperken. Bewonderenswaardig daarbij is niet zo zeer het speelse vernuft van Vestdijk, zijn subtiële casuïstiek, want die kennen we wel uit ander werk van zijn hand, noch ook de zeer mooi geschreven dialoog in het begin van deze roman; bewonderenswaardig is evenmin de creatie van persoonlijkheden of de samenvatting van lieden in een groep: de begharden bijvoorbeeld en de franciscanen, die hij met Von Virneburg in de schaduwkanten van het verhaal terugdringt. Nee, bewonderenswaardig is vooral dat het hem lukt zijn personen zo scherp af te tekenen tegen een achtergrond, die in sobere bewoordingen zo globaal is samengevat. Het getuigt immers van een bijzonder gevoel voor verhoudingen om de franciscanen van toen, politieke tegenstanders der dominicanen, en ook zeker van de paus geen vrienden, hoewel die uit hun midden afkomstig is, af te doen als een collectiviteit zonder verscheidenheid der individuen, waar van de dominicaner orde wordt gezegd: "...een geestelijk lichaam, waar men deel van uitmaakt, vereenzelvigd men graag met zichzelf" - waarmee het individualisme van *iedere* dominicaan eenvoudig een duidelijke zaak is. Natuurlijk voelt de bisschop voor Eckharts vrijspraak niets. Hij intimideert vooreerst Nikolaus, door op eigen gezag een nieuw onderzoek te gelasten, ditmaal te voeren door een van zijn stromannen, een franciscaan, en ondermijnt vervolgens de geestelijke weerstand van meester Eckhart door een van diens dierbare vrienden, de in de wijde omtrek als ketter bekende Walther, met vrouw en kind op de brandstapel te brengen. En dan gebeurt het betreurenswaardige, dat Eckhart zijn hoofd verliest, en plannen beraamt buiten Nikolaus om, die, had hij er kennis van gedragen, alles gedaan had om Eckhart van zijn noodlottige voornemens af te brengen.

Eckhart die op het stuk van de politiek een schaap in schapevacht is, heeft niet in de gaten dat het hele begrip 'rechtzinnigheid' voor Von Virneburg niet meer betekent dan een mogelijkheid te meer om de wereld naar zijn hand te zetten. Hij loopt met open ogen in de val. Want wat zou de aartsbisschop welkomer kunnen zijn, dan dat Eckhart zich in de kerk, na de preek, ten aanhore en ten aanschouwe van een menigte geestelijken en burgers zou rehabiliteren?

Zijn verdediging zit natuurlijk uitgekend in elkaar, maar als een bisschoppelijke verklikker desondanks toch het woord 'ketter' laat vallen, raakt de grijze meester, wiens gezondheid toch al wankel is, buiten zichzelf, en wordt door een beroerte gedragen, die hem ten grave dragen zal.

Tragisch is niet de dood van de door zijn vrienden beweende 'ketter'. Tragisch is, dat hij de bisschop *die* genoegdoening verschaft, waarop deze zelf nooit had durven hopen. Tragisch is, dat zijn handelwijze het zijn inquisiteur en vriend onmogelijk maakte de bisschop met diens eigen, wereldlijke wapens te verslaan.

Zo werd dit boek, dat onder Vestdijks meesterwerken een meesterwerk is, minder het verhaal van Eckharts drievoudige nederlaag - het uit elkaar vallen van de integriteit van zijn persoonlijkheid op het sterfbed confronteert de lezer met een onvergetelijke ervaring - dan wel de geschiedenis van de veelvuldige overwinning van een heer der wereld, die,

ten overvloede, in Eckharts 'herroeping' ook nog aanleiding vindt ter vermeerdering van zijn eigen glorie, het nieuw gelaste onderzoek in te trekken, waarbij nog komt, dat hij twee jaar na Eckharts dood het genoegen te smaken krijgt toch een aantal van diens ideeën in de bul 'In coena Domini' als ketters veroordeeld te zien.

De opgeheven vinger

R.A. Cornets de Groot

Over: Robert Creeley, *The Finger, poems 1966-1969*

Calder & Boyars, Londen, 1970

Bron: *Elseviers literair supplement*, 26 september 1970

De populair geworden dichter Robert Creeley heeft, als een lezer zijn werk met sympathie leest, het gevoel dat de lezer leest *met hem*, zo zegt hij in een interview. Deze opvallend bevoogdende opvatting van lezen berust natuurlijk niet op niks. Er zijn inderdaad ervaringen waar Creeley wèl, en de lezer geen weet van heeft. Communicatie, verklaart Creeley dan ook, is een wederzijdse gevoelsverstandhouding tussen lezer en poëet, en niet een didactisch proces van informatie. Vanzelf wordt de dichter in zo'n verhouding een gids en de lezer een reiziger in wonderland, en de laatste verwacht daarom terecht iets heel bijzonders, iets zeer persoonlijks, iets nieuws. Maar in dat opzicht komt hij bij Creeley bedrogen uit. Creeley waarschuwt hem trouwens van te voren: woorden drukken niet meer uit dan ze doen. Vraag: waar heb je dan een gids voor nodig?

Het woordgebruik bij Creeley is allerm minst een individualistische aangelegenheid. Maar valt daarmee zijn opvatting van lezen? Wat wil men? Aangezien ons het lagere is toebedeeld en hem daarentegen, met of zonder drugs, het hogere geworden is, is er iets in hem dat hem ertoe dringt ons pastoraal te bejegenen. Ik heb daar niets op tegen, ik zal de laatste zijn om hem de mond te snoeren, ik ben zelfs bereid het axioma te aanvaarden waar hij in het titelgedicht van uitgaat: *The power to tell is glory* - hoeveel gezwets je daarmee ook losmaakt. Ik ben te zeer overtuigd van het feit, dat ieder beginsel, en dus ook dit, dat ten grondslag ligt aan alle moraliserende literatuur, in ieder geval literatuur ten gevolge heeft gehad, die blijvend op die naam aanspraak maakt. Zijn axioma is dat van de bezielden onder de dichters, en gaat men eenmaal uit van de gedachte dat het hogere door ons spreekt, dan ontzegt men zich ook het recht die uitspraak te corrigeren naar normen die het fatsoen, de mode, de logica, de kunst, de politiek, de grammatica etc. etc. ons stellen. Zonder twijfel leven deze soort dichters ook van die influistering die bij hen zo spoedig tot gebulder wordt. Ik zou willen weten hoe Creeley zijn gedicht *Four* (Before I die/ Before I die/ Before I die/ Before I die) voordraagt, en ik stel me daarbij graag voor dat deze trouvaille - indien het er al een is - in handen van bijvoorbeeld Marc Insingel buitensporig interessant zou worden door de manier waarop *hij* erin slagen zou, de stem uit de woorden te verdrijven.

Dat is mijn bezwaar tegen deze poëzie van Creeley: er zit geen geheim in, zoals in het werk van andere bevleugelden die zich op zijn standpunt plaatsen (Boehme, Feith, Swedenborg, Bilderdijk, Hendrik de Vries). Zijn poëzie is exoterische esoteriek, waar een geweldig temperament achter zit, dat alle raadsels al heeft opgelost, en dus van het chiffré, al is het maar op de wijze der concrete poëten, weinig of niets verwacht.

De ontoegankelijke verteller

R.A. Cornets de Groot

Over: Harry Mulisch, *De verteller, of Een idioticon voor zegelbewaarders*

De Bezige Bij, Amsterdam, 1970

Bron: *Elseviers literair supplement*, 2e jrg., nr. 22, 19 december 1970

Spijkerschrift, geheimschrift, hermetisme in terminologie, taalstructuur en typografie zijn de middelen waarmee het nieuwe boek van Harry Mulisch, *De verteller of een idioticon voor zegelbewaarders*, in elkaar is gepast. Wat aan dit boek opvalt is het feit dat het niet de indruk maakt geschreven te zijn, maar te zijn geconstrueerd uit blokken tekst. Het 'lineaire' van het proza dat we gewend waren tot nu toe, speelt hier geen rol meer: *De verteller* is niet een boek, dat we b.v. op een één regel dikke lange lint zouden kunnen overbrengen. Het heeft te maken met de druktechniek uit de jaren van de zg. blokboeken, maar dan ook alleen maar, omdat dit boek nog altijd onderworpen is aan de technische mogelijkheden van de linotypemachine. Voor Mulisch moet dat een enorme belemmering zijn. In de concrete poëzie, waar linotypie tot het verleden behoort, is de tekst immers een overzichtelijk, direct te doorzien geheel - een *Gestalt* die de tastzin prikkelt, maar niet de stem.

Alleen op die pagina's waarop een gedeelte van een tien bladzijden lange brief is afgedrukt, krijgt *De verteller* iets van dit karakter. Men leest de pagina niet meteen; men bekijkt die. Het oog glijdt langs de contour, het wit speelt mee, maar niet in 'de diepte': zwart en wit staan naast elkaar in een plat vlak. Het wit is beeldend element geworden, omdat het brandpunt van het oog voor het bladoppervlak valt (en dus niet óp de letter en achter het wit). Dit zwartwitspel is al een vorm van hermetisme. Maar het gevolg van een tekst als zicht- en tastbaar object is de uitschakeling van de stem, en ook dat is hermetisme, esoteriek. Behalve de tien bladzijden van de brief bevat het boek ook tien 'zegels' - en het is deze naam die verraadt, dat een lezer ook die tekst als blok, als ikoon behoort te zien. Het eerste zegel is trouwens een tekening die de lezer moet maken: met een potlood tast hij de cijfers af, ze met elkaar verbindend, tot de voorstelling ontstaat: twee embryo's, spiegelbeeldig tegenover elkaar geplaatst, verbonden door twee buizen. Het laatste zegel is een foto van het sterrenbeeld Gemini, waarop ter herkenning verschillende sterren met lijnen verbonden zijn - precies het tegengestelde van het eerste zegel dus, waar zulke lijnen ontbreken.

Verdeeld tussen zegels en de pagina's van de brief bevindt zich de tekst van de verteller. Het boek, zo meldt de flaptekst, "is in zekere zin een album, vol series van allerlei soort" - een postzegelalbum. Er valt daar wel wat op af te dingen, geloof ik, omdat iedere zegel uit een serie een zelfstandige waarde bezit - wat hier niet helemaal zo is: de serie van de brief en die van het eigenlijke verhaal vertonen een te grote continuïteit, zijn niet op zichzelf te lezen (wat met de als 'zegel' genoemde stukjes wél het geval is).

Verskillende denkbeelden van de vroegere Mulisch keren hier weer terug. Daar is het tweelingmotief, voor het eerst in 'De keuring' uit *De versierde mens* uitgewerkt, later herhaald in het 'Achtste vandaag' uit *Voer voor psychologen*, tenslotte nogmaals toegepast in de 'tweeling' Corinth-Schneiderhahn ('afgeleid' van Schneidezahn?). In 'De keuring' gaan de twee broers uiteen - de overblijvende verandert daardoor, dwz. zijn persoonlijkheid desintegreert. Maar in *De verteller* is het de afwezige Jesse die de richting van de overgeblevene uit het span bepaalt. Hij is ook niet werkelijk afwezig, - hij

is integendeel op onzichtbare manier aanwezig, zoals Bram Vingerling onzichtbaar aanwezig is wanneer het verhaal een crisis nabij is.

De crisis hier is het teken van veroudering bij Joris: een gebrek, zich terugtrekkend tandvlees, en ten gevolge daarvan een chirurgische ingreep om een prothese mogelijk te maken. Uit schaamte voor de tandeloze mond trekt Joris zich op zijn boot terug, en daar wordt het verleden actueel: de 'gemiste' kansen toen Jesse nog in leven was, worden hier in de verbeelding 'gehaald'. Men kan ook zeggen, dat Jesse de verpersoonlijking is van wat Joris had kunnen zijn indien hij niet op een gegeven moment de weg van Joris was gegaan, maar deze van Jesse. Jesse is daarom een aanvulling op Joris. Joris is dankzij Jesse pas Joris, of: samen met Jesse is Joris Joris. Maar wat heeft Joris precies aan Jesse te danken? Een brief, en in die brief een raadsel: "Als je een hutkoffer neemt en die volstampt met postzegels, zodat er precies 3628799 in gaan, en niet eentje meer - kan er dan toch niet misschien nog eentje bij?" Met dit raadsel houdt Joris zich gedurende zijn afwezigheid, waarin de aanwezigheid van Jesse duidelijk wordt, bezig. Het lijkt een onoplosbaar raadsel, omdat het zich presenteert als een vraagstuk dat een 'stringente methode' vereist om tot een oplossing te komen: maar de gegevens en de vraag doen vermoeden dat je de oplossing moet zoeken in een contingent systeem (de woorden "hutkoffer", "volstampen" en "misschien" zijn met de woorden "precies" en "3628799" in strijd).

Een ander motief is dat van de elementaire beweging. Op p. 218 van *Archibald Strohalm* (2de druk) lezen we: "Daar gebeurden elementaire dingen, zo elementair als een steen, die valt." We weten dat die vallende steen kosmische afmetingen krijgt bij Mulisch (*Nawoord Archibald Strohalm*; het essay *De tegenaarde*). In het derde zegel komt het motief weer tevoorschijn, maar vooral treft het de lezer in het vierde zegel, waar de hand die de steen raapte die steen zelf werd: alsof hier een oplossing geboden wordt voor het raadsel waardoor Sergeant Hein Massuro versteende: de man die met Hermes en Harry de initialen gemeen heeft. De tovenaarszoon die in het vierde zegel de tegenaarde verwezenlijkt, spreekt in zijn trance een woord uit, *ninda*, dat de verteller "helaas niet thuis kon brengen" - een uitdrukking die een dubbele bodem krijgt, wanneer aan het slot van het boek onthuld wordt, dat het een Babylonisch woord is voor 'brood' (de Babylonische gliefe voor dit woord komt op verschillende plaatsen in het boek voor; uiteraard weet de lezer daar in het begin absoluut geen raad mee, maar het is de magie van onbegrepen woorden, waardoor ook de lezer het gevoel krijgt in de buurt van het verhevene, of in het 'in den beginne' te worden geplaatst).

Het woord is dan ook van het allergrootste belang: het boek begint en eindigt ermee, en in het vierde zegel legt men de verbinding stenen voor brood. Hoeveel Mulisch, of laat het de verteller zijn, ook te verbergen heeft in dit bijzonder ontoegankelijke boek, één ding is duidelijk: dat de periode (1963-1970?) van retraite de mediterende vernieuwd heeft - hij kan weer lachen; hij weet wat *ninda* betekent, omdat hij het altijd al wist.

Essays van een buitenbeentje

R.A. Cornets de Groot

Over: Martien J.G. de Jong, *Flierefluiters apostel. Meningen en meningsverschillen*

Sijthoff, Leiden, 1970

Bron: *Elseviers literair supplement*, 22 mei 1971

Wat is de reden dat Martien J.G. de Jong in zijn laatst verschenen essaybundel *Flierefluiters apostel* niet alleen A.M. de Jong, schepper van *Merijntje Gijzen*, maar ook nog Dirk Coster in de aandacht van de lezer aanbeveelt?

Het boek eindigt met een polemisch artikel, 'Goochelen met reputaties', gericht tegen H.A. Gomperts (die er voor de bijl gaat vanwege zijn publikatie *De geheime tuin*), J.J. Oversteegen en Kees Fens, namen die we hebben leren waarderen als 'tegenstellingen', maar dat is niet altijd zo geweest. Eens heeft zowel Kees Fens als J.J.Oversteegen zich aan de zijde geschaard van Gomperts, toen die een uitval van Martien de Jong te verduren had: een monsterverbond dat opgeheven werd, toen Gomperts het nodig had gevonden ter gelegenheid van zijn intrede iets tegen het tijdschrift van Oversteegen en Fens, *Merlijn* te zeggen. Het misverstand tussen De Jong en de Merlinisten was daarmee uiteraard niet van de baan. Het werd alleen vergroot en Martien de Jong laat zien waar de oorzaken liggen - niet op kritisch terrein, maar op dat van het fatsoen: iemand met een reputatie als Gomperts behandel je niet als een derderangsauteur, meende Fens nog in die dagen.

De Jong lag er dus duidelijk uit en het zijn de kritieken met het effect van een ostracisme (Fens' bespreking van *Flierefluiters apostel* in *De Volkskrant* begint met: "*De literator Martien J.G. de Jong...*") waardoor De Jong zich genomen voelt. Ik zou het niet vreemd vinden als het door dit mengsel van moeilijk te doorgronden emoties kwam, dat De Jong zich inspant voor Dirk Coster en A.M. de Jong: beiden werden immers ook slachtoffer van kritiek die de bedoeling had de schrijvers uit te schakelen. Hoe dan ook, De Jong stelt zich hier heel kwetsbaar op, en al is het waar dat er veel onsympathieks schuilt in de critici van Coster en A.M. de Jong, het is ook waar dat hun werk als literaire kunst nauwelijks te verdedigen valt. De citaten die De Jong aansleept uit het werk van Dirk Coster zijn moeilijk te verteren, ook wanneer we weten, dat de manier van die auteur vrij algemeen geweest is. Er is in ieder geval niets van bewaard gebleven - waarom dan een uitzondering gemaakt voor Coster? Uiteraard ben ik niet blind voor de blijvende verdiensten van Dirk Coster als bloemlezer. *De Nederlandse poëzie in honderd verzen* is natuurlijk een onmisbaar boek.

Iets te scherp plaatst De Jong in zijn opstel 'Hoe langer hoe meer aarde' de dichters Boutens en Buddingh' tegenover elkaar als representanten van twee aan elkaar tegengestelde richtingen. Bovendien noemt hij de eerste 'out', de ander 'in', alsof het hier om een 'mode' gaat: Buddingh' als smaakmaker! Maar dan toch zonder veel medewerking van de kritiek. Want tot mijn stomme verbazing lees ik hier dat zowel De Jong als Dinaux aan Vaandragers befaamde krokettengedicht een functie toekent - die van het ontlokken van 'bijkomende' gedachten bij de lezer - die het onmogelijk vervullen kan. Wat rechtvaardigt in een tekst als:

*De kroketten in het restaurant
zijn aan de kleine kant*

zulke bijkomende gedachten als die van "escalation", "huurlingen", "Hongersnood in India" (Dinaux)? Er staat alleen maar te lezen dat iemand die uitging om zich te goed te doen werd teleurgesteld, en dat hij zijn beleving van de vervreemding nogal laconiek opvat. Bij Vaandrager gaat het niet om huurlingen etc. maar om poëzie: rijm, alliteratie, ritme. Zijn probleem is het, de meest overtuigende vorm te vinden voor wat hij te zeggen heeft, zonder daarbij gebruik te maken van het retorisch geladen woord. "De kroketten zijn aan de kleine kant in het restaurant" is duidelijk géén gedicht. Daarom gaat het niet om "concrete dingen" uit afkeer van symboliek, maar om symboliek door middel van concrete dingen: ieder gedicht is immers symbool, en wie het gedicht de overtuigingskracht van een reclametekst verleent, heeft de grootste kans ook de lezer te overtuigen.

Aanvechtbaar is de voorstelling dat platonische symbolisten de taal hanteren met het slechte geweten van Augustinus, "die bang was voor iedere vorm van zinnelijkheid". Slauerhoff, die men onmogelijk hemels noemen kan, platoniseert in zijn bundel *Serenade*, evenals Lucebert in 'De schoonheid van een meisje..' en andere gedichten. Zonder deze tussenstations lijkt het verval in de afstand tussen Boutens en Buddingh' wel heel groot, maar die voorstelling schrijft Buddingh' en zijn richting een vermogen toe dat ze niet hebben en niet kunnen hebben.

De drie beste essays zijn die, waarin De Jong met de bandrecorder experimenteert. Hij interviewde achtereenvolgens Rein Blijstra, Jac. van Hattum en Ed. Hoornik. De bandjes knipte hij op de daartoe aangewezen plaatsen door en verbond ze weer door een beschouwend stukje interpretatie.

Wat opvalt is dat Van Hattum alle moeite doet De Jong een rad voor ogen te draaien, maar De Jong, met alle citaten op de juiste tijd tot zijn beschikking, er toch in slaagt zijn tegenstrever alles te ontlokken wat hij nodig heeft voor zijn bandopname-essay. Veel eenvoudiger heeft De Jong het met Ed. Hoornik. Maar diens werk kent hij ook door en door en als lezer heb je soms bijna het gevoel dat Hoorniks medewerking hier nogal overbodig is.

Van de drie auteurs is Blijstra als letterkundige door de kritiek het meest 'verwaarloosd'. Het is De Jongs verdienste de aandacht op hem te hebben gevestigd. Blijstra's probleemstelling is van louter praktische aard. Hij heeft niet een vooropgezet sluitend systeem, waarin alles te wurmen valt, maar een open uitzicht op vraagstukken van concrete aard. Als hij naar de sterren kijkt denkt hij: "God, dat ook nog!" om zich weer tot het praktische te bepalen. Zo situeert hij die dingen ook: in een algemeen Schema, dat zich richt naar het bijzondere geval.

Harry Mulisch laat zijn tanden zien

R.A. Cornets de Groot

**Over: Harry Mulisch, *De verteller verteld.*
*Kommentaar, katalogus, kuriosa en een katastrofestuk***

De Bezige Bij, Amsterdam, 1971

Bron: *Elseviers literair supplement*, 29 januari 1972

Zoals men weet, werd Mulisch' laatste roman *De Verteller* slecht ontvangen. Uit de ontstemming van de schrijver over het toch niet zo moeilijk te plaatsen wanbegrip van de critici, kwam vrij kort na de roman een toelichting op het boek uit: *De verteller verteld*. Het is in vier delen uitgesplitst:

- een commentaar dat in hoofdzaak gestalte geeft aan Mulisch' anti-kritiek en dat als zodanig niet direct op de roman betrokken is;
- een *Katalogus* die wel direct aan de roman gebonden is, aangezien ze de voetnoten bevat die in de roman zelf ontbreken. Die aantekeningen geven in hoofdzaak objectieve informatie over de opbouw van het boek, over de betekenis van sommige termen of symbolen, maar niet over de waarde daarvan: wat wordt een lezer wijzer van de mededeling dat het gaffelkruis de 'letter van Pythagoras' is? Maar de *Katalogus* geeft ook persoonlijker informatie, bv. over Weinreb of het Goethehuis, dat in *De Verteller* een rol blijkt te spelen;
- een afdeling *Kuriosa* die een aantal anekdoten bevat, bijvoorbeeld over een proto-commune waar o.a. de graficus Anton Heyboer toe behoorde; over Haarlemse toestanden in het artistieke waar bv. 'Thijm', Boutens, Kees Verwey en Godfried Bomans bij betrokken waren en waarvan Mulisch getuige is geweest. Deze ervaringen hebben ogenschijnlijk niet veel met *De Verteller* te maken, maar ze laten zien hoeveel Mulisch heeft weggelaten om tot het beeld van Jesse en Joris te komen, dat hij van ze geeft;
- het laatste deel. Een *katastrofestuk* bevat op een bladzijde inleiding na een niet eerder gepubliceerde novelle uit 1953. Dit verhaal is nauw betrokken op de *Kuriosa*. Het is een artistieke, of artistiek bedoelde verwerking van ervaringen, opgedaan in de gemeenschap van de Haarlemse drop-outs van de laatste jaren veertig.

De indruk die bij mij achterbleef na lectuur van dit toelichtende boek, was dat ik te doen had met een schrijver die heel precies weet, waarop op dat moment en op die plaats dit ene woord hoort en niet een ander. Mulisch laat niets aan het toeval over; *De Verteller verteld* demonstreert een feilloos instinct voor het formele, - het formele waardoor de materie pas betekenis krijgt. Maar vraagt men Mulisch naar die betekenis, dan doet hij er doorgaans het zwijgen toe. In *Kuriosa* typeert hij de commune (onder leiding van een zekere Boot) met deze woorden: "Men hoorde er bij, wanneer men nergens meer bij hoorde". De leden van de Haarlemse gemeenschap waren "ver", en dat waren zij volgens Mulisch "niet op een direct controleerbare manier. Het had niets te maken met een of ander kunnen, maar met zijn: met het zich bevinden op wegen naar het onbekende." Waakzaamheid in het formele; weten wat je gedaan hebt, al schrijvende; niet weten waar je belandt, maar op het stuk van het materiële voorbereid zijn op openbaringen door de vorm: wat je doet, heeft ergens iets mee te maken.

Eens wees ik Mulisch in een gesprek op een parallel tot in details tussen *Het zwarte licht* (1956) en de dood van zijn vader in 1957, zoals hij die in *Voer* beschreven had. "Dat kun je mooi gebruiken," zei hij vluchtig om aan een zekere verwarring te ontkomen, verbeeldde ik mij. Een soortgelijk voorbeeld: Joris is in *De Verteller* even oud als Mulisch:

43. In de laatste woorden van de *Katalogus* leest men: "Onlangs kreeg ik een brief van een lezer, die vroeg of ik Castor en Pollux had gekozen omdat Castor drieënveertig lichtjaren bij ons vandaan staat. Ik lachte niet. Ik niet. Mij niet gezien."

In *Kommentaar* spreekt Mulisch van een paar auteurs die door de behandeling van de vorm betekenis gaven aan de materie. Maar ook auteurs die stof te over hadden om over te schrijven, danken niets aan die stof, maar alles aan de vorm. "De *Max Havelaar* is een meesterwerk, niet omdat het een 'grote geschiedenis' bevat, maar ondanks het feit - dank zij de vorm.() Multatuli's meesterschap zit hem in het feit, dat hij zijn grote geschiedenis formeel heeft weten te overwinnen: klein te krijgen."

Zoals gezegd, bestaat de laatste afdeling van *De verteller verteld* uit een novelle uit 1953, *Tussen sterven en begraven*. Ze zou zijn opgenomen in *De versierde mens*, als ze bestand was geweest tegen Mulisch' zelf-kritiek. Wat er aan mankeert, is duidelijk: de novelle herbergt een grote geschiedenis. Die geschiedenis kreeg Mulisch pas klein in zijn roman *De Verteller*. In feite is de novelle té interessant, omdat de problemen en de figuren erin te interessant zijn. Veel interessanter - tenminste van een bepaalde ooghoek uit - dan de personages uit *De Verteller*. "Niet alleen ik, ook mijn werk is nog te interessant," schreef Mulisch eens.

De Verteller verteld is niet een verhaal van een 'schrijver', maar van een 'verteller'. En zo typeert Mulisch de anekdoten ook die hij over Heyboer vertelt: ze zijn literair onbruikbaar, "omdat ze veel te interessant zijn."

Helpt de toelichting de lezer over het wanbegrip heen, dat *De Verteller* veroorzaakte? Natuurlijk worden er een paar raadsels besproken. Allereerst dan van het getal van Mallarmé; maar ook dat van het ontstaan van Bolland, dat immers ontworpen is naar de wetten van een tegenaarde, waardoor ons vlakke land een rotschtig karakter krijgt. Ook de opbouw van Jesse beantwoordt aan die wetten: wat Heyboer is in positief, werd hij in negatief.

Maar het is de lezer zelf die een interpretatie moet verzorgen, want zoals gezegd, het boek doet dit niet, al geeft Mulisch wel een paar aanwijzingen daarvoor. Belangrijk lijkt me zijn verwijzing naar het Gilgamesj-epos, die Jesse en Joris in een verhouding plaatst als die van Enkidu tegenover Gilgamesj. Maar vooral de notitie over het brood dat gekraakt wordt door een auto gelijk aan die van Joris geeft de lezer houvast. De gebeurtenis is een voorafbeelding van de vernietiging van Jesse door Joris, waardoor de laatste, hier al, in de eerste bladzijden van het boek, tot verrader wordt bestempeld - een raadsel waarmee hij tot het einde toe opgescheept blijft zitten, en dat hij ook oplost. Maar wat voor rol speelt de filatelie? En de tandartsenij? Mulisch zwijgt erover in de toelichting. Maar dat een gebit een identiteitsbewijs is, weet iedere leek. En in *De Verteller* zelf leest men, dat het gebit bij het skelet hoort; het is het enige zichtbare deel ervan. "Met de tanden en kiezen steekt het geraamte door het vlees naar buiten als een 32-voudig memento mori", zegt niet Mulisch, maar een tandarts daar.

En als men zich, der traditie getrouw, de dood voorstelt in de gedaante van een skelet, dan is Mulisch volkomen te begrijpen, wanneer hij en niet iemand anders in *De diamant* schrijft: "In het lachen vindt de dood de dood." Wat het voor Joris betekent zijn acht voortanden te moeten missen, is duidelijk: een postzegel zonder tanden is waardeloos. In vrijwel alle boeken van Mulisch lachen zijn personages, of ze zijn op andere manier het middelpunt van een kring. Maar in *De Verteller* lacht alleen de lezer. Mulisch vertelt in zijn toelichting van zijn belangstelling voor boeken over het uiterlijk van Goethe. Ook Goethe had voor de studies van Lavater veel belangstelling. Bekijk Joris. Hij trekt zich terug uit zijn kring. Mummelend en zich schamend doet hij inkopen; in gedachten verzonken onttrekt hij zich aan zijn burgerlijke groetplicht; hem aangeboden hulp wimpelt hij met stijf gesloten mond af. Zijn gelaat is de spiegel van zijn ziel. Zonder gebit is hij weerloos tegen zijn zelfonderzoek (dat zich concentreert op de dood van Jesse) en tegen de dood. Zoals Mulisch weerloos was, vóór hij *De Verteller verteld* schreef. Zei hij niet in antwoord op een paar kritieken, zich naar mijn mening nadrukkelijk identificerend met de romanfiguur Joris, "Het glazuur springt van mijn tanden als ik zoiets lees"? Maar gaandeweg ontspant hij zich, en ook Joris kreeg zijn gebit, zijn wapen tegen de dood.

"Lach eens," zegt zijn tandarts geforceerd vrolijk, en: "Wat ben je lekker verbrand" - bij Mulisch zijn dat essentiële dingen in het alchemistisch verbrandingsproces (vergelijk het einde van Norman Corinth uit *Het stenen bruidsbed*).

In *De Verteller* kreeg Mulisch een grote geschiedenis klein: die van Oidipoes, compleet met vadermoord (Neeve) en met het huwelijk met de moeder (Eije). En terwijl in Jesse de oude Adam onderging, verwekte Joris zichzelf, ergens achteraf, teruggetrokken op een boot, in zee, onder de meest ontmoedigende omstandigheden. Misschien was hij wel veranderd.

Geen god, geen halfgod ook

R.A. Cornets de Groot

Over: S. Vestdijk, *Kind tussen vier vrouwen: de kroniek van een jongensleven*

De Bezige Bij, Den Haag, 1972

Bron: *Elseviers literair supplement*, 30 september 1972

Deze maand werd in het Amsterdams Literair Café, 'De Engelbewaarder' een kind ten doop gehouden, dat veertig jaar op zich liet wachten: Vestdijks *Kind tussen vier vrouwen*, een omvangrijk werk waar later de eerste drie romans uit de Anton Wachterreeks op werden gebaseerd. Aan de muren van het café hingen ook handschriften van Vestdijk, en op één ervan was een zin onderstreept: "Blijven jullie alsjeblieft bij me, straks komt die vervelende jongen er weer aan." Het is Ina Dammans karakteristiek van Anton Wachter.

"Voor deze ene zin werd het hele boek geschreven," zegt Oscar Timmers. "Maar het werd niet uitgegeven, en gelukkig maar," meent Wam de Moor, "anders waren de Anton Wachter-romans er nooit geweest."

Ik zoek een andere zin in deze oudste roman van Vestdijk, op bladzijde 521, waar Anton Wachter het opneemt tegen dominee Orbaan: "Ik bedoel dat alles terugkomt, dat alles op de wereld terugkomt..."

Want niets gaat verloren in de natuur, meent Anton. En ook de dominee herinnert zich dat de kerkleraar Origenes over "de terugbrenging aller dingen" spreekt. Zo is dat. En in dit café gebeurde het dus: er keerde een boek terug, een leven, een jongen die even verdween, maar terug werd verwacht, omdat hij de tijd in een kringloop dwong. 'De terugkeer' heet het laatste hoofdstuk waaruit ik zojuist citeerde. Laten we dat letterlijk opvatten en terugkeren naar de proloog die aan de eigenlijke roman vooraf gaat. In het "wij" van de pluralis modestiae -- (leeg masker waar het 'ik' achter schuil gaat, zolang het zich niet bloot wil geven) - dwaalt over de sneeuw die een land, een stadje bedekt, in een ruimte, niet ongelijk aan het nulpunt Aries, waar mensen uit dieren en goden uit mensen worden geschapen, de schrijver. Hij is op zoek naar een hem passende gedaante. 'Wij' - de geest die over de wateren zweeft? Maar 'geest' blijkt hier stof! En hoe meer die geest zich met de stof identificeert hoe groter de beperking blijkt die dit armzalig 'wij' aankleeft. "Hoe onvoorzichtig ons hier in de waagschaal gesteld te hebben!" staat er. "Het was al onvoorzichtig hier naar toe te reizen." En reeds zoekt dit 'wij' het in de lichaamloosheid. Maar dan, een wonder: het object wordt gevonden waardoor het subject achter deze bescheidenheids-wij zijn werkelijk gelaat kan tonen: Anton Wachter, de jonge Vestdijk.

"Voor het eerst ben ik uit dat wij getuimeld, dat kleurloze wij, - zo snedig en volwassen", schrijft Vestdijk, nadat hij Anton Wachter heeft herkend. En daar groeit de volwassene met het kind dat hij was, al samen tot een verteller, aan dit kind verwant, op het niveau der alwetendheid. En die alweter, gecreëerd door deze jongen, openbaart zich in hem - zoals scheppers trouwens wel vaker doen, wanneer ze zich op de achtergrond moeten houden.

"Gemoraliseerd wordt nergens", zegt Vestdijk van zijn roman in een daartoe geschreven 'Prospectus', onlangs door Ischa Meijer in de Haagse Post gepubliceerd. "Toch bevat deze roman de natuurlijke gegevens voor een persoonlijke *moraal*, voor een religie zelfs (in ruimsten zin genomen), die hem in zijn gewilde strekking tenslotte ver doet staan boven het peil eener neutrale biographie van een willekeurigen jongen uit een willekeurige

kleine stad."

Niet alleen die alweter in wie kind en volwassene opgeheven zijn, is zo'n "natuurlijk gegeven", voor een persoonlijke moraal of religie, niet alleen die terugbrenging aller dingen. Voor die alweter zelf is vooral dit ene van religieus belang; die Anton Wachter, die de chaos verlaat, op zoek naar de volheid, dit zeldzaam hoogtepunt in een mensenleven, en die, na dit ideaal te hebben geschouwd, terug mag keren in de aanvang - die proloog - waarmee dan de kringloop gesloten is. Gesloten in een omhoogstrevende spiraal, waarin de dingen opnieuw gebeuren op een hoger bewustzijnsniveau. "Halte heilig, deine höchste Hoffnung" - dat is, in Nietzsche's woorden, het kort begrip van Vestdijks persoonlijke 'moraal'. Maar wat is de weg?

Want al weet iedereen dat Ina Damman de belichaming is van Antons "höchste Hoffnung", Anton zelf wist dat pas, nadat hij haar had *gezien*. Het is duidelijk dat Anton zich, in elk stadium van zijn ontwikkeling, een nieuw ideaal moet scheppen, totdat hij tenslotte dit ene bereikt. We zien dan ook dat Anton, vroeg al, in zijn handelingen en strevingen, die mensen volgt, wier bekwaamheden en vaardigheden hij bewondert. De eerste van de reeks is ongetwijfeld Janke, het dienstmeisje, dat getypeerd wordt als een haantje-de-voorst; eens schonk ze hem een suikerbeest, een lam, waar hij de kop van afbeet - aanleiding tot een hevig en vrijwel onbegrijpelijk verdriet. De volgende fase wordt beheerst door oom Kees, een schilder, die hij na wil volgen, een motief dat nóg meespeelt, als hij zich ook al gewonnen heeft gegeven aan meneer Veldkamp, zijn pianoleraar, die op elk verzoeknummer van Anton grif ingaat!

Dan is het de wereld van zijn moeder - met tante Nellie als ideaal - die hem in de greep krijgt. Niet voor lang, want als hij zijn moeder iets op te biechten heeft, stuit hij op (begrijpelijk) onbegrip, van haar kant, waardoor hij zich van een toch stevige moederbinding los kan maken. In de volgende fase gaat het om een strijd tussen hem en zijn vader, die zich ook in de concurrentie met zijn vriendjes manifesteert. Het is de periode, waarin Anton zich wil laten gelden als vechtersbaas, als voetballer; waarin hij zich terug wil trekken in de ivoren toren, op een eilandje, ergens in Scandinavië. Ook van zijn vader maakt hij zich los: het blijkt, dat hij in deze tijd een evenwicht heeft weten te vinden in zijn verhouding tot zijn ouders. In principe is hij hier een zelfstandige 'macht' - al is dit stadium de kritieke fase waarin hij de verstoktheid van het ik te overwinnen heeft, als hij er niet aan ten onder wil gaan. Die nieuwe periode beslaat het laatste gedeelte van het boek, dat *Ina Damman* is genoemd.

Antons idealisme brengt een dynamische schroefbeweging in actie, die hem ten slotte de top bereiken doet, die of een psychische dood, of een nieuw ik betekent. En meteen al is het grote gevaar daar: door Piet Idzerda als scheldnaam gebruikte kooswoordje voor Anton: *Vent*, dat het gevoel opwekt dat iemand op die hoogvlakte óók overvallen kan. In Vestdijks woorden: "dat gevoel van machteloze ellende: zonder woede, een soort verlamming van geest en lichaam, waarbij hij alleen nog maar in staat was op één punt te staren...", wat toch wel de achterkant is van de sensatie die Ina verwerkt in zijn ziel: "Geen verliefdheid was het. Het was een gelukzalige angst, die hem verblindde en verlamde, en die al die andere aandoeningen zowel buitensloot als in zich omvatte." Dit leidt de fase van de erkenning van de vrouw als vrouw in, waarbij zij niet een puur aards wezen is (Janke), noch een onbereikbare, hogere macht (moeder), maar hemel en aarde ineen (Ina). "Hij idealiseerde haar niet", zegt Vestdijk van Anton. Maar zichzelf ziet Anton als een vervelende jongen, en als Ina hem herkend blijkt te hebben, wanneer zij die overtuiging bevestigt, staat de scheiding voor de deur: Anton is maar een mens, geen god, geen halfgod, maar een gewone, vervelende jongen met allerlei gebreken, met zijn angsten, met zijn behoeften aan een vriend, een vriendin. Hij verliet Ina - in feite. Wat hij behoudt is de droom, zijn de ervaringen in het teken waarvan heel zijn verdere leven voortaan staan zou - niet alleen de toekomst, ook het verleden. "Nooit zou hij meer naar zijn jeugdherinneringen terugkunnen, als hij Ina Damman verloochende, als hij niet, moeitevol en telkens weer opnieuw, die top beklom, die hem scheidde van het kinderland, dat erachter lag."

En zo dus, met die levende idee, die hem gebleven is, kan hij inderdaad naar dat paradijs

terug, en hij doet dat ook als Simon Vestdijk deze keer, in de proloog. In 'De grootheid van Judas' (*Essays in duodecimo*) schrijft Vestdijk: "Zodra wij met de vereenzelviging ernst maken, verzet iets in ons zich ertegen. Niet omdat wij onszelf willen blijven, maar, zeer letterlijk *omdat wij de ander niet willen worden*. Immers, zodra wij ons met het Voorbeeld vereenzelvigd zouden hebben, waren wij zélf het Voorbeeld geworden, en konden er niet meer de bewondering voor voelen die ons aanvankelijk bezielde, - en deze bewondering, liefde, aanbidding, deze veneratie voor iets hogers, sterkers of beters dan wij, kan dermate een levensbehoefte voor ons geworden zijn, dat wij alles op het spel zetten om het verlies ervan te voorkomen." En over Judas: "Tegen de onweerstaanbare drang tot gelijkwording aan iets waaraan men niet gelijk worden mag, heeft Judas zich als enige te weer gesteld, en daarin bestaat zijn grootheid. Door middel van het verraad bevestigde hij de afstand tussen mens en ideaal..." Naar mijn mening belichten deze woorden de bijzondere betekenis van de scheiding tussen Anton en Ina. Inderdaad idealiseerde hij haar aanvankelijk *niet*. Hij kon daartoe pas overgaan nadat hij zijn menselijke beperktheid aanvaardde. Ook hij herstelde, door middel van het verraad, de verhoudingen tussen mens en ideaal. Dat Vestdijk het ook zo bedoeld heeft, kan misschien worden gedemonstreerd. De 12 stadia waarin ik Antons ontwikkelingsgang kon indelen, volgen de tekens van de dierenriem (het suikeren lammetje symboliseert dan het teken Aries); het stadium van de scheiding valt onder Steenbok (heerser: Saturnus), welk teken (en welken planeet) in de astrologie symbolisch worden vereenzelvigd met Judas Iskarioth. Ook Judas' grootheid is een 'natuurlijk gegeven' voor een 'persoonlijke moraal', - een 'religie' zelfs.

Verzameld werk - Kritieken - Het Parool (1970-1972)

Toneel van Hamelink

R.A. Cornets de Groot

Over: Jacques Hamelink, *De betoverde bruidsnacht, mysteriespel voor stemmen*

De Bezige Bij, Amsterdam, 1970

Bron: *Het Parool*, 7 november 1970.

Tot de dood hen scheidt is de machtsspreuk waarmee in het kerkelijk westen ieder huwelijk wordt ingezegend. Maar in Hamelinks nieuwe boek, een toneelstuk, *De betoverde bruidsnacht*, verbindt de dood de geliefden.

Voor het eerst in zijn literaire loopbaan slaat de schrijver hier een brug tussen zijn werk en het publiek. *De betoverde bruidsnacht* is stellig veel minder 'literatuur' dan zijn proza en poëzie. Wat de lezer van Hamelinks verhalen en gedichten moeilijk valt, neemt de toehoorder van dit spel zonder aarzeling aan. Het analyseren oog dat verifieert, werkt anders dan het globaal vattend oor. Lezen is 'individualisme'; luisteren heeft geen behoefte aan isolering of privacy. Zo kan men zich als toehoorder bij dit spel maar best overgeven aan de stroom van woorden, zonder zich er al te veel om te bekommeren, waar die heen voert. Weliswaar bedriegen de zintuigen ons, maar ze doen het niet met opzet. En de esteet in ons is het bedrog soms lief, zeker wanneer de analist in ons op weg geholpen wordt door de sprookspreker uit dit stuk (een sprookspreker was in de 14e/15e eeuw een dichter in dienst van een heer of stad). Die dichter is hier blind, net als Homerus. Hij ziet niet, maar hoort. Hij hoort, zegt hij, de schaduw van het middaguur, "die men desgewenst 'stille' noemt en 'slaap'." Zijn oor vervangt het oog. Het is in tegenstelling met het onze, kritisch. Zoals het oog van de tekenaar een tastorgaan is voor het buiten handbereik liggende, zo is voor de dichter het oor een 'tastorgaan'.

Zoals men weet, stelden de middeleeuwse kunstenaars lieden uit een ver verleden graag als tijd- en streekgenoten voor. Waarom zou van middeleeuws standpunt uit gezien, niet ook de toekomst (= 20e eeuw) in het toenmalige middeleeuwse heden kunnen worden geplaatst? Van die opvatting gaat dit boek uit. Hoewel er dus koffie en thee drinkende heksen zijn en een doodgraver die bekend is met voorwerpen uit plastic vervaardigd, overheerst hier de middeleeuwse sfeer - die, welke we kennen uit het werk van de Boeren-Brueghel. Eenmaal aanvaard, dat de toekomst in een middeleeuws heden getrokken kan worden, aanvaardden we ook dat een dode herleven kan - niet in haar laatst bekende gestalte, maar in die van haar schone jeugd.

Het feit dat de middeleeuwse geest, gericht als die is op het hiernamaals en geneigd alles als vergankelijk te beschouwen, gemakkelijk een tegenwicht vond in de genieting van het moment en in het vergeten van het voorbije, wordt door Hamelink van meetaf uitgebuit.

Op de dag dat de 86-jarige kruidenzoekster Seraphina Elvira Hunnebed sterft, zal het huwelijk tussen Vergeetmijnetje en Onanias Eikeltak worden ingezegend. Belde gebeurtenissen maken de tongen los, maar wie weet nog wie de kruidenzoekster was? De doodgravers weten nauwelijks voor wie ze het graf delven. Alleen de sprookspreker, die eens verliefd op haar was, herinnert zich haar. Zijn herinnering brengt stemmen

voort: die van zijn rivalen. En daardoor herleeft ze, in onze geest - als jong meisje.

Weg is haar naar knoflook stinkende 'mondgrot' - haar lippen zijn integendeel vochtbevlesd, haar mond geurt naar bosviooltjes. Maar inmiddels wordt ze afgelegd door een aantal oude vrouwen, heksen, dienaressen van de Dood, of van één van zijn vertegenwoordigers; inmiddels wordt haar graf gedolven. Inmiddels is er ook al een heks een brouwsel te bereiden voor het huwelijksfeest, dat de feestgangers betoveren moet - voorwaarde waarzonder Seraphina in de fysische wereld niet zou hebben kunnen herleven.

De intimiteit van de middeleeuwer met de dood is zeker zo groot als zijn vertrouwdheid met het heilige. Reeds Villon beschrijft ons het kerkhof als plaats van ontmoeting met de lichte vrouwen van zijn tijd (*Testament*, CLIX-CLXII).

De betovering door het brouwsel verandert water in wijn, doet de pastoor geloven, dat hij wonderen bewerken kan, bedwelmt Vergeetmijnetje en brengt Onanias Eikeltak op zijn dolage in het kerkhof, waar hij Seraphina ontmoet, in de gedaante van zijn bruid, terwijl daarentegen Vergeetmijnetje, ziek van de toverdrank, zich troosten laat door de Dood, in wie ze haar bruidegom denkt te zien. Zo bewerkt door zwarte magie de kring van heksen een necrofiele partnerruil, die door een echte dodendans wordt ingeleid.

Wanneer het huwelijksfeest voorbij is, blijkt dat de dood eens te meer heeft toegeslagen: één van de doodgravers, een drankorgel wiens adem ook al niet al te fris meer riekt, blijkt te zijn gestorven. Zijn naam wordt aan het eind van het spel onthuld: *Jeremias* (= Jahweh sticht) *Zacharia* (= Jahweh herinnert zich) *Aardrijk*. Dat onthult misschien ook iets over de sprookspreker: ook hij sticht en herinnert zich - wellicht is Jahweh de heer in wiens dienst hij dichter is.

Wat de doodgraver en Seraphina gemeen hebben, zijn hun stinkende 'mondgrot' en de associaties die hun achternaam (Hunnebed, Aardrijk) produceren. Ze zijn de Dood - in dit spel voor *stemmen* aangeduid met 'De Aarden Stem' - verwant. Maar Seraphina treedt óók in de rol van Vergeetmijnetje, en doet Eikeltak geloven háár bruidegom te zijn. Zodat niet alleen liefde en dood, maar liefde, dood en leven met elkaar zijn verbonden, in dit nieuwe boek van Hamelink, dat indrukwekkend is, zonder daarbij principieel 'moeilijk' of 'duister' te zijn.

Wandelingen langs boeken en mensen

R.A. Cornets de Groot

Over: Paul de Wispelaere, *Paul tegenpaul*

Nijgh & Van Ditmar, s Gravenhage, Rotterdam, 1970

Bron: *Het Parool*, 28 november 1970.

Paul tegenpaul van Paul de Wispelaere is een wandelgids langs boeken, door Damme en Brugge heen; naar mensen ook: levende en gestorven vrienden, en vooral naar Paul de Wispelaere zelf toe. Het boek heeft een gecompliceerd karakter, want behalve autobiografisch is het ook essayistisch. Het toont de ikzegger in zijn kwetsbaarheid, in zijn mislukkingen en in de zeldzame momenten van nooit luidruchtige triomf, als bv. aan het slot van dit 'dagboek', waar de schrijver zich vereeuwigd, om onmiddellijk daarop de vrijheid van het tijdelijke weer in te gaan. Waar het boek verhalend, auto-biografisch is, past de titel het best. Op het stuk van de 'theorie' vindt het boek zijn tegenpaul in de kritische lezer.

't Is, geloof ik, een trek van Zuidnederlandse auteurs om eigen leven, lectuur en schriftuur als een onlosmakelijke trits te zien: een visie die ook Jeroen Brouwers, hoezeer anders, uitwerkte in *Groetjes uit Brussel*. De Vlaamse hoogleraar Marcel Janssens merkte op in *De Volkskrant* van 17 nov.: "Zoals de literatuur nu verschijnt - in het kader van school en universiteit - is er sprake van een kliek, een coterie." 't Is waar dat school en universiteit nog altijd zo ver van de maatschappij af staan, dat de kloof tussen werkelijkheid en 'wereld in woorden' er niet kleiner op wordt; het zijn juist de theorieën die daar opgeld doen, die De Wispelaere aanvaardt. Maar ook buiten dat kader is er sprake van kliek en coterie: "Dag Hugo, Dag Harry, Dag Jan, Dag Gerard en Dag Willem Frederik", schrijft hij op p. 95. Het is een eigen wereldje dat overal buiten staat, dat getolereerd wordt, nooit gevaarlijk is, een wereld die geen vat heeft op het gewone leven, zodat censuur al jaren zinloos is en bij toepassing alleen bij collega's verontwaardiging wekt - zodat geen revolutionaire opera nog iemand op straat krijgt, als eens, bij *La muette de Portici*. Waarom zou men ook, zolang men structuren krijgt te zien i.p.v. mensen?

Natuurlijk heeft De Wispelaere gelijk als hij zegt dat de massa wél werkelijkheid ziet in een boek van Ernest Claes, maar geen in een boek van Hermans. De vraag is: waarom stelt hij het zo? "In de mate dat de moderne literatuur nieuwe methodes gebruikt en daardoor andere *voorstellingen van werkelijkheid* oproept, die feitelijk dichter bij actuele wereld- en mensbeelden staan, wordt ze met argwaan bekeken als levensvreemd, onecht, formalistisch, of nihilistisch. Zo goed als het hele literatuuronderwijs begaat o.m. twee kapitale vergissingen. Primo gaat het uit van de misvatting dat literatuur de *de weergave of afspiegeling zou zijn van een reeds bestaande en bekende werkelijkheid* en secundo verliest het uit oog dat literatuur geschreven is en dus louter als taalvorm en literaire constructie bestaat. Wie tegen deze bewering argumenten wil inbrengen zal die thans uitsluitend vinden in de derderangsliteratuur", zegt hij op p. 39. Maar ik vind zo'n argument al in de eerste zin van deze tirade (tenzij de gecursiveerde zinssneden elkaar principieel zouden uitsluiten).

Met instemming vertelt De Wispelaere dat Valéry het vertikt een banale zin te schrijven

als "la marquise sortit à cinq heures" - omdat in deze zin ieder zinsdeel door een willekeurig ander vervangen zou kunnen worden. O ja? Vervang 'de markiezin' maar door 'verdachte': er is niets op de zin aan te merken. 'Verdachte' verwijst naar een realiteit, hetgeen de zin rechtvaardigt. 'Markiezin' verwijst niet alleen naar een (verleden) realiteit, maar symboliseert het: wat is het meest 'literatuur'? Waarom kan zo'n zin bij Mulisch wél: "de klok was zwart", - en is die meteen een sleutel tot de tekst waaruit hij werd opgediept?

De inhoud van een literair kunstwerk is de som van alle daarin aangewende stilistische kunstgrepen, citeert De Wispelaere van Sklovsky. De opvatting gaat voorbij aan het feit dat het metaforische karakter van artistieke taal het ons eenvoudig *belet* ons niets voor te stellen bij wat we lezen: daarom verwijst artistieke taal niet naar de fysische realiteit, maar naar een ruimte, niet van hier, waar zich alles afspeelt, als het ware hier. Het duidt erop, dat een literaire tekst iets meer is dan woorden op een blad of op de tong.

Het fijne van *Paul tegenpaul* is dat het boek uitnodigt tot tegenspraak zonder wrevel: het stemt bovendien tot denken, op bijna iedere bladzij, en niet zelden stemt met de schrijver van harte in. Bij voorbeeld als hij van 'Jeroen B.' uit een brief citeert: "literaire vriendschapjes, dat heb ik bij Manteau al jaren geleden ervaren, leiden tot hiereerpraktijken: doe jij iets voor mij, doe ik iets voor jou." Je moet in de kliek blijkbaar oppassen voor een bescheiden oordeel. Paul de Wispelaere wenst integendeel zijn vrijheid te behouden, en ik vind dat dat een juist standpunt is. Het maakt van dit boek de grootste waarde uit.

Raadsels van de mens belicht in een cirkel

R.A. Cornets de Groot

Over: Sybren Polet, *De sirkelbewoners*

De Bezige Bij, Amsterdam, 1970

Bron: *Het Parool*, 24 december 1970.

Sybren Polet is iemand die geen deel uitmaakt van een min of meer samenhangende groep van schrijvers. Hij is onder de dichters en romanciers het meest op het intellect gericht, wat niet betekent, dat zijn werk ondervoed is op emotioneel vlak. Men zou juist kunnen zeggen dat het precies zijn intellect is, dat op systematische wijze de vereiste emotionele spanning veroorzaakt. Polets personages denken volgens een rationalistisch stelsel, en zij bewegen zich - vanwege hun behoefte aan 'zekerheid' - behoedzaam binnen de grenzen van dat schema. Lusteloosheid, harteloosheid en gevoelloosheid zijn van deze dictatuur van het denken het onvermijdelijk gevolg, wat tot uitdrukking komt in de afstand die er is tussen hun 'ik' en hun ervaring van de realiteit van het moment ontstaat. Maar het irrationele is als het bloed, dat kruipt als het niet kan gaan, en in ieder geval laat het zich niet blijvend verdringen. Op een kritiek moment breekt het door het denkschema heen, al duurt het (voor de hoofdpersoon hier) het hele boek lang.

Sybren Polets nieuwe boek, *De sirkelbewoners*, valt op, doordat het patroon ervan bestaat uit verschillende dooréén geweven motieven, die van elkaar te onderscheiden zijn, ofwel door typografische verschillen, ofwel doordat oorspronkelijk proza wordt afgewisseld met proza dat opvallend van anderen is.

Niet toevallig heet de hoofdpersoon hier weer Lokien, hoewel hij op het punt van de samenhang met Polets vroeger proza best anders zou mogen heten. De naam heeft zo langzamerhand een symbolische betekenis gekregen: Lokien is ónze Elckerlijc, waarmee ik niet zeggen wil dat hij een model is voor onze, nietbestaande, twintigste eeuwse 'moraal', maar wel, dat zijn werkelijkheidsbelevingen en zijn momenten van vervreemding, onder zekere omstandigheden, de onze zouden kunnen zijn. Zo is het ook geen toeval dat Kilo een soort neanderthaler is, overgezet in onze eeuw, althans is hij een model van het wezen dat we ons voorstellen, als we zeggen 'holenmens'. In onze tijd zijn er immers dertig eeuwen naast en door elkaar komen te liggen: in onze tijd kan onze omgeving overal op aarde gesitueerd zijn. Ons mensbeeld is niet meer, en kan niet langer een europeocentrisch mensbeeld zijn. Het onze zal het primitivisme en het progressieve, het steen- en het atoombijperk moeten zien te verenigen, zonder dat gevoelens van superioriteit vanwege het ene, romantische gevoelens voor het andere kweken of voeden. Polet heeft deze problematiek tot de zijne gemaakt. Speciaal in dit boek zoekt hij langs verschillende wegen de tegenstellingen in een kringloop te brengen, zodat ze behalve tegenstellingen ook complement zijn. Niet voor niets is *Kilo* 'ontstaan' uit een letterverwisseling van *Lokien*, en zeker niet voor niets ontbreken er ó beschouwd, een paar letters aan Kilo's naam.

Polet laat public relationsman Lokien vrij in een hem (Lokien) niet bekende wereld. Zijn naam is hem ontnomen: voortaan heet hij, bij afkorting, Perdok; zijn vrouw 'kent' hij, zonder haar ooit eerder te hebben gezien, evenals zijn drie kinderen, van wie de zoon, Daco, zijn complete tegenbeeld is, vooral op het stuk van de politiek. Perdok *heeft* niet

alleen een verleden, hij doceert het ook in zelfdictaten, in redeneringen tegen de klas, want hij is in zijn nieuwe werkkring leraar geschiedenis. Dat is niet alleen maar een 'symbolische' constructie, waardoor Kilo op ongezochte wijze Perdoks tegenhanger zijn kan (Kilo immers heeft geen verleden, hij *is* het - op zijn hoogst - maar met deze restrictie, dat Kilo als levend wezen nog altijd een toekomst heeft, en dat is voor Perdok nog maar de vraag), maar ook een structurele, omdat langs die vluchtweg de duik in de historische verhandelingen mogelijk en aanvaardbaar wordt.

Kilo, zoals gezegd, is een primitieve ziel, die, eenmaal in onze maatschappij geworpen, een onbewoonbaar verklaard huis inricht met allerlei op straat gevonden afval. Op de wijze van holenmensen rooft hij ook een vrouw, die hij temt, waarna hij bij haar een kotertje verwekt. Door zijn bemoeienissen buitenshuis - af en toe heeft hij geld nodig, tot welk doel hij dan een slachtoffer vermoordt en berooft - raakt hij al snel betrokken bij politieke demonstraties en meetings van dezelfde aard. Hij is zo levend een verleden dat het niet anders kan, of hij ontmoet op een gegeven moment Perdok, die juist dan betrokken is bij de ontvoering van politicus, wiens kijk op het bestaan vooral geïnspireerd is door de inhoud van *De telegraaf* en een goedgevulde beurs. In een ondergrondse schuilplaats ergens op de Veluwe (maar met de band opgenomen straatgeluiden desoriënteren de gevangene, die zich in de buurt van het centrum van Amsterdam waant) ondergaat de arme Van Blomdaele zijn hersenspoeling. Zijn ontsnapping - voor ons, lezers, heeft de hersenspoeling niets uitgehaald! - uit deze kostbare verblijfplaats die hij kort en klein slaat, is een onvoorziene verrassing. Want de vluchteling die daar op zijn eigen fiets wegrijdt, terug naar huis, blijkt door de behandeling wel degelijk veranderd te zijn (ik moet er hier op wijzen dat het boek in feite ook met een soort hersenspoeling begint). Hij is, op het eerste gezicht, Perdok, met enkele trekken van Kilo. En net op het moment dat wij van onze verbazing schijnen bij te komen, valt het ons in, dat deze vluchteling Perdok helemaal niet kan zijn; maar hij kan óók Van Blomdaele niet wezen, zomin als Kilo. Wel is de cirkel gesloten - maar het is niet de *nieuwe* mens die hier geboren werd: het is Lokien, de oude, die voor de lezer achter de vele maskers die hij droeg, het eigen gezicht niet verborgen heeft willen houden.

Polet heeft met dit boek het raadsel van wie we nou eigenlijk zijn op ongewone en indringende wijze belicht. Het maakt het boek tot iets meer dan literatuur; het is, vind ik, die 'meerwaarde' die dit boek pas maken tot een *boek*.

Botsingen tussen humor en sentiment. *Schierbeeks Inspraak*

R.A. Cornets de Groot

Over: Bert Schierbeek, *Inspiraak*

De Bezige Bij, Amsterdam, 1970

Bron: *Het Parool*, 9 januari 1971.

Bert Schierbeeks *Inspiraak* werd getikt op een IBM 72 elektrische schrijfmachine en in fotografische offset gedrukt. Het boek ziet er precies zo uit als Schierbeek het getikt heeft: in blokjes, kolommen; in romein, cursief, onderstreept. Een te vlot aangetikte hoofdletter zweeft boven de 'lijn', hier ontbreekt een letter, ginds staat er een te veel, soms zien we een letter door een andere heengetikt: een primitieve vorm van correctie. Allerlei mogelijkheden, tot volslagen willekeurig in de spelling toe, die bij de gewone techniek van drukken ten offer vallen aan het ideaal van uniformiteit, komen hier tot leven. Het lijkt erop dat Schierbeek de technische middelen gevonden heeft, die het best passen bij zijn wijze van werken: zijn ideaal is het immers aan het ideaal van uniformiteit te ontkomen.

Aan de titel van zijn boek ontnemt Schierbeek in een motto de zware belasting: 'Ik dank iedereen die in mij gesproken heeft' - en verder heeft het boek allerm minst het karakter van spandoekliteratuur. Het motto betekent niet dat het boek uitsluitend uit readymades en citaten is opgebouwd; de inbreng van Schierbeek is groot genoeg en ook de verbanden die hij tussen de gevonden teksten legt, getuigen van zijn creatieve vermogen. Om van het laatste maat meteen een voorbeeld te geven, even een citaat. In antwoord op de vraag van een jongetje hoe de telegrafie werkt, zegt zijn vader:

"Je moet je voorstellen een héél lange hond met zijn kop in Amsterdam en zijn staart in Maastricht; dan trap je hem op zijn staart in Maastricht en dan blaft ie in Amsterdam..."

EN DAT ZONDER HOND

Twee bladzijden later - een pagina die men leest met de gedachten aan de door een verkeersongeluk veroorzaakte dood van zijn vrouw Margreetje nog in het achterhoofd - heeft Schierbeek het over "EEN HONDSRUG VERLANGEN". Zulke botsingen tussen humor en sentiment scheppen diepten die niet te peilen zijn, althans niet door mij. Nog één zo'n voorbeeld, recht voor de raap van lezer en maatschappij:

"Gelukkig kunnen we nu alles regelen behalve het verkeer".

Hier valt niet meer vast te stellen (en in de regel is dat bij Schierbeek, wiens sport het is de muren tussen hokjes en vakjes af te breken, het geval) of zo'n uiting nu een understatement, retoriek, overstatement, ironie, realisme, cynisme, berusting of verzet is. Het is 'Schierbeek' - d.w.z. de uiting past in ieder vakje, behalve in dat waar je het onderbrengt.

Inspiraak is een belangrijk boek, omdat het inzicht verschaft in het vroeger werk van Schierbeek. Misschien kunnen we hier, door middel van traditionele schema's en termen

de hand leggen op een eigentijds verschijnsel dat speciaal bij Schierbeek een zekere rol speelt. Zijn proza staat heel dicht bij de epische poëzie van de middeleeuwse anonieme dichters, die ons vertellen van 'De twee koningskinderen', of van het drama uit 'Het daget inden Oosten'. Mij is pas na *Inspraak* die verwantschap opgevallen - een verwantschap die ook geldt voor zijn overige proza.

Laat ik een en ander toelichten met een voorbeeld uit *Inspraak*. Wanneer Schierbeek ons van het ongeluk vertelt, geeft hij alleen een paar hoofdmomenten, episch geladen, aan de hand waarvan we zelf een voorstelling kunnen opbouwen van wat gebeurde. *Zelf* dragen we het ontbrekende materiaal aan, dat de schrijver geven wil: niet tot in details, niet natuurgetrouw, niet aldus getekend dat de portretwaarde het voorstellingsvermogen van de lezer op non-actief zet. Juist omdat hier - evenals dat bij de middeleeuwen zo is - de verschaften gegevens om aanvulling vragen door de lezers of toehoorders, worden die lezers dieper of inniger betrokken bij het verhaal, dan ze geweest zouden zijn, als de auteur ze het verhaal in geuren en kleuren uit de doeken had gedaan.

Er moet - tenminste bij een ideevorming als de mijne - verband bestaan tussen die middeleeuwse anonimiteit en Schierbeeks streven om "heen te gaan in andere namen", zoals er ook verband moet bestaan tussen deze twee feiten: dat de middeleeuwer geen boekdrukkunst kende en dat Schierbeek die kunst de rug toekeert.

Zoals gezegd onthult *Inspraak* iets over Schierbeeks vroeger werk. Een boek als *De derde persoon* bv betekent mét *Inspraak* veel meer dan zonder en dat terwijl de 'autobiografische' gedeelten van *Inspraak* (o.a. p. 41 vv. en p. 104 vv.) veel meer het karakter hebben van *Het boek ik* dan van *De derde persoon*.

Voor Schierbeek is het natuurlijk ook de grootste moeilijkheid geweest, dat hij bij geen van zijn andere boeken zo met huid en haar betrokken kon zijn geweest, als bij uitgerekend dit, dat hij het liefste ongeschreven zou hebben gelaten, als het aan hem gelegen had. Nu hij gedwongen werd het toch te schrijven, deed hij het op de wijze die toen alleen nog maar kon en die geen ander verwezenlijken kon dan hij.

De schrijver als modelbouwer

R.A. Cornets de Groot

Over: Marc Insingel, *Modellen en Een tijdsverloop*

Meulenhoff, Amsterdam, 1970

Bron: *Het Parool*, 13 november 1971.

De vraag of een pasverschenen boek het in de toekomst uit zal houden, is natuurlijk geen kritische, omdat ze immers niets zegt over het belang dat zo'n boek voor het heden heeft. Wie een pas verschenen boek wenst te diskwalificeren, moet het voor nu doen, zonder zijn 'gelijk' van de toekomst afhankelijk te maken met de geruststellende schouderklop: 'Wacht nou maar af, de tijd zal het leren'. Ik verwacht niettemin dat Marc Insingels gedichten *Modellen* over twintig of dertig jaar geen sterveling meer zullen interesseren. Daarmee is die poëzie gediskwalificeerd, maar niet voor dit...?... moment.

De titel is vanzelf een richtingwijzer naar Noam Chomsky. Maar ik weet helaas niets van Chomsky af en nog minder van zijn denkbeelden. Daarom weet ik ook niet in hoever deze poëzie door Chomsky veroorzaakt is. De oorzaak van deze gedichten is in ieder geval geen noodzaak van persoonlijke aard. Doorvoor is de stof te vrijblijvend, te algemeen, de uitwaaiering van de 'geïnspireerde zin' (de eerste regel) in ritsen taalbouwsels te bewust en te mechanisch, en - al is de pretentie en de ernst waarmee ze als 'modellen' worden gepresenteerd waarschijnlijk groot - te ludiek. Het zij verre van mij, waar ik mijn gebrek aan kennis en inzicht hierboven zo opzichtig etaleerde, deze gedichten als ludifikaties voor te stellen. Maar ik mag best zeggen dat deze gedichten me allerminst dolgelukkig maken. Ik besef natuurlijk wel, dat men in zijn wens naar vernieuwing het verleden van zich afstoten wil, en dat het gewoon fijn is als je eens een keer niet geconfronteerd wordt met het heden, het verleden en de mythologie (maar dan: één van Insingels gedichten leidt tot en gaat uit van een citaat van Nijhoff, drie maal raden, het onoverkomelijke "Er staat niet wat er staat"); dat het een zekere sensatie geeft, als je ziet hoe je met een gewone zin als vertrekpunt tot ongehoorde 'modellen' komt. Ik moet wel erkennen dat het belangrijk is, dat iemand de moeite neemt te zoeken naar constructies en mechanismen die taal creëren. Maar de zin ervan ligt in de toekomst: als we erachter zijn, hoe we die nieuwe modellen kunnen verwerken in vormen die betekenis hebben voor de literatuur.

Naar de vorm wil ik deze 'modellen' best poëzie noemen: de typografie doet die benaming aan de hand. Inhoudelijk beleef ik eigenlijk alleen in het hier geciteerde gedicht iets van poëzie in de traditionele zin van het woord, vanwege de wel te doorgronden, maar toch ingenieuze constructie van taalbouwelementen, die tijdelijk langs verticale, horizontale en diagonale weg de kern van het gedicht veroorzaken.

<i>denken</i>	<i>zeggen</i>
<i>kunnen</i>	<i>durven</i>
<i>denken te kunnen</i>	<i>zeggen te durven</i>
<i>kunnen denken</i>	<i>durven zeggen</i>
<i>denken te kunnen zeggen</i>	
<i>zeggen te durven denken</i>	
<i>(denken te durven zeggen)</i>	

zeggen te kunnen denken)

<i>denken te durven</i>	<i>zeggen te kunnen</i>
<i>durven denken</i>	<i>kunnen zeggen</i>
<i>denken te zeggen</i>	<i>zeggen te denken</i>
<i>kunnen durven</i>	<i>durven kunnen</i>

kunnen

Het is het enige gedicht dat door de tijdgelijkheid als gedicht aanvaardbaar is. Alle andere gedichten zijn vormeloos, omdat ze (m.u.v. het titelpaginagedicht) behalve van boven naar beneden ook in omgekeerde richting te lezen zijn - een feit dat wijst op een gebrek aan organische samenhang.

Zoals gezegd, alleen het gebruik van de resultaten van deze 'modelbouw' in concrete vorm (verhaal, roman, etc.) kan de zin ervan aantonen. Meulenhoff gaf, naast *Modellen*, ook een roman van Marc Insingel uit: *Een tijdsverloop*. En ja hoor, daar blijkt hoe ondoordacht die toepassing nog is. Wel herkent men hier en daar - maar lang niet overal - de modellen terug. Maar het principe is hier 'lineair'. De equivalenten staan niet onder elkaar, maar achter het woord waar ze uit voortkomen. Een voorbeeld: "Liefste, Beste, Zeer geachte heer, terwijl ik schrijf (me inbeeld) lach ik, huil ik, hoop ik (ik haat, ik hou van je) terwijl ik schrijf (me inbeeld), doe ik alsof ik lach, alsof ik huil, alsof ik hoop. Alsof ik me inbeeld." Een hopeloos geouwehoer, bladzijden lang, een heel boek vol.

Ondoordacht, zei ik. Want een lezer is niet geïnteresseerd in de (onvolledige) opsomming van mogelijke equivalenten of tegenstellingen van een per toeval geselecteerd woord. *Een tijdsverloop* is een viervoudig dagboek. Maar de vier personages hebben (n.b. in een dagboek) niet alleen dezelfde 'stream of consciousness' gemeen, - alsof ze allen op eendere wijze op hun associaties drijven, ze lijden bovendien aan hetzelfde gebrek van nooit aan elkaar te denken als aan iemand met een naam: Jan, Piet, Rie, Clorinde. In het boek heten ze A, B, C, D, maar zelfs dan denkt B uitsluitend aan C als iemand die met 'zij' wordt aangeduid. Wat een distantie tussen intimi, waar juist de monologue intérieur alle vrijheid biedt tot de meest grillige fantasie, tot de meest perverse, immers ongecensureerde uitlatingen en verlangens. Dat die kans hier stelselmatig ontweken wordt, duidt erop dat het taalscheppend mechanisme dat aan nieuw verwerkte taalmodellen ten grondslag ligt, bij Insingel geen enkele betekenis heeft voor de psychologie van zijn mensen: hun psychologie lag al vast, - onafhankelijk van het gebruik van woorden. Mijn grootste bezwaar tegen *Een tijdsverloop* is dan ook dat de modellen geen realiteit scheppen, geen psychologie, laat staan enig inzicht daarin. Om te zien waar het om gaat, is het voldoende *Een tijdsverloop* tegenover Jan Elburgs *Praatjes kijken* te plaatsen. De kloof tussen beide prozavormen meet het gebrek aan talent bij Insingel breed uit.

Roggeman een creatief essayist

R.A. Cornets de Groot

Over: Willy Roggeman, *De ringen van de kinkhoorn*

Nijgh & Van Ditmar, 's-Gravenhage, Rotterdam, 1970

Bron: *Het Parool*, 6 maart 1971.

In het voorwoord van zijn nieuwe bundel essays, *De ringen van de kinkhoorn*, legt Willy Roggeman er de nadruk op dat zijn opstellen 'creatieve' essays zijn. Zo ontstonden zoals proza of poëzie zouden hebben kunnen ontstaan. Zijn opmerking is juist. Zodra we niet meer alleen geïnteresseerd zijn in wat een essay te bieden heeft, maar ook nog vragen hoe de stof wordt gepresenteerd, zijn we in de buurt van het essay met persoonlijke inslag, dat Roggeman het creatieve noemt. Formele kwaliteiten wijzen altijd op een zekere mate van subjectivisme. Een leerboek is in de regel geen essay - een essay hoeft zo kleurloos als een leerboek in de regel is, niet te zijn. Over de vraag of iemand zijn leven tot een gedicht kan maken (p. 184) zullen we ons het hoofd maar niet breken, want interessanter dan die vraag is deze waarom Roggeman de afstand tussen de 'ikzegger' in een tekst en de auteur van die tekst zo breed uitmeet, dat hijzelf het woord 'ik' zoveel mogelijk uit de weg gaat - zelfs daar waar hij zich direct tot zijn lezer wendt (p. 7).

Maar wie vallen er anders samen in het ene woordje 'ik' op die bladzijde als het de ikzegger in de tekst en de auteur ervan niet zouden zijn? Het geeft iets krampachtigs om terwille van de methode voortdurend te moeten wijzen naar 'de lezer', namens wie door de essayist gesproken wordt, ofschoon die essayist dat er helemaal niet bij zegt; ja, het integendeel methodisch voor de lezer verborgen houdt, dat die door een retorische truc op het standpunt van de essayist wordt geplaatst.

Vanwege het probleem woorden als 'ik' (mij, mijn) te willen vermijden, wellicht ook vanwege het 'yinyangprincipe' (waarover aanstonds meer) voert Roggeman voor de tegenhanger van 'ik' het begrip 'fenotype' in - bijvoorbeeld: "De lezer is gevangen door de originele obsessie van het fenotype Achterberg" - een onromantische term die een karakter vastnagelt op een stereotype structuur, en die derhalve de auteur van zijn eigen realiteit (als dichter en als historische wezen) vervreemdt. Dit om een paar bezwaren tegen een anti-individualistische (collectivistische) literatuurbeschuwing in het geding te brengen. Maar inmiddels blijven Roggemans essays in hoge mate persoonlijk, het meest opzichtig nog in de dagboeknotities *Onlyrisch cahiertje*, waar men tegenover 35 malen 'ik' slechts 13 keer 'de lezer' aantreft - een verhouding die in bijv. het essay *Nietzsche-ideeën bij Benn* in het voordeel van de lezer uitvalt (5:3). Men ziet hoe formalistisch men buiten het dagboek worden kan, al is het waar, dat ook dit Benn-essay 'persoonlijk' blijft, aangezien het immers zo bleek te zijn, dat 'de lezer' een plaatsvervanger is voor 'ik', en dus ook 'ik' is.

Ik werd niet het meest getroffen door een van Roggemans essays, maar vooral door het profijt dat er te van het slingermechaniek tussen tegenstellingen, dat Roggeman de yinyangschommeling noemt, te trekken valt.

Welk boek hij ook tot onderwerp van zijn essay maakt, altijd ziet Roggeman kans

karacteristieke tegenstellingen bijeen en in evenwicht te brengen.

Benn, in 1933, ziet in Nietzsche een les in de eugenetiek; Benn, in 1940, ziet in Nietzsche een stijlschool, een methode om het nihilisme te boven te komen - niet in de fysische realiteit dit keer, maar in de kunst.

Heel boeiend, heel overtuigend trouwens, maar teveel ruimte eisend om het hier ook maar kort weer te geven, is Roggemans toepassing van de theorie van Harald Weinrich (*Tempus - Besprochene und erzählte Welt*); de ondertitel alleen al zet yinyang op de schommel!) op de roman *Mijn levende schaduw* van Paul de Wispelaere.

Die theorie speelt ook nog een rol in het opstel *Marginalia bij Martin du Gard's "Les Thibault"*, dat ik niet ken.

Een schrijver die Roggeman door en door blijkt te kennen, zoals uit de aan de titel toegevoegde jaartallen - 1953/1965 - blijkt, is Franz Werfel.

Dit essay *Werfeliana* samen met dat over De Wispelaere) behoort wel tot het beste dat de bundel bevat - overigens niet omdat ik een zwak zou hebben voor Werfel, want zijn werk ken is slecht, niet omdat Werfels werk nu eenmaal klaar lag voor een proef met het yinyangbeginsel, maar omdat het Roggeman is die de proef ook feilloos nam.

Over *Onlyrisch cahiertje* kan ik kort zijn. De yinyangweegschaal is hier wat uit het evenwicht geraakt, en slaat iets in de richting van het vooroordeel. Natuurlijk is het waar dat er in Nederland geen bundel als *Oostakkerse gedichten* geschreven werd. Maar het werd er uitgegeven, en ten andere, om het evenwicht te herstellen: waar is de Vlaming die *Apocrief* naar de kroon steekt? Erik van Ruysbeek wordt tegen Albert Bontridder afgewogen en te licht bevonden. Daarentegen wordt Bontridder teveel eer gedaan in vergelijking met Bert Schierbeek, die heus wel met een beter fragment voor de dag had mogen komen, dan Roggeman voor hem heeft opgediept. Van deze opstellen is dat over Hans Verhagen veruit het aardigst, dat over Achterberg het minst noodzakelijk. Hoezo, trouwens, zou Achterberg aanspraak mogen maken op de benaming 'lyricus'? Zijn genre is episch noch lyrisch. Vestdijk zou het terecht 'plastisch' hebben genoemd. Een 'plastisch' dichter dus.

Een wereld die de gewone wereld naar het leven staat

R.A. Cornets de Groot

Over: Jacq. Firmin Vogelaar, *Kaleidiafragmenten*

Meulenhoff, Amsterdam, 1970

Bron: *Het Parool*, 3 april 1971.

"*Twee en twee is vier, zegt de Waarheid. Wat geef ik om feiten? zegt de Kunst*". Deze uitdrukking vindt men - als men even de moeite neemt Jacques Firmin Vogelaars laatste boek van een paginatuur te voorzien - op bladzij 112 van *Kaleidiafragmenten*. Voor Vogelaar is de werkelijkheid zover van de Waarheid af komen te staan, dat 'literatuur' hem als een tranquilizer voorkomt - een instrument dat ons voor bepaalde aspecten van de realiteit met blindheid slaat. Voor die literatuur voelt hij dan ook helemaal niets - wat niet betekent, dat Vogelaar nu ook meteen de Kunst de rug maar toekeert.

De flaptekst maakt melding van zijn aanpak: tegen de werkelijkheid in de aanval, door èn haar èn de taal letterlijk te nemen. "I.p.v. een schijnbare communicatie - helemaal geen", zei hij eens. Met *Kaleidiafragmenten* voegde hij het woord bij het woord.

Beeldend in zijn taal is Vogelaar maar bij hoge uitzondering. Bijvoorbeeld hier: "Op haar 14e had ze bij het naar bed gaan niets anders aan dan de geur van Zweedse meren achter het oor en een handvol zand tussen de tenen" (p. 20. Plaats daartegenover het volgende, van p. 11: "Dit mozaïek van woorden, waar ieder woord als klank, als plaats, als begrip naar rechts en links en over het geheel zijn kracht doet uitstromen, dit minimum in omvang en aantal tekens, dit daarmee beoogde maximum aan energie van tekens..." Het verschil tussen beide citaten is, dat je om je in het eerste geval *niets* voor te stellen, minstens evenveel moeite moet doen, als nodig is, om je wèl iets voor te stellen in het tweede. Zo beeldend als in dit eerste citaat is Vogelaar in dit boek zelden of nooit: het citaat zou men dan ook als misplaatst kunnen beschouwen (misplaatst in het boek, *niet* in deze bespreking!) als het niet een licht zou werpen op Vogelaars streven de taal letterlijk te nemen (immers de klankgroep "geur van zweet" wordt méé als verwarring stichtend materiaal in de betekenis van het geheel van deze uiting geworpen).

Dit spel met meer betekenissen van een woord of klank dan in de "schijnbare communicatie" gewoon is, doet zich al in de titel voor (kaleidoscoop, diapositief, diafragma, fragment), - een 'cifra' met een onoverzichtelijk krachtveld, dat ook werkzaam blijkt op de vorm van het boek, die tot stand gekomen lijkt uit wat een "kaleidoscoop begiftigd met bewustzijn" in taal wist uit te drukken.

Het boek is opgebouwd uit korte stukjes tekst: flarden gesprek, aan elkaar gelaste aforismen, correspondentiefragmenten, optekening van het gesproken woord, citaten uit krant, enquête en boek, cutups, collages etc. Het verband tussen deze min of meer op zichzelf staande teksten is natuurlijk niet van logische, maar van psychologische aard: het zijn voor het merendeel uitingen die tal van partikuliere reeksen bij de lezer losmaken, wel in de eerste plaats door de herkenbaarheid van de gebruikte taal: cliché's,

groepstaal, retoriek, sjibolets, etc. Een vervreemdend middel, waardoor men zich als lezer veel meer bij de eigen werkelijkheid betrokken voelt, en bij zijn onvrede met het bestaan, dan bij die van de vele met ironische initialen aangeduide personages in dit boek, dat structureel veel weg heeft van de briefroman, zoals die bij ons door Betje Wolff en Aagje Deken werd geschreven. Van deze vorm werd destijds, om de inhoud, veel heil verwacht. Maar Vogelaar zegt in zijn interview door Lidy van Marissing in *Podium*: "Van literatuur een massale verandering verwachten zou betekenen dat men van de literatuur iets verwacht of zelfs eist dat ze vanwege haar aard niet kán geven."

En toch, - als je ergens een bewijs ervoor zou willen vinden dat de schrijver de psychologie van de lezer bewust bestuurt, zoals de kijkkastman dat doet op zijn dia-avondjes, dan kun je nauwelijks beter terecht dan in dit boek, waar het is *alsof* de lezer zijn eigen associaties de vrije loop laat, terwijl het integendeel de schrijver is, die ze stevig in de hand houdt. Natuurlijk staat het de lezer vrij, om bij het citaat van een reclametekst te denken aan het produkt, de krant, de STER en de ellende daaraan verbonden: het punt waar het om gaat, is dat hij dan niet aan zijn oma denkt, of aan de koelies in de tinmijnen op Biliton.

De voorstellingsreeksen zijn wel minder tekstgebonden dan in een traditioneel boek - ze zijn toch niet 'vrij'. De tekst censureert al wat niet relevant is of kan zijn uit onze associaties.

Op één plaats is dat opvallend het geval: ik doel hier op p. 108, waar de tekst in hiaten, stippeltjes en clusters van lettertjes ontbonden wordt. Aanvankelijk kan men de hiaten in het woord nog opvullen - eerst met de letter a, vervolgens met de letters a, b, en zo opklimmend tot a. b. c. d. e - maar al gauw raakt men het spoor bijster, en dan ontbindt zich ook de voorstelling. Dat is grotesk. Maar Vogelaars boek is een aaneenschakeling van 'grotesken': voorstellingen, door een woord tot leven geroepen, en aan de logika van de taal overgelaten. Een mooi voorbeeld vinden we op p. 17, waar een hand een zelfstandig leven begint; een ander op p. 131, waar het gaat over een kermisartiste die zichzelf in de gedaante van een braadkip verorbert: men herinnert zich spontaan Starings *Bereisde Roel*.

Die hang naar het groteske verraadt de praktische romanticus in Vogelaar. Zijn boek is natuurlijk een maatschappijkritiek. Hij scheidt geen utopie, nog minder een anti-utopie. Maar hij toont van de realiteit die kanten, die de copywriter verborgen houdt: op de omslag prijkt een krabbel van George Grosz. Vogelaars romantiek is niet irrationeel, al is haar gebied het irrationele. Dat maakt zijn boek tot een wereld naast de gewone, en tot één, die de gewone wereld naar het leven staat. Het oordeel over dit boek laat ik maar over aan de logika der woorden uit de vorige zin: *Kaleidiafragmenten* is gewoon een buitengewoon boek.

Sluw spel in een wereld van spiegels

R.A. Cornets de Groot

Over: J. Bernlef, *Het verlof*

Querido, Amsterdam, 1971

Bron: *Het Parool*, 8 mei 1971.

Een lichterling militairen keert terug in de burgermaatschappij. Een van hen, Henk Molenaar, de eenvoudige arbeidersjongen van het klassieke type dat door welwillende studenten wordt geïdealiseerd, heeft het zich in dienst comfortabel weten te maken, en zal ook in de geregelde samenleving zijn weg wel vinden. Heel anders ligt dat met Daan Hoogland, de hoofdfiguur uit de roman *Het verlof* van J. Bernlef. Hoogland is zo'n welwillende student die Molenaar idealiseert. Hij blijkt in dienst geen lastpost maar is er al evenmin iemand met een lenige soepele geest. In dienst voelt hij zich niet op zijn plaats, maar terug in het normale leven kan hij zijn draai niet vinden. Een geringe aanleiding - een bezoek aan de haven - vervreemdt hem van de realiteit, waarmee hij zich juist dacht te verbroederen.

Het gaat dus mis: arbeiders zien hem aan voor een filler, een luitenant laat het bij een berisping, omdat hij in de zojuist ontslagen soldaat een recruit meent te zien; in het huis waar hij een kamer heeft gehuurd, woonde gedurende zijn afwezigheid een zekere Onno Laaddagh, van wie hij een incompleet kaartsysteem vindt, waarin de namen voorkomen van zijn meisje Guusje en van een Henk Molenaar. Verdenking tegen het meisje rijst op. Hoogland zit opgescheept met het patroon van problemen, dat hij moet zien te vullen. Maar niets gaat naar wens. Een reisje naar zijn ouders - minder uit afhankelijkheid dan om financiële bijstand - is vergeefs: ze zijn een paar weken met vakantie.

De vervreemding, tussen hem en zijn meisje ontstaan, drijft hem in de armen en het bed van zijn hospita, van wie hij wegloupt, tot wie hij terugkeert. Zolang zijn ouders afwezig zijn, doet hij dienst als bordenwasser in een hotel, en raakt via collega's betrokken bij een protestdemonstratie, die het scharnier vormt naar het tweede gedeelte van dit boek, waarin de tegenwereld wordt gepresenteerd van wat we tot nu toe meemaakten. Die omslag is trouwens in het voorgaande danig voorbereid - we mogen wel zeggen, van het begin af aan.

In de eerste plaats door Hooglands kritiek op Laaddaghs notities: "Er werd in gesproken van christendom en boeddhisme, over Einstein en een van de ontdekkers van de antimaterie, Feynman. Ik kon me helemaal voorstellen wat voor filosofisch gebazel daar gestaan moest hebben. Speculaties over een spiegelwereldbeeld, een dubbelgangersbestaan..."

Een lezer die gevoelig is voor het letterspel in *Daan Hoogland*, *Onno Laaddagh* gaat met deze eenvoudige kritiek niet gemakkelijk mee, en in het tweede deel krijgen die speculaties - hoe halfzacht ze in werkelijkheid ook blijven - toch concreet gestalte in een op militaire leest geschoeide religieus-filosofische organisatie. In de tentakels van deze wijdvertakte sekte raakte Laaddagh verstrikt; hij verdween op onnaspeurlijke wijze. Hoogland vindt er integendeel juist zijn identiteit. Aanwijzingen daarvoor zijn zijn latent verzet tegen de organisatie in het begin en zijn openlijke insubordinatie aan het slot: hoe

anders dan in dienst!

Maar vooral ook de metamorfose van Henk Molenaar (in dienst al een *voorbeeld*, die hier een vaderfiguur is voor Hoogland, maar dan wel een die in moreel opzicht volledig afgaat. In de psychologie van Jung symboliseert dit het slaken van de vaderbinding.

Op even symbolische wijze laat hij ook zijn band met de moeder los, als hij op de laatste pagina's zijn hospita verstoot en daardoor Guusje herovert (al is het maar per anaal-erotisch symbool: het "schrijven" op de wc, waar hij het woord "wij" wegvlaakt en zijn domein met het woord "bezet" voor buitenstaanders gesloten verklaart).

Ik hoef de lezer die Bernlef uit vroeger werk kent, niet te wijzen op het sluwe spel der ontgrenzingen dat deze schrijver ook hier weer weet te spelen met realiteit, ficties en herinneringsbeelden, waarbij sensaties van doorzichtig te zijn en van te leven in een wereld van glas, spiegels en ruiten hun onopvallende betekenis hebben.

Zeker zo onopvallend is de rol van de nieuwe, op wetenschappelijke ontdekkingen gebaseerde religie, het ozonisme, zo genoemd naar de stichter Ozo. "Naast de bestaande wereld (in het ozonisme 'onderwereld' genoemd) bestaat een tweede wereld: de bovenwereld." Zo'n mededeling uit de brochure die Hoogland leest, is *beslissend* voor de opbouw van deze roman. Hoe geraffineerd is ook de naam Ozo gekozen. De brochure zegt ervan: "De naam Ozo is geen naam maar een letterbeeld dat symbolisch de inhoud van de nieuwe wereldconceptie weergeeft; zowel van voren naar achteren als van achteren naar voren gelezen vormt zij (sic) hetzelfde beeld: de oneindigheid waartussen de laatste letter van het alfabet - symbool van het falende menselijk denken - zit ingeklemd."

Zo'n naam - evenals die van Onno - heeft iets van een abstract beeldrijm (op de omslag is een beeldrijm, een schilderij van Pieter de Groot Boersma gereproduceerd), en het is eigenlijk jammer dat Bernlef *Ozo* schrijft in plaats van 'OZO' of 'ozo'.

Want wij vragen: Over welke kwaliteiten beschikt de organisatie dat ze in staat is vrijwel iedereen die haar in handen valt te intimideren? Ik citeer uit Desmond Morris, *De naakte aap*:

"Een heleboel vlinders hebben een paar schrikanjagende oogtekens op hun vleugels. Deze zijn verborgen totdat de diertjes aangevallen worden door roofzuchtigen. Dan openen de vleugels zich en doen de oogvlekken schitteren in het zicht van de vijand..." en: "Aan bepaalde produkten zijn dreiggezicht-merknamen gegeven, zoals OXO, OMO, OZO en OVO."

De klant wordt overvallen, geïntimideerd, en door koop tot overgave gedwongen.

In Bernlefs boek hebben Ozo en Onno een intimiderende functie (voor de lezer) èn een waarschuwende (nl. voor Hoogland). Hoogland, in dienst al geïntimideerd, voelt niets voor een reprise van dat leven: hij is een gewaarschuwd man, - hij overwint zijn 'lafhartig' ik.

Op de achterkant van het boek zien wij een portretfoto van de auteur. Hij heeft een zonnebril op: ogen als OZO. Of niet soms? Het portret is met een spiegel te halveren, het halve beeld met dat spiegeltje te verdubbelen. We zien twee Bernlefs, een lichte, vriendelijke en een diabolische, opdoemend uit een verschrikkelijk tegenlicht; Mulisch zou er wel raad mee weten. Ons experiment met het spiegeltje is natuurlijk maar een aardigheid. Maar ze illustreert een gespletenheid die voortkomt uit en terugkeert in de eenheid Hooglands innerlijke strijd. Ik hoop nou maar dat Bernlef dit zelf nog niet

'ontdekt' heeft: een zo bewust streven naar "een werkelijkheid die gelijktijdig met het scheppen buiten het boeken bestond" lijkt mij ondragelijk...

Verhalen van Geert van Beek boeiend en hallucinerend

R.A. Cornets de Groot

Over: Geert van Beek, *De 1500 meter*

Querido, Amsterdam, 1971

Bron: *Het Parool*, 19 juni 1971

Geert van Beeks nieuwe bundel verhalen *De 1500 meter* bevat zes verhalen, alle met een eenvoudig gegeven, maar met die hallucinerende uitwerking, die we kennen uit zijn vroegere werk. Hier is zijn raffinement tot een tweede natuur geworden, één waar we ook in geloven en die de verhalen tot boeiende lectuur maakt.

In het titelverhaal ironiseert Van Beek de eierzucht van de mens die met zijn naaste in een voortdurende wedloop verwickeld is. "Ik heb me er helemaal op ingesteld om de 1500 meter te winnen", zegt de broer van de ikzegger. Hij wil dus winnaar worden en wordt dat ook. Tegen het slot neemt het verhaal een wending door de introductie van een *deus ex machina*; misschien mag men zeggen dat de ikzegger een hallucinatie, de projectie ziet van de eierzucht van zijn broer. Maar in ieder geval verschuiven hier de grenzen tussen wat in het boek de fysische realiteit is, en de verbeelding. De conclusie van de verteller: "Het was een strijd op leven en dood" is dan ook niets meer dan een cliché, - en zijn bewustwording dat sinds Galilei zon en aarde eveneens in een wedloop zonder eind verwickeld zijn, schuift onder de werkelijkheid een patroon waarvan het metaforische karakter direct problematisch wordt, omdat ze in feite een waarheid is, die alle schijn doorstraalt.

Het derde verhaal *Asperges* toont van deze wereld een kant die aan Jeroen Bosch doet denken, omdat Van Beek hier zo speelt met woorden, dat ze de verst uiteenliggende zaken binnen één voorstellingskring weten te brengen. Veel verfijnder doet zich dit in het laatste verhaal, *Ludieke Dominiek* voor, dat een voorbeeldig verhaal is, inzover het door een recensent als instructief materiaal kan worden gebruikt. Met voorbijgaan aan de andere, uitstekende verhalen, tot slot dus dit ene.

Ludieke Dominiek is een stripteaseuse die een tentoonstelling te openen krijgt van kunstwerken met de dood als centraal thema. Het is Van Beeks doorzichtigste en tegelijkertijd ondoorzichtigste verhaal uit deze bundel. Doorzichtig, vanwege de symboliek, vanwege de zo voor de hand liggende en banale levenswijsheid dat dood en leven één zijn. Ondoorzichtig, eveneens vanwege die symboliek, want men weet dat het ene symbool tien andere baart, de tien honderd en de honderd tienduizend. Dominiek symboliseert achtereenvolgens het orakel, de sybille, de Dood, het Leven, de hogepriesteres van De Enig Ware Godsdienst, hoezeer die ook voorwerp is van kritisch kijken, de Grote Hoer van Babylon, de maagd, de moeder, de slet, de moedermaagd, de Kerk, de bruid uit het Hooglied, en wie eigenlijk niet?

Zij 'is' en tijdloos symbool, evenals de Dood, die ze, zoals gezegd, óók 'is'. En aangezien beide hun verenigingspunt in het Leven hebben, is iedere mythe, van toepassing op

Leven of Dood, ook van toepassing op haar. Hetgeen een uitnodiging is (voor de auteur) de wereldliteratuur in fragmenten te activeren. Zijn virtuositeit in het maken van collages hoeft zich hier geen enkele beperking op te leggen; valse schaamte voor de literaire, retorische of kunstzinnige uiting bestaat hier niet, - want wordt door Dominieks ironie die retoriek niet méé geïroniseerd en de geïroniseerde retoriek in haar oorspronkelijke waarde hersteld? Daarom woekert hier het citaat, en daarom is het 'literaire' hier het schild dat de schrijver beschermt tegen de anti-artistieke leus dat de kunst dood zou zijn, of elitair of te individualistisch. Waar immers het 'individuele' met een vracht 'algemene' grootheid wordt bekleed, kán het niet bespottelijk zijn...

Maar de manier waarop Van Beek zulke aantijgingen bij voorbaat pareert, is 'ludiek', niet 'militant', - iets wat aan het zwakke slot te merken is, dat vroegtijdig preludeert op de sociale harmonie die van het begin af aan over het hele verhaal uitstraalt, en die, kwade bezoekers en loeiende politiewagens ten spijt, al hecht geworteld is in wie zich maar ludiek noemt. De verdediging op voorhand tegen kreten die het wantrouwen in de eigen, persoonlijke, niet-verifieerbare percepties openbaren, wordt er in ieder geval niet serieuzer op, en dat is jammer. Want wie anders dan Van Beek zou ons kunnen vertellen dat erkenning niet altijd afhankelijk is van succes, en dat grootheid inherent kan zijn aan wat in het oog van de wereld 'falen' heet?

'Overgebleven gedichten' van Sybren Polet

R.A. Cornets de Groot

Over: Sybren Polet, *Persoon onpersoon*

De Bezige Bij, Amsterdam, 1971

Bron: *Het Parool*, 21 augustus 1971

Persoon onpersoon is de naam van Sybren Polets keuze uit zijn eigen poëzie, zoals in een verantwoordend naschrift te lezen staat. Toch is dit boek minder een bloemlezing dan een verzameling van 'overgebleven gedichten' en als dat zo is dan is 't een verzamelbundel en wel een zo goed als definitieve. Het naschrift zegt dat overigens niet, maar wat voor zin zou een uitgave als deze hebben, wanneer ze niet die zin had?

Goed. De naam *Persoon onpersoon* dankt de verzameling aan de naam van Polets nieuwe bundel die meteen in dit boek mee is opgenomen, en die aan andere bundels - *Konkrete poëzie* (4), *Geboorte-stad* (2), *lady Godiva* (3) en *Organon* (1) voorafgaat. (De tussen haken geplaatste getallen geven de chronologische volgorde aan).

De gekozen volgorde wijst er niet op dat Polet veel belang hecht aan een 'rechtlijnige' rangschikking; misschien is er integendeel een breuk: de bundel *Demiurgasmen* ontbreekt in *Persoon onpersoon*. Maar rechtlijnig was Polet ook nooit: hij is typisch een dichter - en trouwens ook een prozaschrijver - van cycli. Zijn afzonderlijke boeken zijn betrekkelijk eenvoudig van structuur. Maar brengt men ze met elkaar in verband dan kan, door de valentie van ieder apart onderdeel, clustervorming ontstaan, die moeilijk is te doorzien en die daarom een heleboel interpretaties toelaat.

Het is of Polet van deze opvatting een parallel geeft in de regels uit de bundel *Persoon onpersoon*: '...zijn ik / verdeeld over tientallen / loszwevende identiteiten'//. Of in deze, die er het logisch gevolg van zijn: 'Mr. Iks fluit zijn identiteiten bijeen. // Ze komen. Tezamen / worden ze één / ik inkluis/ één Mr. X'//.

Dat brengt ons meteen in de problemen waar het nu om te doen is. Wat er aan de hand is, valt uit de inhoud van bovenstaande woorden wel af te leiden: de dichter schiep een afsplitsing van zichzelf om tot Iks, verklaarde X tot de grote onbekende en belastte zichzelf als de Alweter met de opdracht X te achtervolgen om er op die manier achter te komen, hoe het ik in een egalitaire samenleving (x1, x2, x3... xN) zijn menselijkheid, zijn kritisch vermogen behouden kan.

Persoon onpersoon is - in schijn - de onpersoonlijke observatie van een persoon met onpersoonlijke naam. Observator hier is de ikzegger, de 'X-oloog' (=dichter, p. 39) die van Mr. X zegt:

*Zijn gedachten soms (:nu) rijden
in een Maserati, de mijne meeliftend
zien in het achteruitkijkspiegeltje
hoe van de ene seconde op de andere
Mr. Iks uit het zicht verdwijnt*

Men zou kunnen spreken van een soort nieuwzakelijk unanisme - maar de werkelijkheid is dat Mr. X niet een 'groep' vertegenwoordigt. Hij is voor de X-oloog alleen maar het

rationele aspect van die X-oloog, het 'concrete' van het eigen wezen - dat voor het eigen verstand, de eigen zintuigen toegankelijk is.

Natuurlijk is die verhouding tussen 'model' en waarnemer verre van normaal (al ontbreekt in deze bundel het voor Polet niet ongewone woord 'mimicry'). Die verhouding is bovendien niet minder griezelig dan die tussen Awater en zijn discipel. De pathogene kern - maar meteen ook het verlossende element - in deze psychose à deux is Mr. X zonder wie de ikzegger zijn psychische autonomie nooit had kunnen bevestigen. Ook in dit geval werkte het systeem van bespieden en buiten schot zien te blijven zonder mankeren en dan is er - alle weerzien ten spijt - misschien toch wel iets voor te zeggen.

Het is heel merkwaardig, vind ik, dat redeneringen als deze blijkbaar nodig zijn bij de bespreking van Polets poëzie. Maar het typeert die. Het doet vermoeden dat het gevoelige in dit dichterschap beveiligd wordt achter een pantser van antipsychologie, terwijl de kille waarnemingswerktuigen op de buitenwereld, op X zijn gericht, op dat wat voor dit bewustzijn rationeel is. Wie van 'intellectualisme' spreekt, ziet over het hoofd dat het Polet in zijn gedichten om de bevrijding van de geest gaat - dat achter de objectieve observatie de kwetsbare kern schuil gaat, van waaruit de zintuigen worden bestuurd.

Persoon onpersoon is vooral een evenwichtszintuig. Laat in Mr. X de persoon of onpersoon zich te geducht gelden, dan kantelt de X-oloog naar het tegenovergestelde over (het achteruitkijkspiegeltje). Polet weet natuurlijk wel dat het beroerd is een uitzondering te moeten zijn in de reeks van X1 tot XN - maar hij weet ook dat het nog veel beroerder is, geen uitzondering te moeten zijn.

Het is waar dat de X-ologie soms een amorfe optelsom van woorden oplevert, die even goed van boven naar beneden als van beneden naar boven kan worden gelezen (strofe 1, p. 36). Maar er staat ook mooie, Schierbeekachtige poëzie in deze bundel (p. 40-44), die mij in ieder geval plezier doet, en die ik in Polets dichtwerk nog niet eerder heb gezien.

Loslippigheden van kunstenaars gebundeld

R.A. Cornets de Groot

Over: Lidy van Marissing, 28 interviews,

Meulenhoff, Amsterdam, 1971

Bron: *Het Parool*, 28 augustus 1971

Van een interview is de vorm zelden interessant. Het gaat in hoofdzaak om het winnen en doorgeven van informatie, niet om formele zorg.

In haar boek *28 interviews* zocht Lidy van Marissing haar loslippige slachtoffers onder beeldend kunstenaars, musici, een architect en vooral schrijvers. Ze slaat er zich bekwaam doorheen in de regel, maar het interview, hoe vormeloos ook, heeft toch zijn specifieke moeilijkheden, voor wie het afneemt.

Mislukt is natuurlijk het interview met Jacques Firmin Vogelaar, die zich voor een belangrijk deel verscholen houdt achter zijn schriftelijk beantwoorde vragen. Dat wil niet zeggen dat dit interview niet informatief is, het tegendeel is eerder waar - maar over de *persoon* Vogelaar krijgen we alleen maar iets te horen via een voetnoot van zijn uitgever. Vogelaar heeft weinig vertrouwen in de wereld, en dat beredeneert hij intelligent én marxistisch. Maar hij heeft ook weinig vertrouwen in zijn eigen loslippigheid. Dat blijkt uit zijn kluistering achter het schrijfbureau. Zoals zijn loslippigheid blijkt uit de voetnoot.

Mislukt is ook het interview met Gerrit Komrij die in plaats van terughoudend zo voortvarend is, dat hij de interviewer zo ongeveer van de sokken loopt. Ze mag wel blij zijn nog met Komrij te maken te hebben, en niet met Heere Heeresma - een schrijver aan wie trouwens nog niemand een inzichtschenkend interview heeft weten te ontfutselen.

Werkelijk ideaal is het interview met Aldo van Eyck, de architect, die heel precies weet wat hij wil, ziet, doet, die niets overdrijft en blijkbaar - zo komt het bij ten minste over - een kritisch vermogen heeft, waar de gemeenschap meer profijt van zou moeten trekken.

Boven het peil van dit interview komt geen ander uit. Ik weet niet of dat te wijten is aan teveel loslippigheid. Misschien had de interviewster haar slachtoffers uitingen als 'eigenlijk zou iedereen gewoon gedichten moeten schrijven' (H.C. ten Berge) of 'de techniek had kunst moeten zijn, de massa kunstenaar' (Kees Vollemans) kunnen vergeven: ik wou zo graag en ik had zo graag... Maar ja, ook aan andere gemeenplaatsen is natuurlijk geen gebrek. Op de vraag - ik beperk me nu tot de auteurs uit dit bestiarium - op de vraag: 'Waarom schrijf je?' of op vragen in woorden van deze strekking noteert Lidy van Marissing:

'Door een zo perfect mogelijke gestalte aan innerlijke en andere spanningen te geven () sta ik sterker. Mijn ik komt zo vollediger tot uitdrukking...' (Hugo Raes).

'Het schrijven betekent voor mij zelfvervoer en bestendig pro domo' (Marnix Gijsen).

'Ik schrijf om iets op te helderen waar ik de helft van vergeten ben (). Ik schrijf

uiteindelijk mijn eigen - inwendige - "geschiedenis" (Jacques Hamelink).
'Voor mij is het primair een manier om in leven te blijven' (Andreas Burnier).
'De boel verlinken, de andere kant optillen, op z'n minst op losse schroeven zetten' (K. Schippers).
'Er zijn mensen die me verwijten dat ik () vlucht in de poëzie. Dat is nu juist het spanningsveld waarin ik zit: het paradijs bestaat niet' (Rutger Kopland).

Zo kan een vraag zonder zin toch antwoorden aan mensen ontlokken die inzicht schenken in hun gedrag of houding. De laatste twee antwoorden zijn duidelijk interessanter dan de overige. Voor Schippers en Kopland is dichten een vorm van kijken, van opstandig kijken: niet het kijken dat tot sleur geworden is. Maar met dat al zijn toch ook die twee antwoorden niet veel meer dan isolationisme: een positiebepaling, een afbakening van eigen terrein of voetstuk. En dat is toch wel een merkwaardige ontdekking, vind ik. Had men de vraag soms niet zien aankomen? Juist waar er in de meeste interviews steen en been over geklaagd wordt, dat er tussen woord en respons nauwelijks enige beweging valt te bespeuren, zou men van bewuste auteurs verwachten mogen, dat ze iets meer oog zouden hebben voor het dynamische - dat ze althans de beleving van een centrum, een ik uit, als ontoereikend hadden doorzien voor hun 'probleem' - Jacques Hamelink misschien uitgezonderd, die om respons blijkbaar weinig schijnt te geven.

De enige die de dynamiek tussen schrijven en lezen wél belangrijk vindt, is Leo Vroman. Zijn interview draagt als titel: *'Een gedicht is een gesprek: de lezer moet iets terug kunnen zeggen'*.

Wat Vroman zegt - maar 't is weinig, weinig! - is voortreffelijk. Niet alleen doorziet hij de kwaal van de schrijverij in deze tijd, maar hij geeft ook aan, globaal, hoe je er iets aan zou kunnen doen.

'De afstand tussen iemand die leest en iemand die schrijft is kunstmatig', zegt hij. En: 'Je moet de dingen open laten, zodat de ander iets terug kan zeggen'. En: 'Ik heb maar één raadsel: te weten hoe het werkt tussen de mensen onderling. We hebben zoveel uitingen van cultuur maar er is nauwelijks sprake van samenwerking tussen fysiologen, psychologen en literatoren. Ze zouden moeten uitzoeken hoe het werkt. En óf het wel werkt'. Zoals men weet spelen in Vromans poëzie zijn gezin, werk, vakanties, huis-tuin en keuken een belangrijke rol, - dit, en iets van bovenstaande citaten (de laatste drie zinnen mogelijk daargelaten) doet me niet weinig aan *Forum* denken. *Forum* dat - en dan komen de drie daargelaten zinnen tóch te voorschijn - een psycholoog-literator, en toch ook wel een beetje een fysioloog opleverde in de figuur van Vestdijk. Ik voeg er ten slotte nog één juiste, Forumachtige uitspraak van Vroman aan toe als citaat: 'Er mogen ook slordige stukken in een gedicht voorkomen' om langs deze weg te belanden bij een ónjuiste uitspraak van Jaap Harten, die zegt: *'Ik vind het helemaal niet belangrijk of een boek puntgaaf is. Een slordige opzet van een tekening is vaak interessanter dan een dichtgeschilderd doek'*.

Natuurlijk bedoelt Harten dat de tekening puntgaaf is, en het dichtgeschilderde doek onvolgroeid. Het onvoltooide immers, kán puntgaaf zijn, zoals iedereen weet. Het onvolgroeide is het nooit.

Poëzie van Burssens: internationale allure

R.A. Cornets de Groot

Over: Gaston Burssens, *Verzamelde dichtbundels*

Bert Bakker, Den Haag, 1970

Bron: *Het Parool*, 4 september 1971

Gaston Burssens heeft lang in de schaduw van zijn strijdmakker Paul van Ostaijen moeten staan. De kentering in de publieke opinie werd door de 5-tigers veroorzaakt die in deze dichter een oorspronkelijk talent zagen. Hun visie wordt nu bevestigd door de uitgave van *Gaston Burssens, Verzamelde dichtbundels* bij Bert Bakker, dezelfde uitgever die destijds, en even royaal, het verzamelde werk van Van Ostaijen liet verschijnen. Bij beide uitgaven was Gerrit Borgers als samensteller betrokken, bij deze laatste bovendien ook Karel Jonckheere, die van Burssens' poëzie eerder een bloemlezing verzorgde onder de titel *Het neusje van de inktvis*.

De verschijning van deze verzamelde gedichtenbundels in twee dikke delen is meer dan een literaire daad, want van algemeen cultureel belang. Niet alleen omdat ze het werk van een auteur van buiten onze landsgrenzen betreft, of omdat we langs directe weg met de verschillen in typografische behandeling van poëziebundels worden geconfronteerd (er is een relatie tussen het formaat van de bundel en de toename van onze verspillingsmentaliteit: de bundels worden kleiner naarmate de welvaartstaat zich verder ontwikkelt), maar toch ook omdat de verzameling toont, hoe onnederlands dit werk was in de jaren twintig. Dat komt wel omdat het de lezer al bladerend duidelijk wordt hoe open Burssens stond voor zulke invloeden als die van het humanitair expressionisme en het unanimisme. Ze zijn van korte duur, die invloeden, want al gauw schrijft hij 'zuivere lyriek' en komt hij in contact met Paul van Ostaijen, wiens opvattingen inzake het autonome gedicht hij in die jaren, althans in de praktijk, blijkt te delen.

Ik zei: onnederlands.

Burssens' poëzie heeft internationale allure. Maar het is niet nodig meteen Walt Whitman, Li Tai Po en Vidye Kalombo tot getuige te roepen om dat in te zien. Het is voldoende zijn werk tegenover een bundel als Herman van den Berghs *De Boog* (1917) te plaatsen, tegenover Adwaita's *Brahman* (1919), Van de Woestijne's *De modderen man* (1920), Bloems *Het verlangen* (1921), Hendrik de Vries' *Vlamrood* (1921), Nijhoffs *Vormen* (1921) en Verweys *De wegen van het licht* (1922) om ervan overtuigd te raken, dat zijn werk uit die tijd alleen met dat van Van Ostaijen harmonieert.

Hun vervreemding van de traditie in de Nederlandse literatuur drukte Van Ostaijen uit in de uitspraak dat de eerste de beste slagingsjongen meer te vertellen zou hebben dan hij. Maar wat is 'zuivere lyriek'? Het is lyriek die uit eigen kracht uit het onderbewuste stroomt. Het gedicht dat zijn oorzakelijkheid in zichzelf vindt - en niet in iets daarbuiten - is een uiting van 'zuivere lyriek'. Het is bovendien een 'autonoom' gedicht, want het ontstaat niet uit een vorig en mondt niet uit in een volgend. Het verzet tegen de traditie richtte zich tegen dichtwerk-in-een-reeks zoals dat sinds Kloos' manipulaties met Perks *Mathilde* ingang gevonden had.

Zoals Van Ostaijen poëzie liet groeien uit de premissezin (beginzin) door die in de volgende regels uit te breiden, te variëren, om te keren, of er tegenstellingen en omwisselingen van onder- en voorwerpen op toe te passen, zo laat Burssens poëzie ontstaan uit het ambiguë woord, waarvan hij de voor de logica verborgen kanten ontsluit. Een behandeling van het geijkte woord, die aan zijn overtuigingskracht de logica van de clown verleent, als bijvoorbeeld in *Vervalddag*:

*Wie groet de schoonheid van de dag
de dag is klaar als oude klare
waar is eilaas
der vaadren fierheid heen gevaren*

*Wie groet de dag wie groet de dag
betaalt met hoongelag 't gelach
bij paren en bij 't baren*

Tegen reeksvorming heeft Burssens zich overigens nooit sterk verzet. 'Vervalddag' komt uit een bundel die *Enzovoort* heet, en al is de samenhang van de gedichten hier niet zo hecht dat gedicht x en gedicht x+1 niet omgewisseld zouden kunnen worden, toch is dit een bundeling van algemene, hoezeer ook clowneske levenswijsheden.

Wijsheden op eigen ervaring gegrond, en dus van minder formele en meer persoonlijke aard vinden we in de bundel *Eligie*, gedichten gewijd aan Burssens' pas overleden vrouw. Er staan prachtige, ontroerende gedichten in: 'Gij hebt gezegd dat sterven moeilijk is...', al doet in een enkel het spel met woorden wat 'overdone' aan. Een regel als 'Dat verdriet vergaat in vaag vergeten' lijkt mij bij de uit te drukken emotie wat formalistisch. Maar zowel naar aanleiding als naar vorm is deze bundel geen 'zuivere lyriek' meer: de reeksvorming drukt zich hier uit in de beginwoorden van een aantal gedichten (waarvan er sommige direct op elkaar volgen): 'En toen...'

Conform de strengste tradities is de reeksvorming in *Adieu*, waar ieder gedicht in een vorig zijn oorzaak vindt en uitloopt in een volgend. Geen aanhanger van wat Van Ostaijen het 'organisch' expressionisme noemde had in de jaren twintig deze ontwikkeling van Burssens' poëzie durven voorspellen. Geen lezer van vandaag zal haar betreuren of voor onlogisch houden. Ook die lezer immers heeft zijn beredeneerde vooroordelen, waarvan er één is, dat de motieven die hem tot lezen brengen heel vaak van buitenliteraire aard zijn; en een ander dat achter iedere antipsychologische leer - b.v. die van het autonome gedicht - een heel verdachte psychologie schuilt. Ik stel me voor: die van de dichter. En een derde: dat tegensprakigheden soms, en in ieder geval hier, van poëzie de werkelijkheid uitmaken. De verborgen kanten van sommige realiteiten ontsluiten deed Burssens immers al van de aanvang af, b.v. in

*Wat door je god verdoemd,
maar vroom is,
en voor jou, verbloemd,
de zonde heet en een droom is,
ligt ver van je gedachten
maar zo diep in je ziel
te wachten,
als kristal, dat broos en subtiel
het heldere zonlicht tempert
in diepe iriskleuren.*

Dat is niet alleen 'modern' in de jaren van na de eerste wereldoorlog, of in die van na de

tweede, maar ook in onze eigen tijd. Ik hoor er iets Hanlo-achtigs in, al weet ik niet wat daar de oorzaak van is.

Terborghs personen op weg naar de top

R.A. Cornets de Groot

Over: F.C. Terborgh, *Verhalen*

Polak & Van Genneep, Amsterdam, 1971

Bron: *Het Parool*, 13 november 1971

F.C. Terborgh is een weinig bekend schrijver bij de meerderheid van het lezend publiek. De bundel *Verhalen* die onlangs verscheen, betekent voor mij een eerste kennismaking met een merkwaardig schrijver.

Terborgh, meldt de tekst op de omslag, overspant de periode tussen Forum (1930) en Raster (1970). Maar dat houdt helemaal niet in dat Terborghs werk een ontwikkeling toont, als die men verwachten mag, wanneer men van Forum uitgaat met het doel in Raster te belanden. Wat Terborgh betreft had Raster er in '30 al kunnen zijn: stilistisch en 'ideologisch' zijn er in zijn werk uit beide perioden geen wezenlijke verschillen te duiden, en weinig wijst erop dat Terborgh beïnvloed werd door het edele streven de gehele mens centraal te plaatsen in plaats van alleen de dichter in die mens - wat trouwens ook zeer edel is. Terborghs taal is moeilijk, en vaak heeft hij iets te verbergen zoals bv. in deze zin met veel 'Raster' en weinig of geen 'Forum':

"Op een laten avond, na door pijnbossen geleid te hebben, geurig met ver uiteen staande bomen, waar de hoef van het muilddier over veerkrachtige bodem ging, bedekt met gladde naalden, waar de bijen in bloeiend struikgewas gonsden en het verdovend gesnerp der cicaden voor morgen een nog hetere dag aankondigde, trad de weg weer in de open vlakte."

Hij beschrijft een pad - niet een mens. Zijn beschrijving is omslachtig, weinig concreet, detaillistisch, van een vreemd naturalisme dat niets aan de behoefte tot in- en aanvullen van de lezer overlaat. Het is een drukkende stijl. Er zit geen actie in de geciteerde regels, geen dynamiek, geen onrust: die ligt onder de woorden, niet erin. De leeservaring hier heeft geen andere inhoud dan energie, die geen ontlading vond in inzicht, en dat is, fraai omschreven, hetzelfde als vermoënis. Maar er is gelukkig meer.

Terborghs taal is hier en daar omschreven als *voornaam*. Het is vooral pre-industriële taal. De omgeving van zijn mensen is eveneens pre-industrieel, om niet te zeggen onontgonnen wildernis. Het gebergte betekent veel voor zijn mensen, evenals klimmen, stijgen, dalen, en dit laatste niet eens altijd in de bergen, soms ook binnenshuis. Maar het belangrijkste voor zijn personages is wel het bereiken van de top. Ik ben daar pas op gaan letten toen het opvallend werd en heb niet alle plaatsen opgetekend, maar in het eerste verhaal (*Dodenwacht*) moet de ikzegger trappen lopen - en vindt daarboven een dode; in het volgende verhaal (*De bruiloft*) moet de hoofdpersoon een hoogte op en vindt een kerkhof. Op de top vinden dood en leven elkaar.

Groots - de stijl is hier moeiteloos en de lectuur een bijzondere ervaring - is het verhaal van de schipbreukeling, voor wie de zee in de storm als een gebergte is: "Het wrak stond op de top van een golf."

De hoogte trekt, de diepte zuigt.

Op de top is het stil - een punt van evenwicht waar men zijn evenwicht verliest. Men

faalt - naar het lichaam: men stijgt boven zichzelf uit - naar de geest (Gran Canyon).

Een ander klassiek element is het vermogen van zijn mensen uit zichzelf te treden ("Ik trad uit mijn lichaam en zweefde, niet hoog boven het wrak" - *De schipbreuk*) en een antigedaante aan te nemen. In *Het gezicht van Penafiel* schenkt Ferrer een geronselde legionair die ontvluchtte zijn kleren, en ziet hoe de ander, in wie hij zichzelf herkent een leven van zelfgenoegzaamheid tegemoet treedt. Zelf geeft Ferrer zijn burgerlijk bestaan op, en vindt na allerlei eenzame avonturen als vrijwilliger-soldaat in de Spaanse burgeroorlog de dood. Dit dubbelgangersmotief dat aan de Maria-Beatrijs-ruil doet denken, hervinden we in *Het laatste afscheid* (een herinnering aan Slauerhoff) waarin de vriend van vroeger herleeft als wijze Oosterling, zijn antipode, in wie dan ook zwartgalligheid en geslotenheid veranderd zijn in diepe melancholie en zwijgzaamheid. Dit laatste afscheid maken we eveneens mee op een top, de meetkundige plaats van lichaam en geest.

Maar wie zegt of dubbelganger zelf niet een "top" is in het leven van degen wiens spiegelbeeld hij is?

Elburgs *De quark en de grootsmurf* poëzie met aantekeningen

Sensatie van dichten

R.A. Cornets de Groot

Over: Jan G. Elburg, *De quark en de grootsmurf*

De Bezige Bij, Amsterdam, 1971

Bron: *Het Parool*, 13 november 1971

In Nederland bestond tot sinds kort een weerzin tegen aantekeningen bij literair werk. In het buitenland is dat anders en bij ons wás dat anders in het verleden. Er is in dit opzicht een kentering op til: Mulisch gaf aantekeningen bij *De verteller* in *De verteller verteld*. En Jan G. Elburgs nieuwste bundel *De quark en de grootsmurf* (De Bezige Bij, f 3,90) wordt door de achter in het boek opgenomen aantekeningen niet weinig verlicht.

Elburgs taalgebruik is in deze poëzie (het gaat me nu niet om de aantekeningen) huiselijk van zakelijkheid. De vroeger zo veel gehoorde reactie: 'dat kan ik ook' gaat voor gedemocratiseerde kunst inderdaad vaak op. Bij voorbeeld:

*kunst uit de kelder
expositie als protest in zak
en keten na
een voorschot op rijkdom*

Het is taal die ieder tot zich neemt, die zijn blik globaal over de pagina's van een krant laat glijden. Bij krantenkoppen gaat het om direct aansprekende informatie: causale en redengevende verbanden ontbreken daarin. Men legt die zelf, niet eens door het zogenaamde 'tussen de regels door lezen', maar gewoon door de die woorden meegegeven retoriek: dáárdoor wil men het artikel lezen. Het voorbeeld van hierboven stelde ik samen uit koppen uit *De Volkskrant* (23 okt. '71). Maar ík ben geen dichter. In het voorbeeld doet misschien het toeval iets, niet de muze. Om die te verleiden moet ik over iets meer dan voorgevormde taal beschikken - over een creatief en in poëtisch opzicht operationeel systeem. Dit soort taal, waarin we een overvloed van voorzetsels vinden en een opvallend gebrek aan werkwoorden is er, bij Elburg, een onderdeel van.

Voorbeeld

Hij gaat gemakkelijk op het uitnodigend gebaar van het voorzetsel in, dat immers voor en achter zich een plaats open heeft voor iedere denkbare zelfstandigheid. In de grote cyclus *verschil in hoogte*, waar deze bundel mee opent, staat op p. 40 een instructief voorbeeld daarvan: "midwinter op laagtepunt". Geïsoleerd uit het verband een uiting waar de vonken van afspringen: Midwinter op laagtepunt = midwinter waarin niets te beleven valt; maar ook: midwinter op dieptepunt, wat oplevert: de laagste temperatuur in het midden van de winter; zodat "laagtepunt" = "hoogtepunt", welke betekenis weer, in verband met de titel "verschil in hoogte" hoog en breed moet worden uitgemeten! Die titel zou stellig met recht boven het hier aan de orde gestelde gedicht mogen staan, laten we maar eens zien.

*ja/nee/ja/te laat:
reeds laten gediensstige geesten, ongenood,
dressboy's achter, diepvrieskalkoen,
bespugenswaardige informele werken.*

*wat baat hier een snel drankje? wat
het stilzwijgend mokken over stemvee?
berust.*

*midwinter op laagtepunt
een duur, bitter brok.
iemand komt tot staan in suizende volte.*

Zoals Elburg in de aantekeningen vertelt, wil hij in de cyclus *verschil in hoogte* het proces van het dichten vangen, met behulp van fragmenten jeugdherinnering etc. Het zweven - stijgen en dalen, hier al in de eerste regel gesuggereerd - symboliseert daarbij de sensaties van inspiratie en mislukking. Maar pas 'onze' regel midwinter op laagtepunt onthult dat het hier gaat om de sinterklaastijd, voor dichters een laagtepunt, voor gediensstige geesten het tegendeel. Dressboy's: speculaaspoppen, vrijers; diepvrieskalkoen: op, naar de kersttijd; de informele werken: sinterklaaspoëzie van 'vee' dat opeens 'stem' krijgt. Een duur, bitter brok: iedereen financieel uitgeteld (voor een veeleisende geliefde). En toch: na de laatste witregel is er een 'omslag' van de stemming. Als 'laagtepunt' = 'hoogtepunt' dan is de slotregel (die op de dichter slaat) logisch in 'logische' en formele zin, en krijgt de regel ervoor een ander materialistische lading. Deze eerste regels tonen niet alleen dat de inspiratie wordt gefrustreerd, maar ook dat de frustratie - een ontspanning van de psychische energie van het zoeken naar het juiste woord - een flits van inzicht veroorzaakt, en ook dat is, poëtisch gesproken, sensationeel.

Natuurlijk, het anekdotische en historische is maar symbool. Het gaat niet om onschuldige sinterklaaspoëzie, maar om serieus bedoelde rijmelarij, waar Elburg zich tegen verzet. In poëzie moet het woord loskomen van de (historisch-anekdotische) grond: de grootsmurf laat de zijne op in een ballon. Ook de lezer beoefent de "ars combinatoria": Elburg verwacht een potsierlijke eruditie van ons: daarom zijn zijn aantekeningen voor ons ook van bijzondere betekenis.

Sprookjes ook voor Sybren Polet een hachelijk genre

Schrijver in 'bruto'

R.A. Cornets de Groot

Over: Sybren Polet, *De man die een hoofd groter was*

De Bezige Bij, Amsterdam, 1971

Bron: *Het Parool*, 11 december 1971

Sprookjes zijn een hachelijk genre; de verleiding het onmogelijke mogelijk te maken, is groot en de weerstand ertegen niet zelden gering. Wie fantasie heeft - de geboren verteller! - heeft als sprookjesverteller weinig mee en een heleboel tegen. Wanneer het aanbod van materiaal door niets geblokkeerd wordt, is er voor het sprookje geen andere structuur beschikbaar dan dit dat zich al vertellende voordoet - uitsluitend afhankelijk van in- en toeval.

Bij Polets sprookjes had ik steeds het gevoel dat het probleem van de schrijver was: 'Hoe hou ik in vredesnaam de lezer (toehoorder) bezig?' En dat is een ander probleem dan: 'Hoe zal ik door de behandeling van het woord de aandacht van de lezer trekken?' Zo is in 't sprookje *Niemand houdt van een vlo* het toeval werkzaam, wanneer de vlo die een kunstschilder gebeten heeft, een kunstvlo wordt genoemd (een tamelijk banale transformatie van 'kunstluis') - hoewel dat nog een respectabele trouvaille is, als je nagaat, dat deze zelfde vlo ook nog een soldaten- en een koningsvlo werd. In *Praatjes kijken* laat Elburg een man letterlijk doodvallen op een cent. Maar Elburg laat via de taal het onmogelijke in het mogelijke toe. Bij hem is de structuur open voor het materiaal, en daarom gaat Elburgs verhaaltje niet over iets bijzonders, maar is het dat.

Ook de elektrische energiebron, die in het sprookje *De grote trom* de nacht veroorzaakt, komt zo maar uit een luchtkasteel vallen, wordt door geen verrassende wending in de taal noodzakelijk gemaakt (zoals b.v. in een gedichtje uit Morgensterns bundeltje *Palmström*).

Toch, deze sprookjes geven ons een Polet te zien, zoals hij 'bruto' is. Er is hier veel aanwezig, dat we ook in zijn romans al tegenkwamen, en onlangs in de bundel *Persoon/Onpersoon*: het snelle omslaan van een stemming, onmiddellijk gevolgd door een even snelle wisseling van het lot, waarbij verleden(s) als bij toverslag ongedaan worden gemaakt (b.v. in *De gierige schoenmaker* en *De grote trom*). Maar voor eender gegeven vond Multatuli in zijn *De Japanse steenhouwer* passender structuur dan Polet, bij wie het woord niet vaardig wordt. Vergelijkt men zijn lang achtergehouden sprookjes met zijn romans, dan moet men zeggen dat daar het aanbod van associaties terecht steviger in de hand werd gehouden, met veel gelukkiger gevolg dan hier. In zijn romans is de 'dode verteller' aan het woord - dat moet ook, volgens sommigen (Mann, Nijhoff, Mulisch). Ik voor mij zou wel eens een Polet willen zien, die iets anders voortbracht dan in hoofdzaak materiaal (sprookje) of in hoofdzaak structuur (roman). Iets wat daarnaar zweemt is het sprookje *B 168 punt I*, dat ons, en naarmate het slot nadert, meer en meer iets laat zien van de Polet die hij werkelijk zou kunnen zijn. Om dit sprookje moest men zich het boek ook liever niet laten ontgaan.

Een sterfgeval in Duitsland van Adriaan Venema: boek met veel zwakheden

Drieluik zonder samenhang

R.A. Cornets de Groot

Over: Adriaan Venema, *Een sterfgeval in Duitsland*

Bert Bakker, Den Haag, 1971

Bron: *Het Parool*, 30 december 1971

Venema's boek *Een sterfgeval in Duitsland*, bevat materieel gezien drie geschiedenissen: die van Ludwig II, die van de vervolging van homoseksuelen in Hitler-Duitsland, en die van Venema's onderzoek naar beide. Het zou literair gesproken logisch zijn geweest, wanneer die laatste geschiedenis de structuur voor dit boek had opgeleverd, waarbij dan de concrete gegevens uit Ludwigs leven en uit de Nazi-vervolgingen de persoonlijke, naar uitdijning neigende reacties van de homofiele ikzegger hadden ingeklemd, zodat dit materiaal de structuur en de structuur het materiaal bepalen zou.

Het is er niet van gekomen; de uitdijning overwon - de structuur ging verloren. Compositorisch is het ook mislukt. Het verhaal belandt met een sprong uit de als absurd ervaren realiteit in het historisch verleden; een gebied waaruit de schrijver niet meer ontsnapt, al stelt het fantastische begin de lezer een surreëel slot in het vooruitzicht. Het boek is een drieluik dat de onderdelen zonder enige organische samenhang aan elkaar plaatst.

De zwakheden zijn vele. Er is een bot taalgebruik dat van de door muziek en kunst bezeten Ludwig niets heel laat. We krijgen een ridicule kwibus te zien, in wiens mond de woorden "Ich, der König" weinig betekenen. Een luidruchtige dwaas die 24 uur per dag homo is, en die geen gelegenheid om zich liederlijk te gedragen voorbij laat gaan. Maar hoe een liederlijke majesteit werkelijk is, had Venema van Vestdijk kunnen leren uit diens *De Nadagen van Pilatus*.

Betogend

Een andere zwakheid; de door zijn engagement ingegeven behoefte aan een vlak didaktisme, dat de schrijver in een betogende stijl vervallen doet, die geen enkele evocatieve kracht meer heeft (hst. 11). Voorts: een weinig genuanceerde denktrant, die in ieder dikke Duitser een potentiële moordenaar ziet - waarbij de schrijver dezelfde fout maakt als de verfoeide nazi, die immers ook zonder aanzien des persoons zijn oordeel over bepaalde groepen en volken al gevormd had.

Heftig protest roept het bij mij op, als Venema de historicus Carl J. Burckhart, alert als weinig anderen, "soms pro-Duits" noemt. "Stellig bezit de historicus in het algemeen een hoog ethos van streven naar waarheid", zo citeert Venema hem, "maar hij werkt langs het leven heen en zal al gauw onmerkbaar gerichte geschiedenis onder het dictaat van nieuwe dogma's moeten schrijven".

Verwijt

Venema richt deze woorden als een verwijt tegen Burckhart! Maar de waarheid is, dat Burckhart ze in 1918 schreef als een waarschuwing tegen geschiedschrijving buiten de

aanschouwelijkheid om! De waarheid is dat Burckhart een der eersten was die in de geschiedenis een operationele wetenschap zag, en daar ook naar handelde: in '23 als hij tegen de Turkse tiran Mustafa Kemal de Griekse minderheden verdedigt, in '35 als hij voor het Internationale Rode Kruis de Duitse concentratiekampen bezoekt; in '37 als hij voor de Volkenbond zijn "Danziger Mission" volbrengt; in '44 als hij president wordt van het Internationale Rode Kruis.

Burckhart zag in de niet-geaccepteerde mens het symbool van waar het bij het streven naar maatschappelijke hervormingen om ging. Zo'n visie op het menselijk tekort ontbreekt bij Venema, omdat hij er niet in is geslaagd in zijn beeld van Ludwig een vreemdheid voelbaar te maken, die de koning op paradoxale wijze met ons eigen lot verbindt.

Een boekje met drieënvijftig beweringen zonder bewijs en een quasi-doktersroman die een Amsterdamse sleutelroman blijkt

Schrijver Peter Andriesse hanteert waansystemen

R.A. Cornets de Groot

Over: Peter Andriesse, *Beweren en bewijzen zijn twee*, en *Zuster Belinda en het geheime leven van dokter Dushkind*

De Bezige Bij, Amsterdam, 1971

Bron: *Het Parool*, 22 januari 1972

Beweren en bewijzen is twee door Peter Andriesse bevat 53 beweringen en geen enkel bewijs. Dat laatste hoeft hier ook niet, want de beweringen vormen het apparaat dat de schrijver een greep op de wereld verschaft. Het is namelijk de afbeelding van 'zijn' werkelijkheid en omtrent iets zo persoonlijks valt niets te bewijzen. Voor de werkelijkheid van Andriesse is het genoeg, dat hij erin gelooft.

Een systeembouwer in ideologische zin is hij waarschijnlijk niet. Maar hij is ook geen rasindividualist. Zijn hier in beweringen ondergebrachte 'waansysteem' houdt immers, en dat maakt communicaties ook mogelijk, voeling met andere waansystemen - collectieve, als dat van Wittgenstein of George A. Kelly, en persoonlijke, als dat van Sade of W.F. Hermans. "Er is maar één werkelijk woord", citeert hij van de laatste: "chaos". Maar daartegenover ziet hij natuurlijk ook wel in dat er een soort oerwaansysteem moet bestaan, de logica m.n., waar zonder andere waansystemen het niet kunnen stellen, zolang het ons niet mogelijk is antilogisch te denken.

Voor de logica garandeert een minimum aan communicatie, zegt hij zelf. En toch maakt hij van dit "oerwaansysteem" geen hoeksteen voor zijn beweringen, waardoor zij een brug tussen het wetmatige van het rationele denken en die chaos van Hermans zouden vormen. Mijn indruk is dat Andriesse meer hecht aan gevoelsmatige inzichten als dit van de psycholoog Kelly met zijn "constructensysteem", volgens welk het construct "lui" in verband kan worden gebracht met de constructen "vies", "stinken", "ongewassen" en "seksueel losbandig" (bewering 6). Op deze (en tegenovergestelde) manier kijken tal van mensen tegen de wereld aan, heeft iedereen zijn "filosofie" en niemand een bewijs. Dat zulke beweringen eenvoudig te falsifiëren zijn, alleen maar door op concrete gegevens uit de chaos te wijzen die een tegengestelde bewering staven, is duidelijk.

Beweren en bewijzen is twee is naar mijn mening eerder een 'retorica' dan het sluitend waansysteem van een denker of een idioot. Een retorica waarbij het niet gaat om literatuur, maar om de eigen persoonlijkheid en de wereld. Meer dan eens doen Andriesses beweringen aan Multatuli's *Ideeën* denken, en dan zeg ik iets heel moois van deze beweringen, vooral wanneer men bedenkt dat Andriesses tweede boek van dit jaar, *Zuster Belinda en het geheime leven van dokter Dushkind* in geen enkel opzicht met de *Max Havelaar* te vergelijken is.

Want wel geeft *Zuster Belinda* vorm aan een waansysteem, maar dat is niet dit van de schrijver. Het is het waansysteem van het damesbladverhaal, het meisjesboek, de roman naar het ontwerp van Rebecca.

Zo'n boek schrijven kan niet moeilijk zijn: zet een aantal clichés op en de lezer weet door herkenning meteen op het vervolg vooruit te lopen. In overeenstemming met een van de beweringen (de vijfde) kan men zeggen dat *Zuster Belinda* een consistent systeem is: alle volgende clichés zijn uit het eerste af te leiden. Het belangrijkste cliché van dit boek is het uitgangspunt: dat lezers van doktersromans in boeken nu eenmaal een nabootsing van de realiteit menen te zien. Dat *Zuster Belinda* een sleutelroman is, waar praktisch heel schrijvend Amsterdam herkenbaar in voorkomt, versterkt het nabootsende of mimetische karakter niet weinig.

Het verhaal is iets knulligs over een plattelandsmeisje dat op weg naar de grote stad Amsterdam waar ze als verpleegster komt werken, de dokter van haar leven leert kennen. Aangezien ze hierna een tweede minnaar zal ontmoeten, Geert, een schrijver, moet ze van een aantal remmingen worden verlost. Tot dat doel wordt haar een levenswijze opgedrongen waarin alleen, in boeken althans, dorpsmeisjes schijnen te trappen. Natuurlijk trouwt ze met haar arts (dat is het meisjesboekaspect), maar die ontpopt zich dan al snel als een waardig leerling van Sade, hoewel hij voor het oog van de wereld een hoogstaande moraal vertegenwoordigt (hier worden de Rebecca-aspecten actueel). Geert besluit Belinda, die van alle lichtzinnigheid is afgestapt, te redden. Maar dat mislukt. Dushkinds image is te hecht gevestigd en de twee geliefden komen in een psychiatrische kliniek terecht. Met een verwijzing naar bewering 10 concludeert de lezer dat hun enige krankzinnigheid die van de deugd is. Ongelukkig worden ze er niet door. Geert schrijft er zijn roman, en de beginregels ervan zijn identiek met deze waar *Zuster Belinda* mee aanvangt.

De taal die belooft een afbeelding van de werkelijkheid te geven, blijkt opeens met die werkelijkheid niets te maken te hebben: het slot sluit Belinda, Geert en Dushkind in een structuur in, wat betekent dat ze uit het leven in de fysische realiteit worden gestoten. Onze voorbarige opvatting dat *Zuster Belinda* een consistent systeem zou zijn, moeten we hier dus herzien. De compositie levert immers (net als bij Eschers hiaatloze prenten) een 'restfiguur' die even interpretabel is, als de figuur vanwaar we zijn uitgegaan.

Poëzie met een computer door Gerrit Krol maakt een dichter niet overbodig

APPI zingt zoals het gebekt is

R.A. Cornets de Groot

Over: Gerrit Krol, *Automatic Poetry by Pointed Information: Poëzie met een computer*

Querido, Amsterdam, 1971

Bron: *Het Parool*, 29 januari 1972

In *Automatic Poetry by Pointed Information, Poëzie met een computer*, (Uitgave Querido f 12,50), tracht Gerrit Krol duidelijk te maken hoe je met het programma APPI gedichten kunt maken. Hij laat zien dat creativiteit over lijnen loopt die te programmeren zijn. Lukt het niet met het gedicht, dan ligt dat aan de programmering.

Een gedicht schrijven is dus werken volgens een procedure. Dat is iets anders dan 'vertellen'. Krol zegt dan ook terecht: "Een roman schrijven door middel van formules is het tegengestelde van een-roman-schrijven-omdat-je-zoveel-beleefd-hebt. () Je schrijft de formules op en pas dan ga je proberen uit te vinden wat ze kunnen betekenen". Uitgaan van formules op deze manier is een recherche op touw zetten: zoeken, naar wat je nog niet weet of kent. De formule, de vorm is hier creatief. Maar toch: "Het is niet zo dat het programma APPI alle dichters opeens overbodig maakt. APPI zingt zoals het gebekt is." En APPI is gebekt door een dichter in dit geval, door Krol, de programmeur die de formules vaststelt en de procedure.

Nu is, in poëzie, alles als 'formule' te beschouwen, het rijm, het metrum, het ritme. En ook de stijl. "Wat is stijl?" vraagt Krol. "Stijl, in de literatuur, betekent niets zolang er geen woorden zijn waardoor de stijl zichtbaar wordt. En dan nog betekent stijl niets. De stijl is alleen een procedure geweest om die woorden te vinden en nu ze er staan, kun je die stijl wel vergeten. Het past". Dat klinkt bijzonder eenvoudig. Maar ik begreep de bedoeling pas door een toelichting die niet Krol maar Gezelle geeft.

Die vertelt van één van zijn kleengedichtjes, dat het uit een enkel woord langs organische weg ontwikkeld werd. Dat woord is het archaïsme 'allenthenen' en de eerste regels gaan zo: "/ Overall en allenthenen / Waar de snelle wagenschenen / Voeren van het stoomgerid..." Gezelle zegt ervan: "Stoffe en al, 't is uit een enkel woord gesproken". Maar wie interesseert zich daar nou voor? De woorden staan er. Het past. Je kunt als lezer de 'stijl', de procedure wel vergeten.

Bij zijn programmering gaat Gerrit Krol uit van de beschrijving van een foto, en de daaruit genomen formules dienen voor APPI als uitgangspunt. APPI brengt uitkomsten, waaruit de programmeur zijn selecties maken kan, waarna het mechanisch brein opnieuw tot denkwerk wordt gebracht. Gezelle stond voor een andere opgaaf: die ging niet van een plaatje uit, maar werkte ernaar toe.

De vraag rijst nu of je met zoals Gezelle het deed? In het voorstel: "Je schrijft de formules op en pas dan ga je kijken wat ze kunnen betekenen", was dát immers beloofd!

Aan het eind van het boek gaat Krol opnieuw van voorstellingen uit, wanneer hij procedures beschrijft die met betekenissen manipuleren. Aan de eenvoud van de uitkomsten te zien - Krols gecomputerde poëzie overrompelt mij allerm minst - zal men met of zonder APPI wel niet tot manipulaties kunnen komen als deze van Arie van den Berg: 'Veel koude drukte voor de veenmol nu / de vorst zijn ondergrondse stookt / met dode poppen'. Die woorden zijn in twee verschillende systemen zinvol. Als programmeur voel je bij dit soort opgaven waarschijnlijk wel de behoefte aan twee computers. Of aan een dichter natuurlijk.

***De nagel achter het behang blijkt* - iets voor schrijver Anton Koolhaas - een roman niet over dieren maar over mensen**

Een muis ondergraaft mensenlevens

R.A. Cornets de Groot

Over: Anton Koolhaas, *De nagel achter het behang*

Van Oorschot, Amsterdam, 1971

Bron: *Het Parool*, 4 maart 1972

De nagel achter het behang van Anton Koolhaas is een roman over mensen. En dat is iets nieuws voor deze schrijver. Het leven van zijn romanpersoneel wordt ondergraven, eerder dan beheerst door De Muis - symbool van leven in duisternis, en dus van de dood in een of andere vorm.

Het boek is jammer genoeg hier en daar uit zijn krachten gegroeid. De humor ervan levert heel wat trouvailles op, die met te weinig terughoudendheid worden behandeld. Die onevenwichtigheid zet zich ook in de compositie voort; het boek valt in twee delen uiteen, die wel vernuftig, maar niet organisch met elkaar verbonden zijn.

Symbol

In dit boek (uitgave Van Oorschot f9,90) gaat het om de vriendelijke dorpsdokter, Pulder, die op een dag door zijn oude studiegenoot, landelijk beroemde chirurg Van Inge Liedaerd wordt opgezocht, of liever: overrompeld. Want niet alleen laat hij voor dit bezoek een afspraak met zijn vrouw en zoon lopen, hij laat zich ook wijsmaken, dat hij als student zo'n briljante figuur was. Het is de drank die hem het verhaal van de chirurg doet geloven. Natuurlijk - want Van Inge Liedaerd teert op zijn roem: niemand heeft Pulder verteld, dat deze vrolijke drinker als neuro-chirurg op straat was gezet, omdat hij als morfinist niet te handhaven was. De vriend blijft die nacht logeren, en dan is het een muis die de artsen wakker houdt en die bij de een agressie, bij de ander gevoelens van voldoening oproept.

Grootheid?

In de nacht vertrekt Van Inge Liedaerd, met de hele morfinevoorraad van Pulder. Toch is hij niet zo maar een ordinaire oplichter: integendeel, hij imponeert, ook al ontnemt men hem zijn aureool. Vóór hij sterft, en dat gebeurt vrij snel na de confrontatie, vernedert hij de bestolene nog eens, waar diens vrouw en zoon getuige van zijn. En dan is de lezer aan de beurt: hoe ziet die de dorpsdokter? Misschien als een slappeling; misschien ook als iemand die in zijn handelingen nog een zekere grootheid toont. Wraakgevoelens koestert hij niet; hij is integendeel aanwezig op de begrafenis van de vriend, die hem uit de dood van het dorpsleven heeft gewekt; hij zoekt het liefje van de vriend op, diens dochter, - kortom, geen gelegenheid laat hij voorbijgaan, die ieder ander met plezier had laten passeren. Zijn streven het nieuwe in zijn leven te behouden, wilt hij uitgedrukt zien in een verbintenis tussen zijn zoon en de dochter van zijn vriend. Dat is dan het tweede deel, het tweede verhaal, en daar vinden we de kunstmatige schakel met het voorafgaande deel, - op nieuw de muis, niet diezelfde muis van eerst,

niet een heel bepaalde muis, maar De Muis als symbool, die nu bij het meisje vertedering veroorzaakt en panische angst bij de zoon. Het is een verhouding die bij de vaders precies andersom ligt. Maar dat is, geloof ik, en anders doorzie ik het niet, een toevalligheid. Moest hier opzet achter zitten dan had de schakel tussen beide verhalen beter doordacht uitgewerkt kunnen zijn. De muis vervulde dan geen mechanische, maar een organische functie.

Han de Wit gaat in ontwikkelingshulp: de deugd als slachtoffer van auteur en lezer

Lachen om jezelf met Heeresma

R.A. Cornets de Groot

Over: Heere Heeresma, *Han de Wit gaat in ontwikkelingshulp*

Thomas Rap, Amsterdam, 1972

Bron: *Het Parool*, 15 april 1972

"Wie zijn persoonlijkheid uitdrukt in het werk, kan daarbuiten niet veel meer zijn dan een kind", zei Vestdijk eens. Heere Heeresma is daarentegen veel meer een schepper van een gestalte - die van hemzelf - dan van een boek. Hij blijft buiten zijn werk, wat betekent dat zijn persoonlijkheid op ander dan literair gebied allerm minst kinderlijk genoemd kan worden. Verklaart dat misschien iets van het onvolwassene dat Han de Wit van zijn schepper heeft meegekregen?

Hoe infantieeler de held van Heeresma's nieuwe boek *Han de Wit gaat in ontwikkelingshulp* wordt voorgesteld, des te demonischer gaat de auteur te werk. Demonisch - en niet alleen omdat het boek op tal van plaatsen iets van een 'sleutelroman' heeft, al hoeven we niet naar namen te raden, want Heeresma noemt, venijnig of goedgemutst, man en paard.

Het boek opent met een compleet gedicht van Van Hattum als motto: een pseudovisioen van de dichter-als-kind, die zijn ouders blij begroet bij het weerzien in de hemel. "Vader", zeg ik;/ "Moeder", zeg ik;/ Niemand werd zo blij begroet./ 'k Wist zo lang reeds schoon te vinden,/ Dat men dankbaar sterven moet/".

Dit motto laat toe het kind uit het gedicht met Han de Wit gelijk te stellen. In het gedicht wordt het met zijn ouders verenigd, want bij alle ongeloof laat Van Hattums ironie het kinderlijk vertrouwen ongeschonden.

Ironie

Natuurlijk streeft ook Han ernaar zich met zijn ouders te verstaan. Maar juist hij wordt van ze gescheiden aan het eind van dit boek: hij gaat ze zelfs voor in de dood. Heeresma ironiseert de ironie, en dat hij daarbij - op zijn beurt - de lezer de hoop op een glorieus hiernamaals niet ontnemt, is pas werkelijk demonisch. "Nergens is de duivel zo gevaarlijk dan wanneer hij zich als God vermomt", zei Vestdijk.

Maar waar berust dit demonische op? Op idealisme.

Op de weigering zich neer te leggen bij de onmacht, de middelmatigheid, de norm. Daarom is Han de Wit - wiens naam herinneringen wekt aan een zo groots verleden - de verpersoonlijking van de meest burgerlijke moraal. Men kan beter, als men de invlezing van de deugd niet wezen kán, prat gaan op wat men waard is in het kwaad.

Rechtvaardig

Han de Wit doet er geen goed aan rechtvaardig te willen zijn, vrede te willen stichten, de vooroordelen van de gemeenschap te willen delen; maar Heeresma bedient zich van de heersende moraal als van een zwakheid voor eigen doel. Dat men doorlopend op Han de Wit kan rekenen (Johan de Wit: de omkoopbare!), is een gevolg van zijn

waarheidslievendheid. Maar Heeresma laat zien dat de ellende die de deugd achter zich aansleept hoogst onplezierig is. Hans prefabricated psychologie - een destinerende psychologie, niet geheel ongelijk aan die der naturalisten van de vorige eeuw - maakt hem tot een weerloos slachtoffer van de auteur. Maar niet van de auteur alleen, ook van de lezer, die plezier heeft in het kwaad dat Han wordt aangedaan: wie verzet zich tegen de aantrekkingskracht van het boze, wanneer dit zich aandient in de vorm van het komische?

De schrijver en de lezer versus Han de Wit, dat is: dekadente realisten tegenover een primitieve barbaar, de zwijnen van Epikurus tegenover de hond van Pavlov.

Handlanger

Hoe Heeresma zijn lezer tot handlanger maakt, is een stilistische vraag die niet losstaat van de door hem aangesneden problematiek. In principe komt het erop neer dat iedere energie die Han verbruikt - nee, verspilt ! - aan de verwezenlijking van het goede onmiddellijk wordt ontladen in een teleurstelling die de lezer een onnoemelijk plezier verschaft. Maar de belevingsfactoren in dat plezier vormen een ondoorgrondelijk mengsel van sadisme, leedvermaak zonder een greintje medelijden en ten gevolge daarvan een kwaad geweten, dat toch meteen het zwijgen wordt opgelegd, omdat men verder leest, gedwongen door de overtuigingskracht die de auteur zijn woorden verleent. Het kortbegrip van zijn roman geeft Heeresma zelf in het eerste hoofdstuk, wanneer hij, grenzeloos spotziek, de draak steekt met het Oedipuscomplex. Ik citeer de desbetreffende passage die een vooruitzicht, een proscopie is van wat zich aan het slot voltrekt. Han staat in zijn kamertje voor de spiegel met de pijp van vader tussen de tanden: (Hij greep) "moeders portret van de plank en hield het naast zijn hoofd. Moeder, hij, de pijp van zijn vader; martiaal, hij kon niet anders zeggen. Langzaam bracht hij zijn linkerhand naar de slaap, groette militair, balde dan de vuist, stak de wijsvinger uit en drukte die als loop van een wapen pal naast zijn oog. 'Panggg!' riep hij. De pijp viel in de wastafel." En dan komt de frustratie van de aan deze fantasie ten koste gelegde zielsvermogens (verbeeldingskracht, viriliteit, doodsverlangen, etc.). Want zijn vader ziet het tafereel: "'Nee, moet je nou eens kijken!' riep vader achter zich naar beneden. Hij hing in de deuropening en huilde van het lachen. 'Die zoon van je, nou die is mooi maf!'"

Heeresma's boek is een duidelijke satire. Hij laat zien - en geeft het boze terecht een aandeel in zijn creativiteit - waar het mis is in de samenleving, en in welke mate het haar aan echte naastenliefde schort. Zoals iedere satire bewijst ook deze welke "seden bespottelijk, ende versmadelijk sijn", en bekomt ook deze "aldus haer eynde, 'tgene bestaat in de verbetering der seden" (Michiel de Swaen). Waaruit blijkt dat Han terecht werd opgeofferd aan die krachten in de maatschappij en in ons geweten, die levenloos geworden zijn. Wie om Han de Wit lacht, lacht met gewetenswroeging om zichzelf.

Roman *De maker* van J. Bernlef over (niet met name genoemde) Van Meegeren

Schilderijenvervalser als raadsel

R.A. Cornets de Groot

Over: J. Bernlef, *De maker*

Querido, Amsterdam, 1972

Bron: *Het Parool*, 22 april 1972

Wanneer je een roman in handen krijgt over een schilderijenvervalser en de omslag vraagt je in nadrukkelijke en op echt linnen aangebrachte letters: "Wat is het verschil tussen een echte en een valse Vermeer? U? Hoe echt is dit boek? Hoe echt bent u?", dan denk je vanzelf: dat zal wel betrekking hebben op Han van Meegeren. En ja, dat blijkt zo te zijn.

Maar waarom dan er zo'n lang raadsel van gemaakt? Een schoolmeester die zijn pupillen een lesuur lang op weg helpt naar een uitkomst die ze allang voorvoelen, is vervelend. En een schrijver die ten onrechte een tot het eind toe strak gehouden gemoedsspanning van zijn lezers eist, hoewel die zo wel de vork in de steel weten te passen, is op zijn minst niet amusant.

De vraag "Hoe echt bent u?" is misleidend. Want u bent echt; het is de auteur die u onderschat. Tot mijn verbazing is die schrijver Bernlef, die in de regel zijn lezers toch juist taxeert, en het boek dat hij maakte heet *De maker* (uitgave Querido, f 14,50). De eenvoud ervan is nauwelijks een verdienste. Die maker, of de vervalser wordt nergens met name genoemd. Zijn obsessie voor Vermeer (als ik me wel herinner, maar het is lang geleden, en ik was nog jong, speelde een zekere klankovereenkomst in de namen, en vooral in de initialen een rol) wordt niet gerechtvaardigd, alleen geconstateerd.

Niettemin offert "de maker" veel op aan zijn liefde voor de 17e-eeuwer: zijn minnares, zijn behuizing en tijdelijk ook zijn gezondheid, hoewel hij met een heel klein beetje overleg al die ellende zonder moeite uit de weg had kunnen gaan.

Het pleit voor Bernlef dat hij dit tóch aannemelijk weet te maken, N.B. door de maker eigenschappen toe te kennen, waar hijzelf zich op beroemen kan - b.v. een kameleontisch vermogen zich in andermans situatie in te leven. Maar dan toch met dit verschil dat de maker niet in staat is ook nog met eigen ogen naar de dingen te kijken. Twee citaten: "Het is toch een gek idee dat Hollandse schilders 300 jaar geleden net zo enthousiast en misschien wel in dezelfde woorden over hun ervaringen spraken als ik nu", en: "Zo hadden ze het altijd gedaan, eeuwen lang".

De maker heeft een maatstaf - Vermeer.

Zijn denken is niet creatief, maar normatief: hij mag vooral Vermeer niet voorbij. Zulk denken past niet in deze tijd, dat is duidelijk. Daarom wellicht, spreekt deze roman niet aan.

Schrijven hoeft hier niet

R.A. Cornets de Groot

Over: Peter Andriessse, *De roep van de tokèh*

Paris-Manteau, Amsterdam/Brussel, 1972

Bron: *Het Parool*, 5 augustus 1972

De roep van de tokèh door Peter Andriessse is een autobiografische verhalenbundel, waarin de chronologie de verbindende factor is. Het boek wordt veel te pretentius afgesloten met "Aantekeningen" waarin de auteur onthult wanneer de verhalen werden geschreven, wanneer ze werden gepubliceerd, en waar. Ik vind dat er een tegenstrijdigheid bestaat tussen die notities en het eigenlijke werk: wie geïnteresseerd is in de beschrijving van iemands jeugd, stelt gewoonlijk weinig belang in vulgair naar wetenschappers lonkende ludificaties in de trant van deze aantekeningen.

Zo gaat een schrijver die zijn werk presenteert als een stuk van zijn chronique scandaleuse, schuil achter het 'hogere', dat het schandaal onschadelijk maakt. De verdediging van zijn boek wordt door Peter Andriessse per motto overgelaten aan literatuur-estheten: "Schrijven is als het laten van een wind: in de meeste gevallen hoeft het niet, maar het schenkt wat opluchting" - een twijfelachtig citaat uit Jeroen Brouwers' *De toteltuïn*.

Compromis

Psychologen spreken in zo'n geval van een motivatieconflict: de modieuze opgeblazenheid stelt haar eisen, even goed als de innerlijke behoefte zich uit te spreken, en dan is een compromis - de relativiserende vent met de winderige pantalon van de vorm als banier - altijd eenvoudiger dan een zelfstrijd die beslist over de noodzaak van het geschrevene. Het is zoals Andriessse het zelf zegt: schrijven - in dit geval hoeft het niet.

De ellende begint al met het begin. *Kleine topografie*, deze epigonistische reductie van de helft van de door Mulisch gevonden vorm in *Zelfportret met tulband* (uit *Voer*): wie niets te verhalen heeft, hoeft ook niet ver te reizen.

Maar na deze topografische loslippigheden volgen dan de herinneringen aan het verblijf op Sumatra, kopieerlust des dagelijkschen levens naar de vorm, de huiselijkste aandoenlijkheden naar de inhoud. Niets, niets dat eenmalig of universeel is of zou kunnen zijn. De magische betovering van het exotische dier - de python, de tokèh, een schorpioen - wordt in anekdotes gesmoord, de verbazing over het on-Nederlandse op zijn Nederlands door cijfers bezworen: "Twee jaar later (na het doden van een python, RC) kocht mijn moeder in Medan een tas van slangeleer die veel geld kostte."

In een vorige bespreking van Andriessses werk kon ik wijzen op twee kwaliteiten: een grillige fantasie (*Zuster Belinda*) en een manier van construeren, denken (*Beweren en bewijzen*). De legèring van die twee elementen werd in *De roep van de tokèh* (uitg. Manteau) verijdeld door het gebrek aan strijd lust van de auteur, die boven een vinnige antikritiek de aanvallen van *Soma*, de verdediging van zijn werk verkiest, door critici, die hij later, in *Soma 23*, met zinloze grappen over hun zorg lastig valt.

Bergmensen en kustmensen in Anton Koolhaas' *Blaffen zonder onraad*

Twee verhalen samengeweven

R.A. Cornets de Groot

Over: Anton Koolhaas, *Blaffen zonder onraad*

Van Oorscot, Amsterdam, 1972

Bron: *Het Parool*, 2 september 1972

Zonder precies te vertellen waar de geschiedenis van Gilda zich afspeelt, krijgt Koolhaas het voor elkaar ons in Italië te verplaatsen, juist daar waar de bergen ver genoeg van de zee verwijderd zijn, om aan de bewoners te kunnen ondervinden, of ze uit de bergen afkomstig zijn of van de kust.

Maar Gilda is een beetje misplaatst in die omgeving: wat alleen als enig kind, wat eenzellig, meer bezig met haar hond dan met leeftijdgenoten uit haar omgeving. Dertig jaar is ze, wanneer de dood van haar vader haar tot wees maakt; een rijpe vrouw, aantrekkelijk genoeg voor wie oog heeft voor het schoons van de argeloosheid. Dat zijn er natuurlijk maar een paar: een journalist, Tino, en de aannemer, die het met andere notabelen, in het hoofd hebben gezet, hun dorp tot een trekpleister voor toeristen te maken. Daar is Gilda bij nodig, want volgens Tino moet ze in badpak op de foto voor de folder. Met de zee als achtergrond.

Op zoek naar ik

Het mooie plan gaat niet door, de foto wordt niet eens gemaakt, want haar verschijning in badpak drijft met alle methodische schoonheid de spot. Sneu is dat wel voor Gilda. Maar de gemankeerde foto geeft haar - na dertig jaar - haar identiteit: zij is een bergmens - en niet iemand van de kust. Gilda was al eerder op zoek naar een eigen ik. Kort na haar vaders dood knapt ze haar woning in opzichtige kleuren op, omdat ze verandering wil: niet de Gilda die overbleef, maar deze die verder moest. Een nieuwe Gilda.

Bij dit streven naar zelfverwerkelijking doet Tino dienst als instrument.

Ideaal

Het is waar dat louche Tino gebreken heeft. maar dat hij in Gilda een soort van ideaal ziet, een vrouw die je zuiver en helder moet benaderen, pleit voor hem. Tenslotte is hij het, die Gilda weet te veroveren, en die haar nieuwsgierig maakt naar wat dat is: leven. Gilda heeft daar haar ideeën wel over, maar heeft ze die ooit getoetst aan de praktijk? Na haar vaders dood vereenzelvigd ze het nachtelijk geblaf, waar haar eigen hond een belangrijk aandeel in heeft, met het "onraad" dat het leven is: "Als ik nu ook dood zou zijn (...), dan ben ik eraf (...) van datzelfde onraad". Daarentegen is het nachtelijk baken van Benito's ezels "vervloeking van het leven en van de aarde die leven draagt". Wat blijft er van deze levensangst over na haar avontuur met Tino?

Evenals in zijn vorige boek, *De nagel achter het behang*, weeft Koolhaas ook in *Blaffen*

zonder onraad een tweede verhaal met het eerste samen. In deze opzet is deze roman veel beter geslaagd dan de vorige: er is niet zoveel nadrukkelijke symboliek, er is meer harmonie in compositorisch opzicht, de humor is hier veel minder tot een op zichzelf staand iets geworden.

In dit tweede verhaal gaat het om een viertal toeristen, die zich blind vervelen, en die, om zich te verstrooien, een levensgevaarlijke ezeltocht naar de kaalste en hoogste berg in de buurt ondernemen. De beschrijving die Koolhaas geeft, is er een van de hel. Maar het aardige is, dat in de nacht voor de hellevaart - dezelfde nacht waarin Tino Gilda verrast - de honden blaffen en de ezels balken, om de wanhoop van al wie zichzelf waarlijk vernieuwen wil: Gilda, en op zijn minst één van de toeristen.

Noodzaak

Het boek eindigt ermee dat Tino, nadat hij Gilda's hond heeft willen doden, per ongeluk in het ravijn stort. Dat is duidelijk compositorische noodzaak: Gilda's streven haar vaders dood te overwinnen, is vervuld. Dan is er voor Tino - bedreiging van haar zojuist gevonden zelfstandigheid - geen plaats meer.

Aan het slot van het boek betekent het hondegeblaf zo goed als niets meer, en is het gebalk alreeds geen echte aanklacht, veel meer een teken van ander onraad dan waar de honden van blaffen in het begin. Er is iets verschoven in Gilda's leven, een paar frustraties zijn opgelost, wanneer ze inslaapt in de nacht van Tino's dood. "Dwars door het blaffen heen en later, toen de ezels van Benito wel tot tussen de sterren het grote onraad van de dood balkten, bleef ze vredig slapen," schrijft Koolhaas.

Veertig jaar oud romandebuut: *Kind tussen vier vrouwen*

De eerste Vestdijk nu pas verschenen

R.A. Cornets de Groot

Over: S. Vestdijk, *Kind tussen vier vrouwen*

De Bezige Bij, Amsterdam, 1972

Bron: *Het Parool*, 12 september 1972

Van het oorspronkelijke manuscript van *Kind tussen vier vrouwen*, Vestdijks nooit gepubliceerde romandebuut, bestaat een afschrift: de persklare kopij. Naar dit laatste manuscript gaf De Bezige Bij, veertig jaar later dan Vestdijk wenselijk vond, het inmiddels beroemd geworden boek uit (prijs f49,50). Deze publikatie is weliswaar geen 'wetenschappelijke', maar de roman kan, waar het ons toch in hoofdzaak om Vestdijk zelf te doen is, beter op niet-wetenschappelijke wijze worden uitgegeven, dan helemaal niet.

Het probleem ligt me trouwens niet erg: ik laat het graag aan de specialisten over en vind integendeel dat het boek aanspraak maakt op een iets persoonlijker benadering, een iets minder objectieve, dan welke geleerdheid ook beloven kan. *Kind tussen vier vrouwen* is tenslotte Vestdijks persoonlijkste boek! "Hier alleen naaktheid, een bevend, onbeschermd iets," - schrijft hij dan ook, wanneer hij - de vijfendertigjarige - een jongetje herkent met "de ogen van een kind dat iets verloren heeft, maar het elk ogenblik weer terug hoopt te vinden." Dat jongetje is Anton Wachter, en het verloren 'iets' is 'iemand': Ina Damman.

Oog

De geciteerde woorden staan in de proloog die aan de eigenlijke roman voorafgaat. De auteur presenteert zich daar door het woordje 'wij', en dit 'wij' is protheïsch, veranderlijk, van nature een sneeuwjacht, een hagelbui, een tuintje madelieven, een onzichtbare ooggetuige - in feite een verbazing, een vraag - een zwevende geest, een zucht van de adem Gods die over de wateren - hier tot sneeuw bevroren - waait. Dit onzichtbare oog, ons bekend van Harry Mulisch reeds, nee, eerder als van Nietzsche, is het, dat de dingen in zich opneemt: een stadje, een school, een huis, een kind: *het* kind. Dit oog is het ook dat zich, al kijkend, van de vergankelijkheid bewust wordt, en dat daarom op zoek gaat naar een verleden dat teloor dreigt te gaan, maar het waard is te boek te worden gesteld. "De kroniek van een jongensleven" - zo luidt vanzelfsprekend de ondertitel van deze roman, waarvan de auteur, al schrijvend aan zijn proloog, uit de 'wij'-vorm in een 'ik' valt.

"Nog zijn wij twee," staat er van het jongetje en de onzichtbare spion, "maar wonderbaarlijk genoeg, met elke kloep van zijn jong bloed, groeien we samen () - en ik geloof haast: er *is* weinig verschil meer tussen ons, wanneer ik, in zijn gedaante () naar huis toe stap, klein en hongerig."

We kunnen natuurlijk deze manipulatie als een literaire truc beschouwen - het antwoord op de vraag: hoe breek ik in dat verleden in? Maar het is meer. Het is de toer om niet alleen van het 'wij' een 'ik' te maken, maar ook van een Vestdijk een Anton Wachter, en van een object ('hij') een subject (verteller), die dan in de roman wel behoorlijk van elkaar gescheiden blijven, maar zich in de geest van de lezer toch verenigen: is het boek geen autobiografie?

Ogenschijnlijk laat het eigenlijke verhaal zich in twee delen splitsen: een eerste - alle titelloze hoofdstukken, en een tweede, dat *Ina Damman* heet, en waarvan ieder hoofdstuk van een titel is voorzien. De werkelijkheid is gecompliceerder: ook het eerste gedeelte valt in twee stukken uiteen: dat waarin Anton zich tegenover zijn moeder plaatst, en dit waarin zijn verstand hem vertelt dat zijn vader beduidend minder 'almachtig' is, dan hij in zijn jonge jaren geloofde, - nee *wist!*

Verbond

De vader kan alles en weet alles, volgens de jonge Anton, en hij houdt dan ook "een klein beetje meer" van zijn vader dan van zijn moeder. Er is een soort verbond ook, tussen de twee mannen voor wie heel andere regels gelden dan voor de moeder, die trouwens over zeer gebrekkige, ja verwerpelijke middelen beschikt om de jongen in toom te houden - bv. als hij door haar moet worden gewassen, zeer tegen zijn zin.

Niettemin is zijn wereldje "Antonsland" - een gebied dat nergens ophield en toch begrensd was - een moederwereld, met speelgoeddiertjes, een schat van een dienstmeisje, een eigen taaltje, met uitbouw mogelijkheden naar buiten toe, in ruimte en tijd. Want zijn moeder heeft familie in Weulnerdam, in Amsterdam, en zij bewaart daar ook herinneringen aan, waar zijn vader juist een volstreekte eenling lijkt, die van zijn verleden niet veel meer vasthield, dan zijn vrouw voor hem heeft weten te bewaren. Het is duidelijk dat Antons wereldje een klein paradijs is: hij leert haar naaste familieleden kennen, onder wie zijn lievelingstante Nellie, en een schrikaanjagende grootvader! Pas wanneer deze wereld in elkaar stort, breekt de tweede fase aan: dan stijgen de papieren van de moeder, die van de vader dalen in waarde, allemaal conform het schema van Oedipus' drama. Maar het is waar dat de vaderfiguur wiens dood gewenst is, door de grootvader wordt vervangen.

En op de dag van de begrafenis heeft zijn vader zoveel te regelen dat Anton met zijn moeder alleen is, "en nu bleek, dat hij altijd minder van zijn moeder had gehouden dan van zijn vader *om* zijn vader uitsluitend: zijn vader had haar altijd achteruit gedrongen in zijn genegenheid, zonder het te willen... Dat stond vast: echt van haar houden kon hij alleen, als zijn vader er niet bij was."

Met de ontbinding van de moederwereld - die zich niet zonder geweld voltrekt - houdt de ontwikkeling van een zich steeds bewuster worden 'ik' in Anton gelijke tred. Hij vecht, voor zichzelf, voor Annie Vermeer op wie hij verliefd is, treedt als voetbalheld op, maar wordt in al deze zaken weer teleurgesteld, en op zichzelf teruggewezen, in een hem vijandige wereld, waar zelfs zijn beste vriend, Murk Tuinstra, uit wegtrekt. Dit is de vaderwereld van strijd, heerschappij, liefde, eenzaamheid en verlies.

Waar in het verleden het epische, de plastiek (Anton tekent van prentbriefkaarten klassieke beelden na) en de literatuur (Verne, Aimard, Andrew Home) in hoge mate bepalend waren voor zijn leven-als-in-een-droom, daar komt nu het lyrische, de muziek, haar aanspraken makend op zijn levensgevoel - óók als de droom geen rol speelt in zijn bevindingen.

Hoe bewaart Anton tussen deze vader en deze moeder het evenwicht?

"Aan de klank van haar stem hoorde hij dat al aankomen (), daarvoor had hij haar toch willen behoeden! De *weegschaal* sloeg om (). Ze moest geremd worden (). Te laat: reeds had zijn vader ontevreden gekeken, - het staatkundig *evenwicht* was verstoord!" En verder: "Die rust, dat leek hem nog het heerlijkst van alles (), geen misverstanden, geen standpunten, en, goddank, geen *seismograaf*, die al die stoornissen registreren moest: zijn taak altijd." Want Anton is, astrologisch beschouwd, een Weegschaal.

Het evenwicht wordt pas in het derde deel bereikt, wanneer de vaderwereld is afgebroken. De devaluatie van de koosnaam "vent" ondervindt Anton aan den lijve: maar het tegenwicht op de ontluistering van een kinderleven vormt Ina Damman. Wie is zij? Hemel en aarde tegelijk: een ster, "een helder hemellichaam". En met haar vereenzelvigd hij zich - ook hij dus, kind van zon en maan, een ster! Het 'bewijs'!

Ook vereenzelvigd hij zich met God - met het teken Weegschaal, oneindig vergroot. Een

God, "wikkend en wegend, tobkend en weifelend, van vroeg tot laat in de weer om ieder het zijne te geven en niemand te veel." Die vereenzelvigingsdrang is geen gave, geen deugd, maar noodlot. Want deze Weegschaal-God is tenslotte ook de natuur, krachtens Antons pantheïsme, en dat dwingt dit 'ik' dus weer tot 'wij' - die 'wij' waar Vestdijk uit viel in de proloog.

Droom

Maar het is Ina Damman waardoor de werkelijkheid zich uitlevert aan zijn identificatiedrang: "Deze droom althans (bedoeld wordt: Ina Damman, RC) was iets dat hij boven de werkelijkheid stelde, - en wierp deze droom zich ook niet als een buigzaam net over iedere werkelijkheid heen?" Zij is de Idee (Ina Damman - I.D.), die uitstraalt over Antons eigen creatie: zijn wereld, synthese van moeder- en vaderwereld.

De terugkeer heet het laatste hoofdstuk van dit boek, en dat houdt niet alleen een 'terug tot Ina Damman' in, maar vooral een terug tot zichzelf: "Nooit zou hij meer naar zijn jeugdherinneringen terug kunnen als hij Ina Damman verloochende, als hij niet, moeiteloos en telkens weer opnieuw, de top beklom, die hem scheidde van het kinderland, dat er achter lag..."

En wie aanvoelt, dat men zelf, na de roman, ook terug moet naar dat begin, die proloog, waar de schepper over de schepping jaagt, heeft begrepen dat de cyclische structuur van dit boek *beeld* is van die eeuwige wederkeer, die het altijd opnieuw zou laten beginnen: hier, ergens anders, buiten Anton en in hem.

Verzameld werk - Kritieken - Bzzlletin (1975-1977)

Landschappen en andere gebeurtenissen

R.A. Cornets de Groot

Over: Gerrit Kouwenaar, *Landschappen en andere gebeurtenissen*

Querido, Amsterdam, 1974

Bron: *Bzzlletin*, 3e jrg., nr. 22 (jan 1975), p. 24-25.

[p. 24]

dit is

*Dit is niet mooi
dit is niet onleesbaar
dit is niet voor kinderen*

*dit is geen geheimtaal
dit verheft niet het volk*

*dit is de binnenkant
van je buitendeur, dit ken je
toch: je hand
vergroeid met de klink*

*op de mat onder je voet
het dagblad het weekblad het maandblad
het jaaroverzicht*

*het sneeuwt in de hitte
het sterft in de vrede, de letter
heeft alles gegeten, niets
is niet waar, niets is verleden, niets
is verteerd*

Meer nog dan de vraag naar welke zaak het woord 'dit' in het eerste gedicht uit Kouwenaars zojuist verschenen bundel *Landschappen en andere gebeurtenissen* verwijst, houdt me de formule van de eerste zin bezig: 'dit is'.

Een machtsspreuk die noemt en schept: er zij licht.

Maar ook taal die voor de nieuweling de dingen in de samenhang van mens en wereld voegt.

Noemen, scheppen, onderwijzen en leren: een opklimmende reeks van almachtige alwetendheid naar een vrijheid, die de onmacht meesterschap verleent.

Het is niet meer met het gevoel een eigen gebied te betreden, als je van binnen de buitendeur achter je dicht trekt, nu de wereld voor jou via de brievenbus binnenkwam. Maar toch: daar geldt vrijheid, niet autoriteit.

Op de mat onder je voet

het dagblad ()

Een paradoxale situatie, waarbij de in dit gedicht met 'je' aangesproken persoon (is het woord 'je' in dit gedicht wel een persoonlijk voornaamwoord?) niet alleen staat. Een situatie waarin het ik en het historisch proces elkaar schijnen uit te sluiten, terwijl ze toch niet buiten elkaar kunnen en niet zelden ook elkaar doordringen. Zo ontstaat er tussen die twee een verhouding als tussen zijn (dit is) en groei, landschap en gebeuren - al is dit gebeuren, onder een ander perspectief óók "zijn", want "niets is verleden niets/ is verteerd".

Maar wat "is" of groeit, hangt natuurlijk helemaal af van het oogpunt van de dichter. Is dat binnenwaarts gericht, dan is de "Umwelt" het landschap, is het daarentegen naar buiten gericht, dan dient het subject tot zulk décor. Dat lijkt me tenminste de zin van een regel als "dit is dus gebeurt niet" uit het tweede gedicht. In ieder geval is de stijl introspectief en statisch van aard, wanneer het leven als een *proces* in de tijd wordt beleefd.

Kouwenaars systeem van snelle wisselingen van blik, die data en décors tegen elkaar inruilbaar maken, heeft wel degelijk behoefte aan enige vaste realiteit. De aansprakelijke "je" is niet alleen één met de buitendeur, maar bevindt zich daar, op die plaats, tussen begeerte en onlust. Zij vormen de twee polen van de mythe van deze poëzie, al leeft de begeerte in hoop en vrees en de onlust in de schijn van uiterlijk welbevinden, gelijk men ervaren kan, nu Kouwenaar in zijn dubbeldicht *twee herfst* die polen op een tijdlijn heeft geplaatst, die "de" oorlog verbindt met een herfst vol levensmiddelen, maar zonder levenslust.

twee herfst

*men is vandaag ontzettend onsterfelijk
het is eindelijk de echte heldere herfst
die er haast nog niet is*

de bladeren vergelen, nog betrekkelijk groen

[p. 25]

*de wind is nog blauw, wijst geen enkele richting
de grond ligt nog onder het gras*

*men rookt de zware sigaar van de dokter
men raakt bezweet door het werpen met darts
men drinkt zijn zevende glas*

*in een ligstoel later men stippelt
onder het genot van dit tijdstip
een reis uit*

*de reis voor de komende heldere winter
en men vindt met de pink weer die heldere weg
naar dat denkbeeldige eindpunt-*

Zo'n herfst, - een drangreden tot naar binnen gaan, in het eigen huis, het eigen gemoed, gelijk gebeurt in de cyclus zijn 'dit is'. Maar evenzeer een moverende reden om dat wat buiten is in te dikken in taal, zoals in de tweede cyclus 'idyllisch landschap bij ondergaande zon' gebeurt. Een sublieme reeks gedichten, dit landschap, waarin het statische en het dynamische elkaar snel opvolgen, elkaar ook snel móeten opvolgen, door de sterke onderlinge samenhang.

Maar uit het poëtisch systeem van deze dichter vloeit ook een opdracht voort: de opdracht om tot continu leven te maken, wat eens een proces van leven was. Kouwenaar onderneemt het in de derde cyclus, 'le poete y. sur son lit de mort'. Een indrukwekkend stuk werk, niet alleen omdat dit proces van leven vooral sterven was, maar ook omdat deze cyclus een prospectie is, van wat in de vierde en laatste cyclus nog komen moet. Het is waar wat Boutens zegt, dat leven alleen dan leven is, wanneer het "tot de dood ontroert", maar heel reëel is 't, dat Kouwenaar die waarheid iets anders fundeert dan Boutens het deed, zonder reclametaal, bijna zonder adem, maar aangrijpend, als in

*als men de adem inhoudt hoort men
de kinderen groeien en weigert
één stap te verzetten*

Van atheïsme en bijgeloof. Nieuwe spelen van Harry Mulisch en W.F. Hermans

R.A. Cornets de Groot

Over: Harry Mulisch, *Bezoekuur* en W.F. Hermans, *Periander*

De Bezige Bij, Amsterdam, 1974

Bron: *Bzzlletin*, 3e jrg., nr. 23 (februari 1975), p. 26-27

[p. 25]

Als wetenschappers en dichters gedwongen werden te kiezen tussen atheïsme en bijgeloof, zouden de eersten het bijgeloof prijs geven, de anderen het atheïsme, zegt Northrop Frye in zijn *Anatomy of criticism*. Misschien is dat toch niet helemaal juist. Hermans b.v. vindt in Wittgensteins filosofie veel dat esthetisch bekoort, en in ieder geval staat de wetenschapper in hem de poëzie niet in de weg. De dichter Hermans zou zonder twijfel het atheïsme helpen vestigen, - in feite deed hij dat altijd al. Van zijn hand verscheen het tv-spel *Periander*, gebaseerd op gegevens van Herodotus en Diogenes Laërtius, wat 21 januari door de VPRO werd uitgezonden. Tegelijkertijd verscheen bij dezelfde uitgever, De Bezige Bij, een toneelstuk van Harry Mulisch: *Bezoekuur*. Mulisch zou ongetwijfeld, hoezeer ook atheïst, het bijgeloof verkiezen, omdat het irrationele bij niet-wetenschappers gewaardeerd wordt als bolwerk tegen de moderne verzakelijking, - wat daaronder ook mag worden verstaan. Eén van de aardigste uitspraken van Mulisch, en voor zijn werk van fundamenteel belang, is: 'Het is het beste het raadsel te vergroten'. Eén van de aardigste van Hermans - en we vinden die in *Periander*, hoewel in andere bewoordingen ook elders, is: 'Ik zou niet willen doodgaan zonder de raadsels om mij heen te hebben opgelost'. De alchimist en de neopositivist! Maar wie het om literatuur gaat, kan bij beiden terecht.

W.F. HERMANS/PERIANDER

Lykofron en Kypselos zijn zonen van Periander, tyran van Korinthe, en kleinzonen van Prokles, tyran van Epidaurus en vader van Perianders vrouw. In zekere zin is Lykofron het spiegelbeeld van zijn vader. Periander immers wordt beheerst door de zucht andermans geheim te willen kennen, zonder de zijne prijs te moeten geven. Ook Lykofron zoekt overal iets achter, maar wil er, in verholde vorm graag over spreken. Hij houdt dan ook van raadseltjes; zijn broer Kypselos niet. Lykofrons raadseltjes hebben een poëtische charme. Kypselos begrijpt niets van die poëzie; hij is een nuchterling, die de dichter verwijten zou, waarom hij zijn bedoelingen niet uit in woorden, die alle een vast omschreven betekenis hebben. Kypselos is dom. Daarom is zijn broer de troonpretendent. In tegenstelling tot de beide zoons, weten wij, als toeschouwers van het begin van het stuk al, dat Periander zijn vrouw vermoord heeft en doen verbranden. Met zijn schoonvader heeft hij zich verzoend. Toch is Prokles het die twijfel zaait in Lykofrons hart; "Als zonen van de heerser van Korinthe, is het noodzakelijk de geheimen te kennen, alle geheimen", zegt hij na een zinspeling op de dood van zijn dochter. En daar beginnen de tegenstellingen tussen Periander en Lykofron, die in aard zoveel van

elkaar weg hadden, maar die elkaar van dit moment af niet meer verstaan, omdat ze elkaars taalspel niet meer spelen.

Doordat Lykofron van huis is weggelopen, komen de dynastieke belangen van Periander in gevaar. Alles onderneemt de ongelukkige vader om zich met zijn zoon te verzoenen, die naar een eiland verbannen is.

Op virtueuze wijze weet Hermans allerlei historische wisecracks van Periander in de dialoog te weven - enerzijds om het publiek met Perianders taalspel vertrouwd te maken, anderzijds om te tonen hoe zich de geschiedenis verhaalt op het stuk van leuzen die 'zinledig' zijn, aangezien ze immers niet geverifieerd of gefalsificeerd kunnen worden. 'Demokratie is beter dan tyrannie', zegt Periander, omdat het goed is, zo'n uitspraak te hanteren, zolang er nog massa's zijn die erin geloven.

Indrukwekkend wordt het spel op het moment op het moment dat de zoon besluit zijn plaats op de troon in te nemen, op voorwaarde dat zijn vader naar het eiland, Lykofrons ballingsoord, komt.

Periander houdt een afscheidspraak van zessen klaar, waarin al zijn lijfspreuken het volk weer in extase brengen. 'Welke belofte je ook doet, houd je eraan', is hiervan een van de belangwekkendste.

De zoon heeft zich inmiddels in de jaren van zijn verbanning weten te omringen door een aantal

[p. 27]

vrienden, die opvallend veel weg hebben van de hedendaagse hippies, zij het dan, dat ze bovendien ook nog lichamelijk (en geestelijk) gehandicapt zijn. Zij willen hem niet laten gaan; ze haten Periander, ze hebben Lykofron graag om zich heen. Maar die weet zich moreel verplicht zijn taak in Korinthe op zich te nemen: hij heeft het immers beloofd! 'Welke belofte je ook doet, houd je eraan', houdt hij zijn vrienden voor. Speelt hij opeens weer het taalspel van zijn vader?

Onder die andere leus van Periander: 'De heerser vertrouwt zelfs zijn vrienden niet', slaan zijn vrienden Lykofron de hersens in.

Periander is een fraai stukje werk van een schrijver die weet dat woorden nu eenmaal geen vaste betekenis hebben.

HARRY MULISCH/BEZOEKUUR

In Mulisch' *Bezoekuur* zijn het niet zozeer de ideeën als wel de symbolen en situaties die je als lezer van ouder werk van zijn hand herkent. Er is in dit toneelstuk een ziekenzaaltje, waarin drie bedden en even veel zieken, die ieder op hun beurt in het meest linkse bed het leven laten.

Teken van hun sterven is de gifgroene hagedis, die de toeschouwer door een raam op een muur buiten het ziekenhuis kan zien.

Het eerste slachtoffer is de heer De Leeuw, en voor de esoterici onder ons is het dan duidelijk dat we verwickeld zijn geraakt in een alchimistisch proces: de hagedis vervangt hier de pad of salamander die in de fiool van de magister gesloten werd: de beginsituatie van het chemisch proces, dat in de geheimtaal der alchimisten werd aangeduid met het symbool van de groene leeuw. Het chemisch proces zelf voltrekt zich blijkbaar buiten de zaal, in de diepte onder het raam. Tot driemaal toe nemen de bezoekers er de vreemdste verschijnselen waar: vreemd en toch vertrouwd: een liefelijk landschap, een doolhof, een ijsbaan.

Een tussenfase in het chemisch proces - de stoffen in de kolf vertonen dan een veelkleurigheid - wordt door insiders de 'pauwenstaart' genoemd. Ook die episode komt herkenbaar over in *Bezoekuur*, nl. als de tv-presentator de kijkers naar buiten stuurt om het Noorderlicht te zien. Wolf, zoon van de hoofdfiguur Elsendoorn zegt dan: 'Ik naar buiten met mijn moeder. Over de halve hemel hingen rossige sluiers, enorme *veren*, net of achter de horizon een enorme *vogel* in brand stond, een paradijsvogel. Overal kwamen

mensen naar buiten, () en gingen - zo - met hun hoofd in hun nek staan...'(kursivering aangebracht, CN).

Later blijkt dat een van de medespelers juist op dat moment een dochtertje kreeg: Lisa. Waardoor de lezer een link kan leggen met het nawoord in *Archibald Strohalm*, waarin Mulisch het heeft over de meteor die hele gebieden in Siberië van de kaart veegde, - in het geboortjaar van zijn moeder, Alice - een letterkeer van Lisa.

De zojuist geciteerde passage valt trouwens ook te verbinden met deze uit *Het zwarte licht* (Alice's achternaam is Schwarz), waarin de beiaardier Akelei de stad in extase brengt met zijn fabelachtig spel. Bovendien is er in *Bezoekuur*, evenals in *Het zwarte licht*, sprake van een algemene spraakverwarring, d.w.z. er is wel degelijk behoefte aan contact, maar de mogelijkheid om dit te leggen ontbreekt, aangezien niemand bereid is het taalspel van de ander te spelen. Een van de patiënten herhaalt b.v. zijn klacht 'Toch tocht het' zodanig dat het tenslotte van het gekakel van een kip niet meer te onderscheiden is. En wanneer de bezoekers de ziekenzaal vullen, spreken ze door elkaar heen: onnavolgbaar voor de toeschouwers. Het lijkt er dan zelfs op, of alleen de zuster nog functioneert. Zij zingt het lied van Goethe, *Der Erlkönig*, en zij heet Euclides, - want hoe vaak gaan wetenschap en dood niet hand in hand in de voorstelling der dichters? Maar de toeschouwer moet op Wolf letten, want hoezeer hij de schijn op zich laadt van juist niet te functioneren, hij is de enige, die met bijna iedereen een zo 'zinvol' mogelijk praatje maakt. Astrologisch beschouwd is hij een Leeuw, met Ram als ascendant, en dus een double van Mulisch. Wolf versiert de vrouw van een der patiënten, wordt ook door haar, n.b. in het zaaltje, staande voor een schilderij of prent, klaar gemaakt, waar dan een rode zakdoek aan te pas moet komen, - rood, ten teken daarvan, dat de laatste fase in het chemisch proces, die van de loutering, is aangebroken.

De wijze waarop de jongen in die slotfase pogingen onderneemt om de verstandhouding met zijn stervende vader te herstellen, tot die staat van onschuld die eens tussen hen heeft bestaan, getuigt van een machteloosheid, die mij althans diep aanspreekt.

Lisa is het - en zij fungeert hier als vriendin èn als moederbeeld voor Wolf - die de spraakverwarring oplost door de anti-Wittgensteinse vraag: 'Mag ik alleen iets zeggen als ik weet, wat ik bedoel? Als ik alleen zeg wat ik bedoel, dan... dan zeg ik toch alleen maar wat ik bedoel. *Daar heb jij toch niks aan...* (kursivering aangebracht, CN): woorden die een staat van emotionaliteit scheppen, waarin iedereen iedereen kan 'verstaan', wát er ook wordt gezegd.

Lisa is zo juist binnen gekomen. Maar zij heeft de visionaire kracht van de Diana uit *Het zwarte licht*: zij kent Elsendoorns herinneringen van zestig jaar her. Zij is het die hem het masker van de minotaurus opzet, en die hem weg leidt naar het labirint, de onderwereld.

Op het toneel blijft de zoon alleen achter. Of de zoon?

Toen zuster Euclides binnenkwam, zong ze, op het moment dat Elsendoorn stierf: 'In seinen Armen das Kind war tot'.

Betekent dat, dat toen de zoon zijn eigen vader werd? Zo ja, dan is daar ook de alchemistische doelstelling bereikt.

In liefde en dood

R.A. Cornets de Groot

Over: Hans Koning, *In liefde en dood*

Meulenhoff, Amsterdam, 1975

Bron: *Bzzlletin*, 3e jrg., nr. 25 (april 1975), p. 23

[p. 23]

De oorlogsjaren 40-45 schiepen een literair luchtledig in alle bezette gebieden en in Duitsland. Vandaar dat hier na de oorlog een literatuur uit de grond moest worden gestampt, waaraan vooral de 'experimentelen' hun bijdrage hebben geleverd. Wie, door bepaalde omstandigheden, niet in Nederland verbleef (of in landen waar 't Nederlands ook gesproken werd: 't voormalig Ned. Indië of Antillen, Suriname, Zuid-Afrika), was aangewezen op de literatuur van vóór 40, wanneer hij als jeugdig schrijver zijn stem wilde laten horen. En dat wil zeggen: aansluiten òf bij Forum, òf bij de toenmalige grootmeester Arthur van Schendel.

Kort na de oorlog kocht ik een boekje *Aquarel van Holland*, geschreven door Kong, pseudoniem van Han Koningsbergen. En dat ik me dat nu nog herinner, betekent op zijn minst dat dit boek een zekere indruk pp me heeft gemaakt. De sfeer staat me nog bij - niet de zaken en feiten die de auteur vertelt. Zonder de beschikking over dit boek, zou ik ervan zeggen: 't bevat romantische mijmeringen over Holland door iemand die de bezetting niet heeft meegemaakt, wèl heeft meegeleefd, hoezeer ook op afstand. Koningsbergen werd inmiddels Amerikaan - zijn pseudoniem is Hans Koning - , zodat zijn boeken nu in het Nederlands vertaald moeten worden: *In liefde en dood* op bekwame wijze door M. Marshall-van Wieringen.

In liefde en dood voert de lezer naar Frankrijk, dat van de 100-jarige oorlog, en vooral naar dit van het jaar 1358, dat juist op dat moment een ingewikkelde geschiedenis doormaakt, zoals men weet. Want het ging hier niet alleen om een oorlog tussen Fransen en Engelsen (waarbij de Fransen niet anti-Engels, de Engelsen niet anti-Frans zijn), en niet alleen om een strijd tussen allerlei partijen, maar vooral om een tussen de standen: 1358 is immers het jaar van de Jacquerie, de opstand van boeren tegen hun heer, die twee jaar daarvoor in een schandelijke vertoning tegen een handjevol Engelsen een geweldig pak op hun donder hadden gehad, bij welke gelegenheid de zeer ridderlijke koning, Jan II de Goede, gevangelijk naar Engeland werd gevoerd, waar hij, als een goed vriend van zijn gastheer, Eduard III, tot zijn dood verbleef, omdat zijn land eenvoudig niet bereid was het losgeld voor zijn vrijlating bijeen te brengen: "zeer ongewoon".

Maar 't is dan ook een tijd waarin traditie en vernieuwing om voorrang strijden, gewetenloze ridders en boeren, met iets meer zelfbewustheid dan ooit daarvoor. Al lieten ook zij toch oude tradities niet los, omdat zij immers in hun strijd tegen de heren vóór de koning bleven, wiens strijdkreet "Montjoye" zij overnamen toen 't gerucht ging dat Jan de Goede terug was in het land. Maar *In liefde en dood* heeft het *niet* over 'de' geschiedenis. De vraag 'hoe 't toen geweest is', wordt niet beantwoord; en ook op die andere vraag 'hoe het zo geworden is', blijft het verhaal het antwoord schuldig. Men zoekt in dit boek vergeefs naar namen als 'Jan de Goede', of alleen maar 'Jacquerie'. Het boek geeft geen tekening, schets of schildering van de tijd - het taalgebruik is eerder suggererend, in de traditie van de neoromantiek. Ik geef de historische lijn ook niet, omdat je daarzonder dit boek niet zou kunnen volgen, maar alleen om er de nadruk op te

leggen, dat de lezer eerder een zeker begrip inzake die 'vernieuwing' deelachtig wordt door de klacht van een toenmalige tijdgenoot, Johan le Bel, die zei dat een arme knaap tegenwoordig "evengoed en edel gewapend is, als een edel ridder", dan door al die historische kenners.

Wij hebben hier n.m.m. een historische roman in de neoromantische traditie: een historisch décor voor personages met een 20e eeuwse ziel. Maar in *dit* geval kunnen we ook nog zeggen dat deze roman door het verleden een voorstelling geeft van de wereld, zoals die was in de jaren 39-45. Niet voor niets noemde ik hierboven *Aquarel van Holland*, waarvan de auteur niet afzijdig, wel degelijk betrokken is, maar niet bereid om van zijn vrijheid als mens afstand te doen. En niet voor niets spreekt ons verhaal wanneer de ridders huishouden in Meaux, van een "totale wraak".

Romantiek sluit realisme niet uit, ook niet in dit boek, al is het waar dat de hoofdfiguur, Heron van Foix, een student die zojuist een voetreis ondernam, om de universiteit van Parijs voor die van Oxford te verwisselen, de gebeurtenissen in het land eerder door horen zeggen aan de weet komt, dan door eigen waarneming en ervaring.

In enkele woorden onthult deze reiziger - de ikzegger in dit boek - complete drama's: "Nog lange tijd hoorde ik achter me de hoge kreten van de oude man. Ze waren bezig hem op de binnenplaats te martelen, waarbij ze vleeshaken en touwen gebruikten; ik hoopte dat hij een geheim te verraden had."

Deze schroom om mensonterende handelingen te verslaan is kenmerkend voor heel de *kweeste* van Heron (de Engelse titel luidt: *A walk with love and death*). Op zijn zwerftocht - de ontmoeting met een roofmoordenaar, met de kapitein (van een compagnie? van de Engelsen? van Navarre?) worden met even weinig ophef afgedaan als de martelingen van de oude man hierboven geciteerd - ontmoet hij Claudia, de tweede hoofdpersoon in de roman. "Ik weet dat ik besloot op haar verliefd te worden", zegt hij, en ik geloof dat dat middeleeuws is, en hoofs: liefde op het eerste gezicht èn door besluitvorming. Wat dit laatste betreft, vinden we een zwakke echo, wanneer de verhaler later, veel later, van Claudia vertelt: "Nu keek ze even alsof ze zou gaan huilen maar besloot toen dat niet te doen".

Maar zijn verlangen naar vrijheid is 't tegendeel van middeleeuws en hoofs. Vrij zijn is voor de

[p. 24]

middeleeuwer "vogelvrij" zijn. En dát wilde niemand; Heron is een middeleeuwer met de ziel en de geest van onze tijdgenoot.

Natuurlijk is ook Claudia op hedendaagse wijze middeleeuws. Haar naam is, behalve poëtisch, ook heidens, al werd die op goede gronden en met de meest katholieke argumenten door haar vader gekozen. Voor haar citeert Heron de dichter Catullus, die van Claudia Pulcher, zinspelend op het auto-erotische dat vrouwen ingeschapen is, zei: "Bemind door ons beiden zoals geen vrouw ooit bemind zal worden". Het eerste deel van deze zin wordt een leidmotief in dit verhaal (p. 105), maar maakt ook een persoonsplijting mogelijk in Claudia: er zijn twee Claudia's: een edele, militante, wraakzuchtige, en een die menselijk is, natuurlijk en voor innerlijke veredeling vatbaar.

De ontmoeting weerhoudt Heron er niet van zijn reis te vervolgen. Wel stuurt hij haar een schriftelijke liefdesverklaring en schenkt zij hem een blauwe (= trouw) shawl, waardoor zij zijn dame werd, en hij zijn reis ter ere van haar kon maken. Zo komt hij in Calais, bespreekt een plaats voor de overtocht, verneemt dat er boeren in opstand zijn gekomen, en keert terug naar Claudia's kasteel, als hij hoort dat ook dat met de grond gelijk is gemaakt. Hij keert terug in naam van een liefde die misschien niet eens bestond, die alleen maar als idee ontworpen was. Maar, zegt Heron ervan: "Ik geloof dat zulk scheppen gewettigd is; het geeft een man die geheel alleen op de chaotische wereld iets

gaat ondernemen een houvast. Maar was het geen dwaasheid dat tot een fataal besluit te laten leiden? () Misschien niet, misschien kan een man niets edelers doen dan een idee even reëel te laten zijn als een rots of een messteek". En natuurlijk is dit neoromantisch. Op zijn weg vindt hij immers verbrande hoeven, heeft de opstand om zich heen geslagen, hoort hij geruchten, verslagen van gevechten, en maakt hij van dat al niets lijfelijk mee. Waar zo de fysische realiteit zich om hem heen als idee manifesteert, daar moet, terwille van enig evenwicht, de idee concreet worden gemaakt. Eerst wanneer hij Claudia gevonden heeft en de ware kweeste begint, komt het tweetal in werkelijk gevaar: gevangenschap, knevelarij, verlossing. Claudia, die om wraak roept, Claudia, die, bij de voltrekking van die wraak walgt, en zich omwendt tot menselijker ideeën,- tot deze van Heron, die een korte tijd als krijgsman de boeren hielp bevechten. "Ik ben gedurende die enkele uren ridder en edelman geweest", zegt hij, "en daarom kan ik nu het ridderschap verwerpen; ik kan op edele manier man zijn". En even later: "Het is veel moeilijker vrij te zijn dan partij te kiezen". Dit humanisme is de grondslag van dit boek, en het is dit humanisme dat de twee avonturiers ertoe doet besluiten zich niet langer op te laten jagen. "Als ik mijn uur gehad heb, mogen ze me komen vermoorden", zei Claudia eens. In een verlaten klooster brengen ze de nacht door in een prachtig bed. In de morgen horen ze de horde komen. *In liefde en dood* is een verhaal dat 'zichzelf' vertelt, omdat hier de ikzegger en der Geist der Erzählung identiek zijn.

Mulisch tussen lawaai en stilte

R.A. Cornets de Groot

Over: Harry Mulisch, *Mijn getijdenboek* en *Tegenlicht*

Landshof/De Bezige Bij, Athenaeum - Polak & Van Gennep, Amsterdam, 1975

Bron: *Bzzlletin*, 3e jrg., nr. 27 (juni 1975), p. 5-7.

[p. 5]

"Men moet zijn verleden verzorgen, zoals men ook zijn lichaam verzorgt: het moet regelmatig worden geschrobd, gepoetst, geïnspecteerd, getraind en periodiek worden onderzocht," schrijft Harry Mulisch in zijn knap uitgegeven boek: *Mijn Getijdenboek*.

Een van de meest opvallende trekken in 't werk van Harry Mulisch - voor zover ik 't allemaal nog kan overzien, en voor zover ik geloof er inzicht in te hebben - is inderdaad zijn kundigheid om uit persoonlijke ervaringen algemene wetmatigheden af te leiden. Iedere interesse, elke hobby of bevlieging - of dit nu de chemie geldt of de psychologie (Wilhelm Reich - door Mulisch hier terloops gepresenteerd als tegenpool van Wittgenstein - staat bij hem in dienst van deze neiging tot classificeren, ordenen, en systematiseren, die toch nooit tot verstarring leiden kan, omdat de bereidheid bij Mulisch, om een andere ordening, onder een ander aspect, óók te aanvaarden, zo ontegenwoordig groot is.

"Ik wil het nu eens proberen aan de hand van documenten", zegt Mulisch hier.

Wáár Mijn Getijdenboek nu precies begint op de tijdbalk die bij het leven van Harry denkbaar is, weet ik niet, maar het eindigt anno 1951, en tot dat tijdstip had de schrijver een periodisering kunnen kiezen die parallel liep met de geschiedenis van de chemie, of die van de literatuur, het occultisme, en noem maar op: godsdienst, misdaad, psychologie. Maar hij verkoos de parallel met de wereldgeschiedenis, en hij motiveert die keuze ook: "*mocht de god ergens leven, dan is het in de geschiedenis*". Dat is niet een overtuiging, zoals uit het werkwoord van modaliteit blijkt, maar wel een rekening houden met het (on)mogelijke. In ieder geval leeft Mulisch in die geschiedenis, en dat bedoelde ik eigenlijk toen ik hierboven suggereerde dat hij, als weinig anderen, in staat is het universele als een uitbouw van het persoonlijke te zien - in de stijl ongeveer van "Quauhquauhtinchan". Een naam die je spontaan te binnen schiet, als Mulisch 't heeft over zijn prenatale groeiproces - bovendien een associatie die *niet* zo voor de hand ligt, zolang Mulisch over die groei zwijgt. Waaruit volgt dat niet de lezer zulke verbanden legt, maar deze schrijver die nu eenmaal de neiging heeft, zijn eigen leven uit te schrijven in al wat hij doet met papier en inkt. Die verwevenheid van alles met alles in zijn werk is er ook de oorzaak van dat deze platenatlas, dit

[p. 6]

stripverhaal, naar allerlei in zijn oeuvre verspreide autobiografische elementen verwijzen moet. Men moet wel iets van deze schrijver kennen, als men *Mijn Getijdenboek* met het plezier van iets te herkennen lezen wil. Een voorbeeld.

"Wij stonden op het balkon en in de tuin groef een vreemde hond een gat. Daarop raapte mijn vader een kiezelsteen van het balkon op en gooide hem naar de hond, trof als oud-artillerist nauwkeurig zijn doel, zodat de hond met een gil verdween.

'Schoft', zei ik."

Deze hond komt ook voor in *Zelfportret met tulband* onder het sterfjaar van Harry's vader. Maar het dier is daar raadselachtig, als symbool duister en nauwelijks te duiden. Maar bovenal is hij mij daar lief. Geen latere leeservaring overtreft mijn ambivalente sprakeloosheid tijdens mijn eerste lektuur van dit verhaal, want mijn latere sensaties bij de ontmoeting met die hond - niets kon ik er mee beginnen, als ik ze niet herleidde tot die oersensatie van het paradijselijk begin, toen ik de leegte met iets van triomf, hoezeer ongerechtvaardigd, in bezit nam. Dat is nu anders. Ik loop het gevaar dat mijn nieuwe begrip voor *mijn* hond een steen is, waar ik hem een Tuin die de mijne niet eens is, uit kan jagen - al geef ik toe dat het toch prettig is in het nieuwe het oude te herkennen. Herkenbaar is zeker de rekenmanie van Harry's vader, waar ook de schrijver, blijkbaar erfelijk belast, mee werd opgescheept. Dit voortdurend rekenen, tellen, zich vertellen, periodiseren zit Mulisch zeer letterlijk in het bloed.

Mijn Getijdenboek dankt er zijn structuur aan. Globaal genomen kun je ervan zeggen dat Mulisch' periodisering zelf in twee hoofdperioden uiteen valt: de tijd van zijn vader, en toen die voorbij was: zijn eigen tijd. De tekenen die een scheiding der tijden aankondigen, worden in het historische jaar 1933 zichtbaar: de crisis, de liquidatie van de bank waar zijn vader werkt, de verhuizing naar een kleinere woning. Toen voor zijn vader de neergang begon, begon voor de zoon de voortgang: "Als mijn schrijverschap ergens in de tijd een oorzaak heeft, dan ligt zij daar", schrijft hij van de jaren dertig. En toch duurt het nog tot de bevrijding - bevrijding ook van een vaderlijk juk - eer de scheiding in de tijd voltrokken wordt, en de auteur als een volwaardige en autonome persoonlijkheid naast? tegenover? boven? of alles tegelijk? zijn vader staat.

Want daar was het hem in de machtsstrijd om te doen: om de verzoening in zijn ziel van de krachten die hem verscheurden, en waar de vader, de moeder en de dienstmaagd de symbolen van konden zijn. "Het ware graniet van de werkelijkheid ligt uitsluitend in de subjektiviteit", schrijft hij al op de eerste bladzij van zijn boek. En dát Mulisch zich in zijn oordelen bewust laat leiden door eigen denken en voelen (dat is, door een denken dat buiten het gevoelen geen enkel recht van bestaan heeft), steekt hij noch in dit boek, noch in enig ander onder stoelen of banken. Zijn jongensachtig bezig zijn met chemie, wiskunde, natuurkunde, opvoedingsleer etc. kan men immers niet voor iets anders doen doorgaan, dan voor dit denken dat van het gevoel doorzogen is, en dat dit ook moet zijn, bij een activiteit die zozeer de hele mens in beslag neemt, als het schrijven van het eigen leven!

Overigens kan ik me maar niet voorstellen dat een echte denker, een echte wetenschapsman - Eureka! Aha! - die zich bezig houdt met het object van zijn interesse, geen waarde hechten zou aan zijn emoties, en deze bron van alle intuïtie bij voorbaat uit schakelen zou. Men doet dit laatste al niet op het stuk van het dagelijkse leven, waar alleen nog maar het 'gezonde' verstand zou moeten heersen - hoe kan men dan juist die intuïtie missen daarbuiten? Wat is 'objectief' zijn anders dan de omvorming van irrationele motieven tot een stelsel van normen? Geen sterveling is 'objectief'.

"Mijn schrijven is niet uit de literatuur", schrijft Mulisch trots. Precies. Anders hadden wij van hem de boeken over Eichmann, Provo, Cuba, Speer en zelfs dit *Mijn Getijdenboek* nooit tot onze beschikking gehad.

Ik ben er bang voor dat dit boek mijn nieuwe livre de chevêl gaat worden, d.i. niet een 'bron' voor voortgezet onderzoek, niet 'studiemateriaal', niet eens een 'chronique scandaleuse', maar iets menselijks, een verhaal, een boek dat je in de kast neerzet om er es naar te kijken, af en toe; om er op een beetje smartelijke wijze van te weten dat je het niet bezit, maar in bezit genomen hebt, en toen weer verloren: een gevoel dat overeenstemt met je inzicht dat het materiaal van ieder leven onuitputtelijk is, zeker van *dit* leven.

Mulisch' nieuwe bundel poëzie, *Tegenlicht*, bevat een aantal gedichten die op het stuk van de thematiek de lezer van zijn proza niet in het ongewisse laten.

'Biografie' roept herinneringen op, echo's, déjà-vu's; mythologie, persoonlijke ervaring en een eigen wijze van denken worden hier tot een verwevenheid van alles met alles omgesmeed.

Ik citeer de eerste strofe:

*Zon bebroedde de aarde het ei,
Ik brak de schaal.
In de rots slaapt mijn god,
In de wolk speelt mijn kind,
Wie mij aanraakt
Bijt ik, spreekt de mens
En tussen rots en wolk wandelt hij.*

[p. 7]

Het meta-kannibalisme waarvan Mulisch spreekt in *Voer*, in *Stad onder de zon*, het onderwerp van *Het stenen bruidsbed* (r. 3 en 4), de idee van *Zelfportret met tulband*, *Een rots met een hoed op*; het slot van *Sergeant Massuro* - "Hier en daar staan afdrukken van mensenvoeten in de aarde, maar in de ruimte erboven waait de wind": in veertig woorden een biografie.

Ik ontveins me natuurlijk niet, dat de evocatieve werking van deze woorden berust op lektuur van ander werk van Mulisch, en dat poëzie van deze aard gevaar loopt in een taaloverlevering van eigen makelij te vervallen. Maar waar het bij zulke poëzie in feite om gaat, is minder dat woordgebruik dan de behandeling van het woord. En die verschilt hier uiteraard van de prozaïsche behandeling die deze zeldzame centralisering nooit bereikt.

Een ander aspect van deze poëzie is de filosofische inslag die ze vertoont, zonder dat ze tot didactische poëzie - leerdicht, fabel - verwordt.

'Euclidische ode' (men kan zich niet aan de indruk onttrekken dat Mulisch Euclides' *De elementen* gelezen heeft, en datzelfde geldt t.a.v. Newtons boek dat ter sprake komt in het gedicht 'Een zondag in Cambridge') is alles behalve een betogend gedicht. Het kan zich alleszins meten met de diepste liefdespoëzie die in termen van de wetenschappelijke retoriek (Achterberg) benaderd wordt, en is in dat opzicht niet licht te overtreffen. Het spel dat hier gespeeld wordt, en dat mij typerend lijkt voor Mulisch, is de omvorming van een tijdlijn tot een ruimtelijke rechte, die toch zijn karakter van een verbinding tussen afstanden in de tijd te zijn, niet verliest. De ademloze emotie, het sprakeloze weten, het Aha-Erlebnis komt feilloos op de lezer over: dit is een wereld van lijnen die eeuwig geldt; een sensatie als die van Adam, toen hij zijn ogen opsloeg. Een adamiet is ook Newton, op wie de ikzegger uit 'Een zondag in Cambridge' neerkijkt met de ogen van een schepper. Ik citeer daaruit:

*Ik heb mijn Isaac lief, although he split my light
in prisms. What could I say? He was right.
Pardon? Wie bitte? O, al die eeuwen ook,
Al die talen. Babylon, Babylon, Babylon.*

Isaac! Die ene taal.

Dat is: die eenduidige taal van de mathematicus, waar voor ieder symbool één vastgestelde waarde geldt - anders dan in het Babylonisch van Nederland, waar een eenvoudig zinnetje als "De zee verkwikt" de grootste spraakverwarring stichten kan. Het heeft ook iets Wittgensteiniaans, vind ik, de wijze waarop de schepper dit gedicht zijn appelboom afstaat aan Isaac, door een eenvoudige wisseling van het bezittelijk voornaamwoord: mijn appelboom, zijn appelboom. Het illustreert hoe de mens per natuurwet de macht van de schepper verkleint en de zijne vergroot.

Dit zoeken naar een taal waarin alle woorden vaste betekenissen hebben, is, hoe weinig Mulisch ook geporteerd is voor het neopositivisme, kenmerkend voor schrijvers als hij en bv. Multatuli (die overigens wel degelijk een positivist was), omdat juist zij zo goed weten, hoezeer de vorm van een literair werk de lezer van de inhoud verwijderd houdt. Wie over Lebak schrijft, of over Cuba heeft werkelijk in de laatste plaats pas behoefte aan literaire appreciatie. Anderzijds weten ook zij juist het best, dat indien ieder woord een vaste betekenis hebben zou, de wereld dood- en doodstil zou worden: wie in eenduidige symbolen denkt, kan het denken zwijgend af: dat is het verschil tussen schrijven en schaken, bijvoorbeeld. Tussen die twee polen - stilte of lawaai maken - beweegt zich deze bundel. Heel anders van karakter is dan ook de slotcyclus van *Tegenlicht*, 'Apollonius van Tyana' genoemd naar een pythagoreeër van die naam, die als concurrent van Christus nogal wat stof heeft doen opwaaien, die in ieder geval welbespraakt bleef tot in zijn honderdste jaar.

Fabeldieren door Gerrit Komrij

R.A. Cornets de Groot

Over: Gerrit Komrij, *Fabeldieren*

De Arbeiderspers, Amsterdam, 1975

Bron: *Bzzlletin*, 3e jrg., nr. 28 (september 1975), p. 5-6.

[p. 5]

Dagdroom en zelfvernieuwing

*Soms komt een onderbreking in de wind
De groep soldaten aan het schrikken maken.
Ze tasten rond; behalve dat ze blind
Zijn horen ze nu ook geen tak meer kraken.*

*Dan gaan ze zitten. En, ineengedoken
Op dat verdroogde, rokende terrein,
Komen er beelden door hun hoofden spoken
Die bijna niet om te verdragen zijn.*

*Eén ziet een huis, geheel bewoond en gaaf.
Eén ziet een wit paard dampen in de zon.
Eén ziet een vrouw, die voordat het begon,*

*Hem nawuift als ten afscheid, o hij kon
Haar duidelijk zien staan, recht als een staaf,
Schoon als Astarte, op haar voorbalkon.*

Dit sonnet, uit de bundel *Fabeldieren* van Gerrit Komrij (De Arbeiderspers), is het derde uit de reeks 'Ragnarok! Ragnarok!'.

Sonnetten van na de zondvloed, of: 'Het was en is niet meer'.

Ik stel me voor deze kleine cyclus tot kern van bespreking te maken. Niet omdat wat zich van 'Ragnarok! Ragnarok!' zeggen laat ook gelden kan voor de andere gedichten, maar juist omdat dit niet zo is. Ik geloof tenminste dat men er niet zo gauw in slagen zou uit onze literatuur een sonnet aan te wijzen, dat zich met het sonnet, zoals Komrij die vorm behandelt in deze cyclus, vergelijken laat.

Niet dat je op formeel gebied bijzonderheden ontdekt: het is allemaal conform de regels opgebouwd, en ook de subtiele omslag na de eerste 'helpt' - hier uitgewerkt in de verbijzondering van wat in het octaaf aan 'objectieve' observatie is neergelegd - hoort tot de kunst van het sonnet. Al evenmin ongewoon is het, dat het sonnet hier optreedt als onderdeel van een reeks, want van Perk af tot aan Andreus toe, hebben dichters reeksen sonnetten geschreven, omdat die vorm zich nu eenmaal uitstekend leent voor overleg, bezinning, scheldpartij, bewijsvoering en wat al niet.

Wat bij Komrij verrast, en op een uiterst plezierige wijze, is, dat de inhoud van het sonnet vernieuwd werd. Ik bedoel dit: wanneer we erin zouden slagen de inhoud van *alle* sonnetten zo algemeen mogelijk te formuleren (Lucebert deed een opmerkelijke poging in die richting in het gedicht 'Sonnet' uit *Apocrief*), dan zou het Ragnarok-sonnet (en niet

alleen het hierboven geciteerde!) daarbuiten vallen. Waarom?

Omdat dit sonnet vooral een episch sonnet is, en dat laat zich van 'alle' andere sonnetten niet zo gauw zeggen. Komrij zag in het voortschrijdend beginsel dat het sonnet-in-de-reeks ingeschapen is, een mogelijkheid tot episch dichten en maakte het sonnet tot voertuig van die epiek. En aangezien het sonnet - vergeleken bij de vormen der epische dichtkunst zeker een uiterst ingewikkelde vorm is, kan het niet anders, of ook deze epiek heeft haar afkeer van eenvoud.

Het is ook verre van simpel wat hier te berde wordt gebracht: 'Ragnarok! Ragnarok!' behandelt een dagdroom en in die dagdroom de dagdromen van de helden uit die dagdroom. Formeel: deze cyclus is te vergelijken met een raamvertelling in een raamvertelling. En was het dat nog maar alleen, dan nog zou het eenvoudig zijn. Maar de dagdromer, een volwassene, gaat introspectief te werk en bereikt in diepe regressie de sensaties en obsessies van zijn jeugd - en van dit kinderlijk-almachtige gezichtspunt uit: een alwettersgezichtspunt, ontwikkelt zich het verhaal. Iedereen kent de charme en de geneeskrachtige werking van de dagdroom; maar iedereen weet ook wel, dat hij die dagdroom voor zich houdt. Schaamte, een innerlijke censuur, weerhoudt hem ervan daarover met anderen te converseren. En zo is deze dagdromer in beginsel ook: de 'je - vorm' die hij gebruikt, 'je' als onbepaald voornaamwoord, doet vermoeden dat hij met zichzelf communiceert. Maar ja, door dat allemaal op te schrijven, communiceert hij natuurlijk ook met ons: hij heeft de geheimhouding opge-

[p. 6]

Hij ziet gebeurtenissen, die niemand ziet, maar hij ziet ze met een helderheid, die de zichtbare realiteit tot een schim doet verbleken. De ondergang van een regiment ziet hij, van een wereld; een zondvloed waaraan alleen de 'jij' ontkomt.

Terecht? "Alleen onder de grond is het nog koud./ (O, lag je daar dan maar, dat is een zegen.)", zegt de dichter in een rondeelachtig sonnet (met uiteraard twee rijmklanken!). Het is immers vooral de ondergang van een tijdperk, een jeugd, die de inhoud van deze cyclus kleurt. "Das alte Rittertum ist tot; die Kriege werden von Techniker geführt", zei Ernst Jünger, - en om dát gevoel gaat het hier.

Hoe dit zij: zulk dichten is in elk geval geen dagdromen; het is een actief dromen, een dromen waarbij de bewuste controle op de inhoud misschien wèl, maar die op de vorm zeker niet werd losgelaten. Dat maakt, hoezeer de wrange fantasie ook de toon aangeeft in deze sonnetten, de stijl ervan zo lucide. Dat maakt het vooral ook zo logisch dat onze dromer niet in sprakeloze verschrikking toekijkt, maar dat hij integendeel zijn angstgevoelens die èn zo gruwelijk èn zo aantrekkelijk zijn in het schelle licht van het bewustzijn roept. Bij zo 'n zondvloed mag men zich aan het gevaar van de zelfopenbaring niet onttrekken.

Ik moet hier de verleiding weerstaan om het laatste gedicht van 'Ragnarok! Ragnarok!' te citeren, maar zwicht dan met genoegen voor het laatste van de bundel, dat ook een zelfopenbaring heten mag, en dat, bij alle zgn. retoriek, naar zuiverheid van gevoel volmaakt is, ook als gedicht:

Het Komrij-wezen

*Er is een fabeldier dat "Komrij" heet,
Een wonderlijke naam voor zoiets aardigs.
De kop ervan is weliswaar vrij breed,
Maar verder heeft het niet veel eigenaardigs.*

*Hij is gewoon wat sullig, een soort flop.
Zijn handen lijken erg op kolenschoppen.
Ook zit de kop gewoon er bovenop.
Hij zal zich nooit eens tot iets ontpoppen.*

*Hij is een hond, niets meer. Zijn hele leven
Zal hij een wezen zijn "dat steeds begrijpt".
Alleen diep in de nacht jankt hij soms even,
Daar een geheime pijn zijn strot toeknijpt.*

Onder professoren

R.A. Cornets de Groot

Over: W.F. Hermans, *Onder professoren*

De Bezige Bij, Amsterdam, 1975

Bron: *Bzzlletin*, 4e jrg., nr. 30 (november 1975), p. 41-42.

[p. 41]

Onder professoren van W.F. Hermans is een verhaal van meer dan 400 bladzijden, dat zich afspeelt in een universiteit, in een universiteitsstad in de provincie, rond Rufus of Roef Dingelam, een hoogleraar die de grootste prijs kreeg die er voor wetenschappers is weggelegd: de Nobelprijs voor de chemie. Hij slaagde er nl. in een stof samen te stellen, waarvan het moeilijke was, dat een van de chemicaliën bij 200 graden al uiteen viel, terwijl de reactie alleen bij een verhitting in vacuo op 330 graden verliep. Een imbeciel, zegt Roef, had ook op het idee kunnen komen, om er alles op 330 graden te verhitten, behalve dan die ene stof, die je er pas later aan toevoegt.

Het geniale berust op de eenvoud van de logika; daarom zijn genieën zo zeldzaam. Men legt aan de oplossing van een moeilijkheid maar al te vaak een psychische inspanning ten koste, die bij nader beschouwing heel wat geringer zou kunnen zijn. De moeilijkheid is, dat maar weinigen, en deze maar zelden, de voor de hand liggende oplossing vinden. Humbug maakt daarom meer indruk op ons, dan het serieuze zoeken naar dat wat voor het verstand aannemelijk is. En daarom is het geen wonder dat niemand Roef feliciteerde, toen hij zijn stof maakte, en dat nu 20 jaar later, iedereen het doet, omdat hij de Nobelprijs er voor kreeg.

Wie dit bedenkt, kan niet al te hard oordelen, geloof ik, over de leeghoofdigheid der hooggeleerde, niet geschoolde lotgenoten? Voor een verhandelaarstrant hoef je dit boek dan ook niet bang zijn. Niet op het stuk van kennis en wetenschap is immers de inspanning der academici gericht, maar op de mentaliteitsverandering die een gedemocratiseerde universiteit van onderrichters en studenten verwachten mag.

Modieuze kleding, een dito taaltje en een daarmee overeenkomstig gedrag zijn dan van oneindig veel groter belang dan hersens.

Het moet worden gezegd, dat Roef zich in dit opzicht gunstig onderscheidt van zijn collega's. Hij is een vakidoot met schoolmeestersbloed, volkomen onbruikbaar in dit milieu - eerder een zondebok dan een gevaar. Goddank voor onze tijd is hij daarbij een eenling, gemeden door iedereen, en door zijn directeur, die hem het leven zuur maakt, gehaat.

Tegenover Dingelam bevinden zich diens collega's, die, door ijdelheid, eigenliefde en goedgelovigheid in beginsel ongevaarlijk en bijna onschuldig zijn, ware het niet dat juist deze wereldverbeteraars gemanipuleerd worden door gepolitiseerde aksiegroepen, die in de progressieve Goudewolf, - een Hitlerman in de oorlog - hun inspiratiebron hebben gevonden.

Wie gelooft dat de sleutelroman *Onder professoren* het universitaire leven in Groningen kritiseert, heeft wellicht gelijk. Maar hij zal tenslotte toe willen geven, dat Hermans' kijk op dit leven mild tot zeer mild genoemd moet worden. Maar is het Hermans wel die hier aan het woord is?

Dokter Barends, een vriend van Roef sinds de oorlog, en de psychiater van een paar van

diens collega's, verlicht in zekere zin de taak van de verteller, doordat hij van Roef en van diens collega's een psychologisch portret tekent in de fragmenten van zijn dagboek die in de roman zijn opgenomen. Op pag. 126 staat te lezen:

"Het zou, waren romanschrijvers wezens van vlees en bloed, nauwelijks mogelijk zijn geweest zo nauwkeurig te beschrijven hoe de president-curator in zijn leren stoel zat, de krant inkeek, de krant neerlegde en opstond en dat helemaal zonder zelf te worden gezien." De papieren verteller, dokter Barends, heeft daar het veld geruimd voor de ware - de speler met realiteiten, met woorden, literatuurtheorieën, observaties, ervaringen, en vooral met dat wat volgens buitenstaanders de eenheid van de handeling verbreekt, maar dat nu juist voor romanciers van vlees en bloed van iets meer belang is, dan literaire conventies kunnen zijn.

Pas aan het slot komt dokter Barends weer terug met een laatste dagboekfragment dat de beslissende wending aan het verhaal geeft. Maar in die tussentijd heeft de onzichtbare verteller alle gelegenheid zijn portrettengalerij te voltooien, boven de ingang waarvan geschreven zou kunnen staan, dat indruk maken ten minste al iets is, wanneer gedachtenwisseling onmogelijk is. Want van gedachtenwisseling tussen universiteitsbestuurders en oproerige studenten kan natuurlijk geen sprake zijn. Men volgt, liefst

[p. 42]

Rufus Dingelam krijgt op een weekend in zijn buitenhuisje te horen, dat hij voor de samenstelling van een stof - de derde witmaker - de Nobelprijs heeft gekregen. Zijn buurman, een boer, geeft hem een prachtige haan ten geschenke, maar de Dingelams, Roef en Gré, besluiten het dier als huisgenoot te behandelen. Tijdens hun afwezigheid hebben studenten het plan opgevat het universiteitsgebouw waar Dingelam werkt te bezetten. Van de Nobelprijs hebben ze even weinig weet, als Dingelam van hun plan. Een paar welwillende hoogleraren willen met de rebellen praten; zij houden met een zeker opzet de gang van zaken voor Dingelam geheim. Op de dag van de bezetting wil de Nobelprijswinnaar de toekenning van de prijs vieren met zijn medewerkers, maar de bezetters weigeren hem de toegang. Wachten tot die flauwe kul voorbij is, is het enige wat Dingelam nog doen kan, nadat weer andere actievoerders zijn huldiging onmogelijk hebben gemaakt. Een dramatische ontwikkeling, waarbij de haan een belangrijke rol speelt, zorgt er dan voor, dat Dingelam met zijn vrouw voor een tijdje verstrooiing gaan zoeken in Monaco. Het boek besluit met een Nawoord van prof. Zomerplaag, die zinspeelt op zekere gebeurtenissen te Groningen, toen W.F. Hermans er nog lector was.

aan beide kanten, de nieuwmodische ideeën - Marx, Marcuse - en men brengt voor alles en iedereen begrip op. Behalve Roef. Begrip? "Ik weet niet wat daaronder precies moet worden verstaan, eigenlijk," zegt hij. "Ik heb misschien het gevoel een ander te begrijpen, als ik hem iets hoor zeggen of zie doen, waarvan ik bij mezelf denk; ja, dat zou ikzelf ook zeggen of doen in dat geval."

Maar hij en Gré (zijn vrouw) - en misschien ook Gonnie, een overbuur van de Dingelams, 'begrijpen' een haan, - een huisdier waarmee te 'praten' valt. Hij begrijpt ook zijn vrouw wel, bij alle onbegrip die er tussen die twee bestaat. Bij ieder conflict, of de haan er nu de inzet van is, of het schoonmaken van paling, maakt hij zich zorg om de

verstandhouding tussen hem en déze naaste - en dat is iets wat zich van weinig andere medespelers zeggen laat - dokter Barends beroepshalve uitgezonderd, en misschien alweer Gonnie, voor wie Roef het meest voelt.

Op de dag dat Dingelam op zijn bureau de toekenning van de prijs met zijn naaste medewerkers vieren wil, blijkt het gebouw door studenten bezet. De televisie is druk bezig, en ook de politie ontbreekt niet. Het praatje gaat rond dat Dingelam die nergens van weet, de politie heeft gealarmeerd. Hoe is dat mogelijk?

Het nieuwsblad van het Noorden publiceerde bij het bericht over de Nobelprijs de foto van Tamstra, een volgeling van Goudewolf, Dingelams directeur en diens grote tegenstrever. Met die krant als identiteitsbewijs gaf Tamstra zich op het politiebureau voor Dingelam uit, en verspreidde vervolgens het gerucht dat Dingelam om politie-assistentie had verzocht.

Boven het nawoord van Prof. dr. B.J.O. Zomerplaag staat het volgende citaat van J. Versluys als motto: "Betreffende Thorbecke werd indertijd de leugen verspreid, dat hij zijn vrouw sloeg en in een stad als Groningen werd dit voor echte munt genomen."

Teamwork. Wie niet liefheeft wordt gezien

R.A. Cornets de Groot

Over: Lucebert en Bert Schierbeek, *Dames en heren*

De Bezige Bij, Amsterdam, 1975

Bron: *Bzzlletin*, 4e jrg., nr. 37 (juni '76), p. 48-50.

[p. 48]

De naam *Dames en heren* is de overall-title van een verzameling portretten, getekend door Lucebert, en van de daaraan verbonden tekst van Bert Schierbeek. Op het omslag is een moeiteloos getekend dubbelportret afgebeeld: een welopgevoed heer houdt een schotel op, van waaruit een aandoenlijke varkenskop flirtend opblijkt naar een liefvallige, eerder welgedane dan hongerige dame. Deze heer nu, is een kerel, - een van die 'kerels die met vork en mes het varken van hun wellevendheid slachten', zoals Lucebert het zegt in zijn gedicht *De verdediging van de provo's*. Met dames en heren hebben Lucebert noch Schierbeek het erg moeilijk. Hun kijk op deze groep van de bevolking is weinig verheffend, helaas, en in de loop der jaren ook nauwelijks veranderd. Zo schreef Schierbeek al in '52, in *De andere na-*

[p. 49]

men: zeker dames en heren wij zijn in de tijd en hebben kerken opgericht en pastoors en dominees - het leven geschonken en het recht ontworpen en wijn gedronken en gezichten gezet en de tong laten klakken naar het hoge en het lichaam gevonden en er brood van gegeten en altaar gesproken en op beluifelde stoelen gestaan en tabernakels gesteld en geld over de balken gesmeten en nog grotere kerken gebouwd en de goden in stenen verpakt en weer geld gegeven niet in de zwarte zakken die de vingers hielden om de zwarte stok en god's buik stond wagenwijd open dag en nacht en karren gezangen en mis galmden in en uit en wij waren in de tijd en kwamen te laat en komen nog

Schierbeeks afwijzing van deze wereld van dames en heren is begrijpelijk genoeg, maar wie zal haar verbeteren?

Op 2 november 1950 schreef Lucebert in het gedicht *de amsterdamse school*:

Jadaammusehere

*Ik zou zo graag een verkeerde wereldstad maken
En een prijsvraag uitschrijven om mezelf in te zenden*

maar de formulering zelf - het hulpwerkwoord van modaliteit - geeft zijn machteloosheid gestalte.

Wat kan men doen? Domheid signaleren, hypocrisie; mannen en vrouwen de ogen openen voor wie dat zijn, 'dames en heren'.

[p. 50]

Als je de bundel doorkijkt, krijg je de indruk dat een tekening onder de handen van Lucebert eenvoudig niet mislukken kán.

Zijn hiërogliefen - lijnen, vlekken, kladwerk - doen het beeld ontstaan dat, door beheersing van het toeval, op een dame lijken gaat, of op een heer, of op beiden. Hij is, op het stuk van het niet-mislukken, gelukkiger, geloof ik, dan zijn grote voorganger in het satirische, George Grosz, wiens vastheid van hand het toeval minder ruimte laat. Lucebert speelt, waar Grosz construeert; bij Lucebert weinig anekdotiek - in tegenstelling met Grosz. Deze laatste is ook meer gebonden door een blik die in de werkelijkheid kijkt: zijn dames en heren zijn zonder mankeren Pruisen. Lucebert gaat niet uit van de waarneembare werkelijkheid, maar zijn ideeën *vormen zich in die richting*. En waar hij soms iets toont, dat van een opzichtig Nederlandse realiteit lijkt hij ahw. een heer 'nationaliseert', bij voorbeeld door middel van een schotel blokjes kaas, met prikkers bewimpeld - krijgt ook zo'n ornament universele betekenis. Zijn dames en heren staan nergens achter. Integendeel: alles verdwijnt in hun alles overheersende bek - vaak niet meer dan een streep, een gat, maar soms ook een autophag wapen dat zichzelf wegvreet, als in de tekening van 7/VI/72, hier afgebeeld.

"Haben Sie das gemacht?" vroeg een Duitse officier aan Picasso, wijzend op de *Guernica* in zijn atelier. "Nein, Sie", antwoordde de schilder. Bij één van de herenportretten zou je kunnen vragen: "Is dat een fallus?"

Zulke tekenkunst behoort in wezen tot het didactische genre. De vervreemding die zich bij het kijken voordoet, spoort de beschouwer ook aan tot kritiek op de maatschappij, omdat het verbeelde de werkelijkheid op zinrijke wijze weerspiegelt. De kritische gezindheid van Schierbeek bindt zijn tekst zeer nauw aan de tekeningen. Zo werd het boek tot een hechte eenheid, een nieuwe vorm van emblemataliteratuur.

Uit zijn bijdrage één fragment:

gedoken in hun gesloten ogen zien zij al die andere dames en heren geheel ontkleed zien zij die andere dames en heren en dromen van messen revolvers geweren en schoten en schieten raak die dames en heren op die andere dames en heren die zij overdag en bij daglicht niet zagen die dames en heren geheel in 't pak en kleed gestoken als zijzelf die dames en heren en belazerd door die dames en heren die zij vereren als dames en heren en worden wakker de volgende morgen helaas als dames en heren

Van den Bergs minzame onmin met woorden

R.A. Cornets de Groot

Over: Arie van den Berg, *De kapper spreekt tegen zijn spiegel*

De Arbeiderspers, Amsterdam, 1976

Bron: *Bzzlletin*, 5e jrg., nr. 41 (december 1976), p. 24.

[p. 24]

Als je de bundel *De kapper spreekt tegen zijn spiegel* doorbladert, valt het op dat de terzine meer dan eens het voertuig is voor de poëzie van Arie van den Berg. Die in terzinen geschreven gedichten zijn vaak kort, vaak 9 soms 12 regels lang, maar wel onderling verbonden in een cyclus, als *Uilen*, *Smit* en *Schoppenaas*. Kort zijn ook de in kwatrijnen geschreven poëzie - de langere gedichten zijn in het algemeen onregelmatiger van vorm. Vooral in de terzinen treft ons het metrum, dat zich door de versregellengte niet uit het veld laat slaan. In wezen is dat een uitvinding van Lucebert, die er immers in slaagde de Griekse maten die hij bij Hölderlin vond, op persoonlijke wijze te behandelen. Zoals b.v. in:

*bruisend zich rekken de takken en huilende vallen de sterren
een denkende mier of een denkende ster en een slang*

- regels die bij doortellen op de dactylus blijken te zijn gebouwd.
Iets dergelijks zien we ook bij Van den Berg:

of verhalen hoe grootmoeder leefde, de tandjes genoegzaam gekamd in haar mooizit, de handen

- 8 x een anapest.

Wanneer het metrum in hoge mate beslissend is in een zo beknopte vorm als de terzine, heeft dat gevolgen voor de syntaxis en de woordkeus (bij Lucebert valt b.v. het veelvuldig voorkomende tegenwoordige deelwoord en daarmee rijmende woordcombinaties - en de - op). Ook bij Van den Berg wordt de taal geconcentreerd; de dubbele punt aan het begin van een samenvatting, het ambiguë, op springen staande woord, zijn niet van de lucht af. Nu weet ik natuurlijk wel dat de werkelijkheid anders kan zijn, en dit waarschijnlijk ook is, dat m.a.w. de terzine pas herkend werd als ideaal medium, nadat het zich zo mooi voor zeker metrum, voor concentratie in woord en zin bleek te lenen, maar dat doet aan de waarde van de beschrijving niet af. Hoe men het ook formuleert, deze vorm is uitermate geschikt voor een plastische poëzie die middelpuntzoekend is. Van den Berg zelf noemt zijn gedicht een 'uilebal' - en daarbij gaat het hem uiteraard niet om het oppervlak ervan.

Van al deze gedichten is het titelgedicht nog het meest extravert. Kappers hebben altijd tot de verbeelding van schrijvers gesproken, misschien wel omdat zij in vroeger dagen behalve barbier, ook chirurgijn en apotheker waren.

Hoe slim en opportunistisch ze volgens een eeuwig vooroordeel zijn, kunnen we zien aan de tragische geschiedenis van Samson. Bij Beaumarchais zijn ze bovendien vrolijk,

levendig en ingenieus. Lucebert stelde ze met slagers en beterpraters gelijk, in *horror* met beulen en slavendrijvers ('koopbaar ben ik door mijn strooien haar', zegt een slachtoffer van de haarsnijder daar).

Haarsnijden is dan ook van de oudste tijden af een 'rite de passage' - uitdrukking van het inzicht dat je de natuur niet zomaar kunt aanvaarden als ze je gegeven wordt, dat je er iets mee moet doen, wil het goed gaan. Slavernij en kaalhoofdigheid hangen samen, zoals lang haar op vrijheid duidt. Sinds *Hair* staat de kapper in een geur van ambivalentie, - de verdediger van de geldende moraal, de gevestigde orde, buiten wie je toch niet goed kunt...

In het titelgedicht van de bundel valt de nadruk op het narcisme, de eigenliefde van de kapper, die het hem onmogelijk maakt zich affectief op de ander te richten. De tijd van Beaumarchais wordt hier opnieuw actueel, met bijlen, zaagsel, revolutie en al.

Symmetrie voor en achter de spiegel, raadselachtigheid van de leegte, - zij vormen een leidsymbool van deze poëzie, waarin de spiegel ook heel goed een watervlak kan zijn, - als in bv. *narrenschip*.

Het 'zo boven zo beneden' geldt vooral ook in de cyclus waarmee de bundel opent. Uilen die op ratten jagen, ratten, van onder water uit, snappend naar jong dons, een opgezette uil als 'prooi' voor de muis op zolder. Een weldoordachte poëtische verwoording van het beginsel van the survival of the fittest, met het telkens wisselend spel van prooi en azer. De polaire opbouw, afleidbaar immers uit de steeds gezochte symmetrie, is niet alleen in het afzonderlijke gedicht, maar ook in de gehele cyclus aanwijsbaar. Hoe fraai de poëzie uit *Uilen* ook is, ik moet bekennen dat de reeks *Want liefde* mij het meest doet, en niet alleen omdat het plastische zich hier eerder richt op het lyrische dan op het epische (*Uilen, Smit*), maar ook omdat je als lezer hier pas ervaart dát dit middelpuntzoekende poëzie is:

'Wat heeft een zwaan meer nodig dan een zwaan?' herkenning kiemt in eigen vijver.

Symmetrie ook in *drinklied*, dat ik tot slot van dit stukje geheel citeer als voorbeeld van Van den Bergs 'minzame onmin met woorden':

drinklied

*hoe kan wie zoals wij zijn klei
goed nat houdt prooi zijn van de wind?
hoe wie zo dronk en drinkt sleets stof
want knekels zijn, of as?*

*wie zich bedrinkt heeft slecht gedronken,
wie nooit iets dronk een dor bestaan -
de liefde dood? dan helpt jenever,
laat dus de dood zijn werk maar doen*

*drie meisjes gingen voor, drie volgden,
maar zij alleen bleef achter in elk glas;
geen spie meer in de beurs - gestolen drank
bleek even zoet, geduldig is de galg.*

Heere Heeresma als moralist

R.A. Cornets de Groot

Over: Heere Heeresma, *Waar het fruit valt, valt het nergens*

Thomas Rap, Amsterdam, 1976

Bron: *Bzzlletin*, 5e jrg. nr. 43 (februari 1977), p. 33-34.

[p. 33]

*"En je zuster, hoe lang ligt die ook alweer verlamd op zolder?
'Haar hele leven al, meneer...'"* (HEERE HEERESMA)

Verdorven humor

Niets is te hoog of te laag voor Heeresma om voorwerp te worden van zijn spot. Zijn jongste bundel verhalen *Waar het fruit valt...* gaf hij een wijsgerig motto mee, verpakt in een uiterst ongecompliceerde versvorm, in een volstrekt onlogisch Nederlands, maar dan weer met zo'n lading ironie, dat het gevoel achter dit primitivisme toch zonder gebreken op de lezer overkomt.

Aan dit motto, waarvan ik hier ter illustratie de eerste strofe overneem, ontleent de bundel zijn naam:

*Waar het fruit valt, valt het nergens,
Groen en rijp, het valt maar neer.
Ook de mens zweeft zomaar, ergens.
Hier een dame, daar een heer.*

Doen de kleur van het omslag en de overall-title van het boek al vermoeden, dat hier het herfstige in het geding is, de drie op elkaar volgende delen *Van het thuisfront*, *Wat verteld wordt*, *Dat propvolle leven*, met als motto/rijp en rot/wijs en zot/treur en spot/bewijzen dat het hier gaat om in hoofdzaak overrijp fruit, waar het zaad uit losraakt, maar dat helaas, gezien de titel, nergens wortel schiet.

Een hopeloos pessimisme onder de schijn van een vrolijke lach. Want Heeresma's humor, - er zit toch iets verdorvens in zijn humor - en, ach: bijna had ik humus geschreven! - iets dat tot nadenken stemt, wat je toch niet van alle humor zeggen kunt. In het voorwerk van zijn boek deelt hij mee: *'Cripple Clarence Lofton; zang en dans; zweet en piano. Zijn in april '35 onder moeilijke omstandigheden opgenomen Brown skin girls was mij ten tijde van het schrijven van deze, mij vaak somber stemmende verhalen, steeds weer een troost.'* Ik geloof dat je zo'n bekentenis gerust serieus mag nemen.

Een nieuw begin

Herfst, zei ik.

Het eerste deel van dit boek staat in het teken van het parasiteren, de uitzuigerij, de weerloze overgave aan de boze machten van deze wereld, als daar zijn: verslonzing en onverschilligheid, zelfbeklag en verwennerij, verwaarlozing en verraad. Zij zijn van de drie verhalen hier de ingrediënten. In het laatste deel is de wereld zelf tot symbool van de ondergang geworden. De hoofdfiguren uit deze drie verhalen zweven zomaar ergens

in poelen van gevoel en van gevoeligheid, vervuld van een heimwee naar een andere, en vooral betere wereld.

Maar al is in het eerste deel de mens, in het laatste de wereld mis, dan nog valt er uit die wanhopige toestand iets weg te slepen: een zekere levenswijsheid, het inzicht dat bederf en rotting ook zuivering betekent. Eén van Heeresma's slachtoffers door schuldeloze schuld heeft weet "van iets wat geen naam had maar over alles heenreikte naar het begin ergens van." De levenskiem, de pit van dit weke fruit ligt in het midden, in het tweede deel. In dat deel mis je ook Heeresma's droef maar geestig welbehagen in de vergankelijkheid der dingen.

Het tweede deel is in een kleinere letter gezet dan de rest van het boek. Het bestaat ook niet uit 'verhalen' maar uit 'vertellingen'. De auteur 'schrijft' hier niet; hij *vertelt*. Hij vertelt een parabel na, een verhaal over een schelm, een liefde, een half-historische avonturier. Het zijn vertellingen ('legenden' zegt Heeresma zelf), die hun oorsprong hebben in de Joodse samenleving van Tunesië, Marokko, Jemen en Libië. Een 'vrij' genre, want een standaard-tekst is er niet. Anonieme overlevering, vrij van copyright, - stof die zich plooit naar de bewerker. Politieke stof, gezien de herkomst. Waarbij het de vraag is, of Heeresma zich hier even ironisch op een afstand houdt als - ten minste op het eerste gezicht - in zijn contemporaine verhalen het geval schijnt. Naar mijn mening is hij niet de lachende derde, die de lezer hier mag zijn: in deze verhalen treedt hij op als betrokkene, als tijdgenoot van de vele anonieme vertellers uit het verleden, d.i. als iemand die zijn stof niet als 'historische' stof ziet, maar als een vingerwijzing naar een nieuw begin.

Dit kijken naar een 'begin' achter de 'toekomst' werd een structureel hulpmiddel bij Heeresma. Het heeft te maken met het perspectief van de Alweter, wiens blik niet alleen gericht is op een punt vóór, maar ook op een punt *achter* de ogen. Bij herhaling dwingt de auteur de lezer een *blad* terug te slaan, om een passage helder te kunnen zien. Men kan natuurlijk ook spreken van een 'vooruitverwijzing' (wat in ieder geval een afgrijselijk woord is), maar het is vooral: een tonen van achtergronden.

Sociale en en politieke achtergronden

Nu, na deze globale oriëntering het treden in bijzonderheden. Het eerste deel behandelt sociale problemen: *hoe worden mensen gecorrumpeerd door drugs, geld en drank?* 'Vals van hart maar hoog het lied' is gebaseerd op een sprekend vooroordeel: de druggebruiker die spontaan uit het raam stapt. Dat gebeurt hier dan ook, zij het dat deze hoogvlieger zijn vrouw meesleept in zijn door instant mysticism veroorzaakte misstap. Een arm mens die vrouw, die nog wel *echte* mystieke sensaties doormaakte, als het vallen in een peilloze diepte, het zingen van 'en zwaaien met je voet' - dat gevoel van geen grond meer onder de voeten te hebben, dat alleen maar gesust kon worden door de overdenking: 'als pappie naar het rusthuis gaat, komt mammië toch nog in de ziektewet'.

IJzersterk is vooral het verhaal 'En zo werd het alsnog gezellig'. Opnieuw een verslaafde, dit keer aan drank. Om de touwtjes aan elkaar te knopen moet zijn vrouw een kamer verhuren. Aan

[p. 34]

de drankduivel zelf, die uit een drang om alles naar de knoppen te helpen zijn huisbaas volgt met sherry. De moraal van dit verhaal is in de 'verantwoording' in het nawerk te vinden.

De laatste afdeling draagt politieke problemen aan. Tragisch, maar schitterend door zijn surreële behandeling is het verhaal van een gespleten persoonlijkheid, die afscheid

neemt van zijn tas, de wereld de wereld laat, en eindelijk zichzelf vindt in het indrukwekkende, onwaarschijnlijk-geloofwaardig gemaakte slot ('Een vriend voor een handtas'). In 'Van de hoed en de rand' is het opnieuw de wereld die zich tegen een geïsoleerde - de hoofdpersoon is doof - keert. De wereld, dat is hier: de werkring, de obers, een temeier, en tenslotte: zijn diepste geheim. Politiek in de eigenlijke zin van het woord is het laatste verhaal, waarin de hoofdpersoon zich herinnert hoe vroeger de uitbuiters door het proletariaat tot rede werden gemaand. Maar die uitbuiters bestaan in onze maatschappij helaas niet meer; hun plaats is door gogen, logen en vakbondsmensen ingenomen. Hoe ook zij overwonnen kunnen worden, laat Heeresma zien in 'Komaan! Komaan! Een nieuwe morgen breekt aan!' En zo is het gewoon weer eens een fijn boek in een dorre tijd.

Inktvergiftiging

R.A. Cornets de Groot

Over: Thomas Graftdijk, *Treurarbeid*

De Arbeiderspers, Amsterdam, 1976

Bron: *Bzzlletin*, 5e jrg., nr. 46 (mei 1977), p. 7-8.

[p. 7]

*Ik sloeg wel eenen man dood om mijne wonde en eenen jongeling om mijne buile.
(GEN. 4 : 23)*

Graftdijks bundel *Treurarbeid* bevat poëzie die op de lezer een indruk nalaat, die hij niet snel weer vergeten zal. Een indruk die tegelijkertijd is opgebouwd uit verwarring en een gevoel van instemming.

Het omslag van de bundel brengt een archetype uit de socialistische retoriek in beeld: de revolterende mens, compleet met de tot een kreet geopende mond en de tot dreiging gesloten vuist. Maar de overheersende kleur van het plaatje is groen: de tegenkleur van rood: *Treurarbeid*.

Bedenkt men dan dat de bundel bijna uitsluitend erotische poëzie bevat, dan beseft men langs welke weg een desoriëntatie wordt bereikt, groot genoeg, om het ironische autocitaat dat op de achterkant van de bundel prijkt te aanvaarden als een goede raad:

Zolang je in de smeerboel mijn verwarring onderscheidt begrijp je ongeveer wat ik zeggen wil: neem een misse pennelikker van de vlakke net te serieus.

Een tekstverklaring verlangt minstens de invulling van de plaatsen op *smeerboel* en *verwarring* door bv. resp. *vormgeving* en *dichterlijk opzet*, of *poëzie* en *ars combinatoria* of *stof* en *poëtische logica* of woorden van gelijke strekking. De verwarring van de ikzegger is overleg - die van de lezer een zekere gemoedsspanning ten gevolge daarvan.

Baudelaire, Jarry, Heine, Piet Paaltjens, Brecht zijn een paar namen om het terrein van deze poëzie te bepalen. Ik doel hier niet op beïnvloeding, want op de eigendommelijkheid van Graftdijkse poëzie valt niets af te dingen; maar ik meen dat zijn wereld een mengeling is van realisme, romantiek, mystiek en karikaturaliteit, die het makkelijkst is op te roepen door deze vorm van name-dropping. Wel kan men vast stellen dat Graftdijk in sommige *trouvailles* Elburg naar de kroon steekt (geloofde-geliefde; gebenedijde-gedijbeende; hollend door Holland); anderzijds treft ons ook een curieus woordgebruik als *vlinderveluwheid* met de echo *kinderzenuwheid* als eindrijm; concurrentie met Jan Engelman, die trouwens in een gedeformeed citaat (*framboesia wat zwelt daar op?*) tevoorschijn komt.

Met Piet Paaltjens heeft de dichter één karakteristieke klacht gemeen: *Kijk wat je gedaan hebt* - een klacht die in een andere toonzetting verwoord wordt als *Wie schetst mijn verbazing*. Men voelt wel dat er achter dergelijke verwijten geen echte vrouwenveroveraar schuil kan gaan. De minnaar hier is teveel slachtoffer, te veel onderworpen aan de hegemonie van het gevoel, om als overwinnaar op te treden. *Liefdeswraak* noemt Paaltjens het gevoel dat zo'n pennelikker van de vlakke vervult. Levensgroot is de dorst naar wraak van zo'n machteloze: "Als 'k u daar, HEDWIG, stof

smoren zag,/ Hoe zou mijn ziel dan dreunen van mijn laatste lach!"

Het is dit vermogen van de ziel dat Grafdijk aanduidt met *rioelengeest* of *mefistofelische geest* een visie op deze *Lamech-psychologie* die de poëzie van Piet Paaltjens nog in een eigenaardig licht zou kunnen plaatsen.

Onvoorstelbaar groot zijn de gevolgen van een ontmoeting:

Kijk wat je gedaan hebt; zelfs de arbeidersbeweging is verworden en tot lethargie vervallen door je toedoen, kijk wat je gedaan hebt met je Mona Lisa-glimlach...

Maar groter nog zijn de gevolgen van een afscheid: in *Onrechtmatige daad* krijgt een telefoontoestel astronomische afmetingen en wordt de fobie ervoor met de ondergang van de kosmos in verband gebracht.

De minnaar die nog een opvolger is van de ridder, beschikt over een retoriek die van die van de militair niet of nauwelijks te onderscheiden is. Helena en Troje, Deirdre en De Roede Burcht.

Wie de vrouw veroverd, veroverd ook de stad. In liefde en oorlog is alles geoorloofd. Enzovoort. Hij onderscheidt zich ook van de machteloze en afgewezen minnaar. Zijn motto luidt: *Pluk de dag*. Hij is overwinnaar, staat onafhankelijk tegenover de vrouw die door deze heer van de wereld wordt geïdealiseerd.

Maar de minnaar van de vlakte? Die is een volgeling van François Villon, een der eersten, zoniet de eerste die de veilbaarheid van de vrouw in zijn werk aan de orde stelde. Zijn motto luit veeleer: *Kijk wat je gedaan hebt* - hij is verre van onafhankelijk, integendeel, hij kleeft zijn geliefde op curieuze wijze aan. In Grafdijks woorden:

*Eigenlijk ben ik het verwenste,
het obscure nevensymptoom van je bestaan*

of

Ik kleef je aan als een aandoening een gebrek

Grafdijk zag in het griezelige verband dat er tussen het kapitaal en de zelfkant van de maatschappij bestaat, een mogelijkheid om de verhouding tussen de seksen niet in militaire, maar in economische termen te benaderen. Waarbij natuurlijk het aandeel van het kwaad in de samenleving vereenzelvigd wordt met de vrouw die geprofaneerd is, en de treurarbeid verricht wordt door de man die aan een zekere spiritualisering (in mefistofelische zin dan) toe is.

In *Verpaupering*:

mijn geliefde wond de kleverige draden van haar

[p. 8]

*web tot kluwens op, in spin, de bocht ging in en krachtens de wet van de
maatschappelijke omloopsnelheid van het kapitaal
heeft ze mijn ruilwaarde bot versjachterd,*

maar niet voordat ze mijn meerwaarde sluw had afgeroomd...

Twee hoogtepunten in deze bundel die trouwens nergens dieptepunten heeft:

Hoezeer de vrouw geprofaneerd is, blijkt uit het gedicht *Relaxen met de heksenmeester*, waarin de wraaklust toppunten bereikt - de poëzie eveneens, en juist omdat de wonden van de ikzegger zo door inkt vergiftigd zijn hier.

Ten tweede: *Treurarbeit* wordt afgesloten met een toch nog onverwacht gedicht *Als je haar ontmoet*. Het is gericht tot de onvoorstelbaar rijke dubbelganger van de ikfiguur, en waarschijnlijk daarom revistisch van karakter, vooral in het slotvers. Er schuilt iets achter van een nostalgie naar een heilstaat, een andere wereld, een nieuwe, zonder leed.

Verzameld werk - Kritieken - Elseviers Magazine (1982)

De geschiedenis van De Bezige Bij

R.A. Cornets de Groot

Over: Richter Roegholt, *De geschiedenis van De Bezige Bij*

De Bezige Bij, Amsterdam, 1972

Bron: *Kentering*, 13e jrg. (1972/1973), nr. 2, p. 46-47.

[p. 46]

Geen politieke betrokkenheid was het, die Lubberhuizen bezielde, toen hij verzeild raakte in het verzet, maar gewone menselijke solidariteit, die immers door haar wezen, altijd antifascistisch is. Met zijn biografie, sinds 1940, is de geschiedenis van De Bezige Bij nauwer verbonden dan met de verzetsgeschiedenis of met een belangrijk hoofdstuk uit ons jongste literaire verleden. In het proefschrift van Richter Roegholt, *De geschiedenis van De Bezige Bij*, staat Lubberhuizen dan ook centraal. Hij komt uit dit boek te voorschijn als een 'ongrijpbare' figuur - niet alleen voor de Duitsers, maar ook voor zijn vrienden. Typerend is het dat hij ook ná de oorlog ongrijpbaar bleef, omdat hij zijn functie van directeur statutair wist te beveiligen: 'De dagelijkse leiding en de leiding van alle dagelijkse zaken berust bij de directie'. Bij de beslissingen van hem en van zijn bekwame mededirecteur, Schouten, had het bestuur zich meer dan eens neer te leggen met de formule 'niet gegriefd, doch bedroefd' te zijn.

Voor de schrijver van een contemporaine of tijdgelijke geschiedenis is het moeilijk objectief te blijven; dubbel moeilijk is dat wanneer het object van de studie een zo beminnelijk mens is als deze directeur. Maar Roegholt vervalt niet in termen van de panegyriek, de persoonsverheerlijking, omdat hij de verdediging van Lubberhuizen 'pragmatisch idealisme' aan die idealistische schipperaar zelf overlaat, die de mensen gewoon in twee soorten verdeelt: zij die willen 'dat het altijd zo blijft' en zij die dat niet willen. En met de laatste gaat hij in zee. Hoe charmant Roegholts manipulatie hier ook is, toch krijg je het idee dat hij af en toe behoorlijk tussen het ob- en subjectieve zweeft. Zo, wanneer hij een 'departementale zegsman' verwijt (p. 196), dat die in '51 geen begrip had voor Van het Reve's lichamelijke taal, - n.b. kort nadat hij heeft uiteengezet, dat het nu juist precies die taal is, die op de lezers van Boutens en Nijhoff wel een barbaarse indruk moest maken! Hij citeert w.i.w. veel, maar de citaten verbergen zijn oordeel, en niet altijd komt zijn insinuerende strategie zo aardig te voorschijn als in het geval waarin een ex-verzetsman zich herinnert dat Hermans (in '47) op de Bij kwam vertellen, dat hij 'de grootste schrijver van Nederland' was. Hoe zoet zo'n citaat de promovendus smaakt, blijkt een bladzij verder, uit een recente brief van Hermans over *De tranen der acacia's*, dat destijds als een buitengewoon goor boek werd beschouwd: "Zelfs het blad van de NVSH, *Verstandig ouderschap*, heeft er nooit een letter aan gewijd", aldus Hermans in zijn brief aan Roegholt... Het pragmatisch idealisme bleef karakteristiek voor de legale Bezige Bij, die, evenals de verzetsgroep waar ze uit voortkwam, de belichaming lijkt van Toynbee's theorie, dat bv. een zwijgende meerderheid bestaat bij de gratie van een creatieve minderheid, die het juiste antwoord gaf op de uitdaging die er van natuur of mensen

uitgaat. Dit antwoord werd ten slotte in hoofdzaak geformuleerd en gevonden door het 'geweten' van de Bij, Bert Schierbeek.

Direct na de oorlog bleek aanvankelijk dat er op het stuk van de literatuur van enige continuïteit geen sprake was. Alleen de verzetspoëzie - de enige die verleden en heden verbond - werd inzet van een discussie tussen het 'hooghartig esteticisme' van *Het woord* en het 'humanisme met haar op de tanden' van *Podium*. Van de Vijftigers nam zo goed als niemand aan die gedachtenwisseling deel. Voor hen was er een hiaat, door Vinkenoog provocerend uitgedrukt in zijn zelfportret in *Atonaal*: 'Leest nooit bloem, maar heeft dit keer toch bloem gelezen', - de sensatie van 'opnieuw te beginnen', ook door Rodenko nog eens, meer bezonnen, verwoord in de titel van zijn bloemlezing *Nieuwe griffels, schone leien*, die zich van dat vergeefs gezochte verleden al bewust was.

Roegholt miste de kans met nadruk te wijzen op het karwei dat er een complete nieuwe literatuur uit de grond moest worden gestampt: uit eigen kracht. Het doet deze schrijvers te kort, wanneer hun prestaties worden gemeten naar het oordeel (van Gabriël Smit, Max Schuchart en H. A. Gomperts: geen gering college toch!), dat de invloed der Engelsen - m.n. Auden, Elliot, Dylan Thomas - groot moet worden geacht. Het opmerkelijke is immers dat deze Vijftigers, in tegenstelling met *Het woord* en met *Podium* (oude stijl) wèl de aansluiting

[p. 11]

eigen bodem (deze van Slauerhoff voor Lucebert en Schierbeek) vonden. Ik ben geen chauvinist. Maar waar wijst het toch op, dat we altijd wel een buitenlander weten te vinden als het om invloeden gaat, maar doen of het eigen verleden van geen belang is voor onze literatuur?

Teleurstellend is het ook, wanneer Roegholt tal van tegenstanders uit de pers citeert, en de verdediging van 50 overlaat aan Buddingh'. Zonder diens verdiensten te willen verkleinen moet het mij van het hart, dat Rodenko, slechts terloops genoemd, en Jan Walravens, geheel verzwegen, althans in dit opzicht, meer aanspraak mogen maken op een daad van eenvoudige rechtvaardigheid, dan Buddingh'. Veel beter stelt Roegholt de prestaties van anderen die beginnerswerk deden in het licht: Hermans, Van het Reve, Charles: daartegen geen enkel bezwaar, en al evenmin tegen zijn behandeling der zestigers, al mist men, bij de omzwaai van Armando en Verhagen naar de neoromantiek, de namen van hen die daar het klimaat voor schiepen: Komrij, Kuik en Wim Zaal.

Bert Schierbeek heeft een trilogie voltooid: na *Weerwerk* en *Betrekkingen* verscheen *Binnenwerk*

Je binnenste buiten. Het scheppingswerk van Schierbeek

R.A. Cornets de Groot

Over: Bert Schierbeek, *Binnenwerk*

De Bezige Bij, Amsterdam, 1982

Bron: *Elseviers Magazine*, 5 februari 1983

Van Bert Schierbeeks werk heb ik altijd gehouden omdat het zo veel verborgen hield van wat ik wilde weten. Want wat betekent dat: *Het boek ik?* Waarom zo'n titel, als die ik zich zo aan ons oog onttrekt? Het Boek, begin jaren vijftig verschenen, was een 'experimentele roman': er is een 'ik' in de even hoofdstukken en een stukje wereld en wereldgeschiedenis in de oneven. Wisselwerking tussen ik en wereld, - het leven op aarde. En dat is het thema van Schierbeeks werk. Zijn tweede boek, *De andere namen*, is geen roman. Het is voor mijn gevoel een essay over, of liever op hetzelfde thema. Een essay, waarin de (of het?) ik zich bewogen over duizend andere ikken verdeelt, die op aarde hun leven leven en laten leven. Een lyrisch essay, een 'experimenteel essay'. Dan sluit een 'experimentele autobiografie' deze eerste cyclus af, - *De derde persoon*. Deze term uit de taalkunde krijgt hier een psychologische betekenis; hij wijst op een 'ik' die weigert zich op de voorgrond te plaatsen.

Drie boeken die een ik omcirkelen en een wereld. "Er is alles in de wereld het is alles" had Lucebert al geschreven: de band met het hogere was verbroken. Men moest zich met de medemens zien te verstaan. Schierbeek heeft, toen hij de 'traditie' opgaf, voor zich de consequentie uit Gods dood getrokken. De klassieke held uit de klassieke roman had zijn massieve persoonlijkheid verloren. Gebroken staat Hamilcar in een gebroken wereld (*Het boek ik*, hst. 1). Wie zegt dat Schierbeek 'revolutionair' is, doelt misschien op een literaire omwenteling. Maar dan miskent hij het feit dat juist zijn denken op politiek en sociaal terrein de vernieuwing van het proza niet weinig begunstigde. Hamilcar is de laatste band tussen de traditie en vernieuwing.

De experimentele autobiografie wierp voor de nieuwsgierige die ik was, een helder licht op het tweede hoofdstuk uit *Het boek ik*. Helder en schrijnend. Het boek ik is mij daardoor liever geworden. Ik begreep via *De derde persoon* dat de agressieve klank van dat hoofdstuk een heel wezenlijk en teder verdriet verborgen hield: dat van het verlangen naar de in haar kraambed gestorven moeder. Het is in *Het boek ik* of er een taboe rust op dat verlangen, waardoor de feiten niet worden genoemd, maar verdrongen, in de psycho-analytische zin van dat woord: onbespreekbaar gemaakt. Of is dit ook te verklaren uit de geest des tijds, die wil dat in de anderen de hel moet worden gezocht? Maar *De andere namen* keert zich al tegen dit beginsel en in *De derde persoon* is er een zelfanalyse, die het ik uit zijn verstoktheid losmaakt. Schierbeeks geloof in de perfectibiliteit van de mens is groot, en zal een extra impuls krijgen, als hij zich door Zen laat inspireren, maar dan zijn we al aan een tweede trilogie toe, boeken die aan Margreetje zijn opgedragen, en aan de 'echte' essays.

Het ontdekken van een nieuwe wereld gebeurt in fasen. Eerst is er de verovering, daarna gebeurt het beschrijven, het in kaart brengen van het nieuwe gebied. Ten slotte is er de exploitatie. Dat er in de eerste fase veel meekomt uit het moederland, de traditie, is misschien alleen een probleem voor de schrijver zelf. Voor de achterblijvenden is zijn reisverslag werkelijk vreemd genoeg. En het is dat nog, zelfs voor welwillende critici, die zich verbazen over het ongeorganiseerde in Schierbeeks eerste werk. In *de Volkskrant* schrijft Piet Vroon in zijn rubriek *Signalement*: "Enkele jaren geleden werd een ritme van anderhalf uur ontdekt dat zich uit in relatieve hyperactiviteit van de linker en de rechter hersenschors. Dat heeft bepaalde consequenties voor ons doen en laten, namelijk het min of meer afwisselend denken in logisch-analytische termen en in beelden. De herkomst van dit vreemde verschijnsel is onbekend." Maar Vroons mededeling levert ons wel een werkhypothese op. Schierbeek heeft in de eerste fase (de eerste drie experimentele boeken) het logisch-analytisch denken onderdrukt en zich vrijwel uitsluitend overgeleverd aan het denken in beelden en voorstellingen. De tweede fase (een lange: van *De gestalte der stem* tot *Vallen en opstaan*) bood meer kansen aan het logische (essay) en formele (poëzie). In de derde periode wordt dan het evenwicht tussen verstand en hart hersteld. Dit is allemaal heel aannemelijk. Je kunt zien, dat er steeds minder 'ik' optreedt in zijn scheppend proza, en steeds meer 'wereld'. Totdat in *Inspraak* de hele wereld spreekt uit dit ik, dat aan het eind van het boek stom geslagen is door Margreetjes dood. Poëzie volgde. Móest volgen: wat was er voor cartografie en beschrijving na *Inspraak* anders mogelijk dan dat? Hamilcar was voorgoed het zwijgen opgelegd. Groter helden waren in aantocht: Marcel, de zwijger (!) uit *Weerwerk*, Eulalia (=goed praten), de vlijtige analfabete uit *Betrekkingen* en Nadjira, de dichter uit *Binnenwerk*. En daarmee zijn we bij zijn laatste trilogie beland.

In *Weerwerk* voert Schierbeek ons naar Groningen terug en brengt ons met oude kennissen in contact. Maar ook komen we op het Mexicaanse platteland en het Franse, waar hij Marcel diens bon mots ontlokt. Hij typeert zijn mensen vlot, los in de tong, los in de pen. Hij is overal bij en niets is te klein of te groot voor zijn aandacht. Alle elementen zijn gelijkwaardig. Marcel is niet kleiner dan Merleau-Ponty of Wittgenstein en zij zijn niet groter dan hij. In alles is sprake van een nulfase: het evenwicht tussen binnen en buiten, tussen land en stad, tussen volheid en leegte. En ook het weergaloze kletsen is er nog steeds. Regels lang kan Schierbeek zitten meieren over een vogel die opvliegt, net een tik tegen de lucht. Ben je dat al bijna vergeten, dan begint er eenzelfde spel met het stenen beeld van een engel, die - in een droom - van zijn sokkel opstijgt. En honderd regels verder lees je dan: "op die sokkel / zie ik een engel / zegt Marcel een vogel / zit nooit stil / die moet vliegen / roept Thea..." In elkaar grijpende taalmachientjes zijn dat, die een moeilijk te omschrijven emotie teweegbrengen: een inzicht dat je plotseling in alle helderheid deelachtig wordt, zonder dat je je in staat voelt dit aan anderen mee te delen. Satori. Nirwana-nu! Zo'n machientje woekert zich door de tekst heen, tot het een ander machientje vindt, waarna zij beiden alles met alles verbinden, om je te helpen het geheel en de verbanden daartussen in je handen te krijgen.

In *Betrekkingen* ontmoet hij de raarste mensen op de juiste momenten en de juiste mensen op de vreemdste aller plaatsen. Bij zulke betrekkingen is het materiaal van de dichter in het geding. Een onbevangen omgang ermee zoals Schierbeek dat kan, moet men leren. Eulalia doet dat, moeizaam spellend: een vrouw van in de vijftig. Schierbeek besluit zijn boek in haar woorden: "Ik sluit een bloem in omdat ik geen / bloem kan schrijven/". Maar ze krijgt door deze rol, gewild of ongewild, een symbolische functie. Ze is een allegorische figuur die niet toelaat, dat zijn herinneringen zich tot introspectieve fantasieën verdiepen. Ze neemt hem te veel uit handen: hij had toch een bloem moeten schrijven? *Binnenwerk* is het drama van vader en zoon. De wederzijdse liefde, waarvan het begin gewaagd is, is eens begonnen als onbegrip van de een voor het begrip van de ander. De toenadering tot elkaar heeft moeten groeien. Als de vader sterft en de zoon uit

de VS in zijn vaderland terugkeert -- is hij dan te laat? "Als je landt, land je in je eigen schaduw," schrijft hij. Hij gaf dit boek een motto mee van Marcel Mariën: "Les chemins perdus mènent tous à la mémoire". Vandaar: "als er niets te beschrijven valt / bestaat ook het onbeschrevene niet / door werk / treedt binnenwerk naar buiten /". Steeds opnieuw is hij in de weer om een begin te vinden: Beerta, een vader, een kind, een plek, een paradijs, een school, een meester, een universiteit, een gastdocent, een Bali, en vooral een Nadjira: de dichter. Geen boek is zo op introspectie ingericht als dit: "Zo dringt buiten / met kracht naarbinnen / en keert je binnenste / buiten/".

Het vader-en moederprincipe en dat van de derde persoon, kortom, het hele scheppingsproces is in deze woorden samengevat, en kernachtiger kan het niet. Schierbeek heeft zijn draai gevonden, en moeder aarde. Het verleden is weer klei geworden, kneedbaar naar de eisen van het moment. Hij vond de anderen. En die vormen natuurlijk de hel. Maar ook de hemel, en zo aards als men maar wil.