

Verzameld werk - De kunst van het falen

Voorwerk

R.A. Cornets de Groot



[Tekst achterflap]:

In dit boek staan de jaren vijftig - voornamelijk Haagse jaren - centraal. *De kunst van het falen* is geen Haagse roman, ook geen biografie, essay of memoires. Cornets de Groot schreef een egodokument met als hoofdrolspelers: J. Greshoff, Roëde, Stols, Paul Rodenko, A. Roland Holst, S. Vestdijk, Willem Elsschot, Harry Mulisch, J.H. Donner, Lucebert, Heere Heeresma, Jan Arends en Jan Molitor.

Verzameld werk - De kunst van het falen

Verantwoording

R.A. Cornets de Groot

Bron

Cornets de Groot, 'De kunst van het falen'. Uitgeverij Bzztôh, 's-Gravenhage, 1978, p. 1-128.

Drukgeschiedenis

p. 38-41 zijn een herziene herdruk van Cornets de Groot, *Buiten het boekje*, in: *Bzzlletin*, 5e jrg., nr. 45 (april 1977), p. 54-55. [Opgenomen in: *Over Willem Elsschot. Beschouwingen en interviews*, red. Annemarie Kets-Vree, Den Haag, 1982, p. 165-167].

p. 56-63 zijn een herziene herdruk van Cornets de Groot, *Kannibalen & krokodillen of historische contingentie in de praktijk*, in: *Bzzlletin*, 6e jrg., nr. 48 (sept 1977), p. 29-30.

p. 95-107 zijn een herziene herdruk van R.A. Cornets de Groot, *De ontbladerde boom moet ook nog om*, in: *Bzzlletin*, 6e jrg., nr. 57 (juni 1978), p. 41-44. Alle overige teksten verschenen hier voor het eerst.

Algemene opmerkingen

Dit bestand biedt, behoudens een aantal hierna te noemen ingrepen, een diplomatische weergave van *De kunst van het falen* van R.A. Cornets de Groot uit 1978.

Redactionele ingrepen

Het eerste hoofdstuk, *Inleidend*, werd voorzien van verklarende en verwijzende eindnoten die niet in de oorspronkelijke tekst voorkomen. Ook de afbeeldingen op p. 28, 31 en 77 komen niet voor in het oorspronkelijke werk.

Aan het eind van het document zijn recensies van het boek uit dag- en weekbladen en andere periodieken opgenomen.

Een aantal delen van de tekst is in deze publicatie niet overgenomen. Hieronder volgen de tekstgedeelten die wel in het origineel voorkomen maar hier uit de lopende tekst zijn weggelaten. Ook de blanco pagina's (32, 126) zijn niet opgenomen in de lopende tekst.

Druk- en zetfouten zijn met vierkante haken [] verbeterd.

[ongenummerde pagina (p. 1)]

De kunst van het falen

[ongenummerde pagina (p. 2)]

Cornets de Groot publiceerde eerder

1966	De chaos en de volheid
1967	De open ruimte
1967	De zevensprong

1968 Poëzie is kinderspel (bloemlezing uit Luceberts poëzie)
1968 Labirinteek
1969 Een wijze van lev/zen
1971 Contraterrein
1972 Vestdijk op de weegschaal
1973 Intieme optiek
1978 De kunst van het falen
In voorbereiding: *Met de gnostische lamp*: een essay over Luceberts poëzie

[ongenummerde pagina (p. 3)]

Cornets de Groot

De kunst van het falen

Uitgeverij Bzztôh
's-Gravenhage, 1978 *[ongenummerde pagina (p. 4)]*

Redactie:
Sjoerd van Faassen
Anton Korteweg
Phil Muysson

© Copyright 1978, Cornets de Groot, Leiden

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvuldigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze ook, zonder voorafgaande, schriftelijke toestemming van de uitgever.

omslag: Jack Prince
zetwerk: Joke Duns
lay-out: Jaap J. Andela
druk: C. Haasbeek, Alphen aan den Rijn

ISBN 90 6291 017 3

[ongenummerde pagina (p. 127)]

INHOUD EN BLADWIJZER

INLEIDEND	5
A. Roland Holst - Vestdijk - mythologie bij Vestdijk - het belang van de astrologie - Mulisch - troubadours en Katharen - Luceberts vallende engel	
OVER GRESHOFF EN ELSSCHOT	33
<i>Forum</i> - voor- en nawerk in Elsschots boeken - anekdotische poëzie - <i>Forum</i> propaganda	
OVER DEN HAAG EN RODENKO	46
Rodenko - <i>Maatstaf</i> - Steinberg - Roëde - Stols	

Mulisch - Axel - Donner - Jan Steen - Heere Heeresma - de geboorte van de nozem - *Een dagje naar het strand* - *hip hip hip voor de antikrist* - *Han de Wit* - Jan Arends - *Lente/Herfst* - de koude oorlog - Jan G. Elburgs *willen* - Jan Molitor - zijn poëzie dell' arte - zijn verso-kunst - Vestdijks *Ierse nachten* - het autonome woord - het dolgedraaide woord

[ongenummerde pagina (p. 128)]

VERSCHENEN BIJ UITGEVERIJ BZZTÔH:

ISBN 90 6291

- 006 8 Drs. P, *Dartelen met versvormen*
- 005 X Maarten 't Hart, *Avondwandeling* (uitverk.)
- 001 7 *Willem Elsschot*, samenstelling: Phil Muijsson
- 002 5 S. Carmiggelt, *Residentie van mijn jeugd*
- 003 3 Pierre H. Dubois, *Over Simenon*
- 004 1 Pierre H. Dubois, *Over Allard Pierson*
- 007 6 Judith Herzberg, *Het maken van gedichten en het praten daarover*
- 008 4 J.C. Bloem, *Aforismen*
- 009 2 J.C. Bloem, *Ongewild archief*
- 010 6 13 Leidse schrijvers, *Tussen de vesten*
- 011 4 Steven de Recht, *Bakravrouw en koeliemeid*
- 012 2 Lucebert en Bert Schierbeek, *Chambre Antichambre*
- 013 0 Menno ter Braak, *De Propria Curesartikelen 1923-1925*
- 014 9 *Menno ter Braak*, samenstelling: Sjoerd van Faassen
- 015 7 Geert Bremer, *Vissen bij Blauw*
- 016 5 Jona Oberski, *Kinderjaren*
- 017 3 Cornets de Groot, *De kunst van het falen*
- 018 1 Frans Buyens, *Willem Elsschot, een burgerlijk geweten*
- 019 X Wam de Moor, *Meester en leerling*

Verzameld werk - De kunst van het falen

Inleidend

Cornets de Groot

Redactionele opmerking: de eindnoten in dit hoofdstuk zijn van de bezorger.

[p. 5]

vrienden...

Toen bij de Bezige Bij mijn boek *De zevensprong* verschenen was, schreef Fons Sarneel er in *Vrij Nederland* (21-9-'68) een recensie ¹ over, waar ik, hoezeer ook gevleid door de ambivalente woordvoering, weinig van begreep. Hij had het over 'wetenschappelijke onschuld' en bedoelde daar natuurlijk mee dat ik volstrekt onwetenschappelijk te werk was gegaan in dat boek. Dat heb ik inmiddels begrepen, maar die 'onschuld' kan moeilijk op toeval berusten. Mijn opleiding wees allerminst in de richting van 'wetenschappelijkheid'; mijn verhouding tot Rodenko evenmin. Mijn 'literaire' vrienden (Jan Arends, Heere Heeresma, Jan Molitor) waren bezig met de praktijk van de literatuur, en dat is meer een levens- dan een leerschool. Nee - de manier waarop ik me verstond met 'de' literatuur bood weinig hoop voor het wetenschappelijke. Niet als wetenschapper interesseerde ik me voor literatuur, want ik leidde het leven van wie wel buiten de wetenschap moet kunnen, maar buiten de literatuur niet helemaal kan. Sarneel had eenvoudig gelijk toen hij mij karakteriseerde als een onschuldig type dat van methode en spelregels niets wist.

[p. 6]

...en voorkeuren

Vijftien jaar geleden - ik vier dit jaar een jubileum - schreef ik mijn eerste stukje, De artistieke opbouw van Vestdijks romans. ² Mijn letterkundig virginalisme gaf me in dit opstel maar meteen naar *De Gids* te sturen, waarin het ook (in oktober '62) kwam te staan, want soms is onschuld geen nadeel.

Ik hecht eraan te verklaren dat puur toeval me tot schrijven zette. Vestdijk was zeker de schrijver niet, die het volle pond van mijn aandacht eiste op dat moment. Dat waren veeleer de schrijvers die mijn liefde voor de literatuur hadden gaande gemaakt, - Lucebert, in de eerste plaats. Er was m.b.t. het Gidsartikel geen sprake van innerlijke noodzaak, wat wel het geval had kunnen zijn als het werk van Lucebert, Elburg of Mulisch voorwerp van aandacht was geweest. Maar ja, daar kwam ik eenvoudig niet aan toe, vanwege grotere meesters in dit opzicht: Rodenko en Jan Hein Donner.

Mijn liefde voor Vestdijks werk werd later geboren, hoewel niet veel later. Wat me toen opviel, en wat de aanleiding werd tot mijn essay, was de ondergrondse, bijna uitgewiste, maar toch, bij vasthoudende lectuur hier en daar zichtbaar te maken verbinding met het 'mythologische'. En wat me nog veel meer opviel was, dat dat blijkbaar aan anderen nog niet was opgevallen. Dat wilde ik dus vertellen, gewoon, zoals een onderwijzer onderwijst.

Ik ging es bij mezelf na hoe de dodendans aktueel wordt in *Het veer*; de mythe van Hercules in *De dokter en het lichte meisje*; die van Mozes in *De vijf roeiers*; deze van Da Vinci's avondmaal in *De kelner*, die van de absolute vorst in *De ziener*; die van de Boogschutter (maar dan deze van Michaël Maier in diens *Atalanta fugiens*) in *Het genadeschot*; van Maria in *Een Alpenroman*; van Orestes in *Ivoren wachters*; van het labyrint in *Else Böhler*; van Robespierre in

[p. 7]

Meneer Visser; van de troubadour en diens donna, en dus ook van Oidipous in *Madonna met de valken*, ³ en bouwde een systeem op, dat ik verstrekkende consequenties gaf, toen ik ook Achterberg en Multatuli in dat 'systeem' betrok. ⁴ Onwetenschappelijk en onmethodisch. Toen al!

Het schrijven had eigenaardige gevolgen. Het bestaan van een schrijver begint met zo'n eerste publicatie. Opeens een paar brieven. Opeens een uitnodiging, voor dit, voor dat. En opeens ben je niemand, of bijna niemand: een punt in een klein maar onbegrijpelijk net van communicatie, een provincie van de republiek der letteren, die uitsluitend uit zulke zenders en ontvangers als jij, niet uit mensen bestaat. Een bestaan in niets, een bestaan van niets, dat pas weer moeite kost, de gewone menselijke moeite, als die onzienlijke double niet buiten zijn vlees en bloed kan. Een niet onaangenaam bestaan in hoofdzaak, waar ik zonder opzet en vrijwillig in gerold was, maar waar ik de scholing voor miste. Ik trachtte in die weinig bevredigende situatie door wat studie verandering te brengen, want ik vond schrijven zoals een onderwijzer onderwijst een aantrekkelijk werkje. ⁵

Maar waar voert die vrijwilligheid toe, waarmee men in dat land van niet-bestaan, die republiek, van letter naar letter strompelt? ⁶ Mijn artikel over Vestdijk en de mythe bevatte contrabande: mijn opvatting dat onze behandeling van kosmische verschijnselen afhankelijk is van onze kijk op de wereld, en daarom van onze psychologie. Niemand kiest zijn eigen gedachten, zou je kunnen zeggen. Helaas wordt deze visie door geen enkele autoriteit gedekt en zij heeft dan ook geen ingang gevonden, hoewel ik het embargo op deze materie in *Bikini* ⁷ op-

[p. 8]

kosmische verschijnselen

hief (*Randstad* ⁵). Het tijdstip waarop ik met wat ik maar mijn 'theorie' zal noemen kwam, was ongunstig. *Merlijn* had de critici betoverd, ook mij, mag ik wel zeggen, hoe kortstondig ook: mijn analyse van Vestdijks *Mnemosyne* verscheen erin. ⁸ Het was de tijd waarin het idee dat de navelstreng tussen de schepper en kunstwerk definitief was doorgesneden zo gauw het werk gedaan was - een soort van 'deïsme' toegepast op de literatuur (waar trouwens veel voor te zeggen valt, maar niet alles) - een axioma werd. Mijn trouvaille knoopte de eindjes navelstreng weer aan elkaar... Er valt best mee te werken. Het gaat erom dat men zich niet vergist in bijvoorbeeld een keuzevraag als de volgende:

Beschouw de volgende metafoor:

"Ik rustte op haar zoals de hemel soms op de aarde rust, met de slurf van een orkaan". Welke 3 schrijvers kunnen onmogelijk in aanmerking komen als geestelijk vader van dit beeld?

- a. de schrijver van *Horrible tango*
- b. de schrijver van *Het sadistisch universum*
- c. de schrijver van *Het seksuele bolwerk*
- d. de schrijver van *De koele minnaar*

Kruis ze alle drie aan!

Uren kan ik staren op woorden als dag, licht, ster, zon, weerlicht, hemel, planeet of Ram en Stier en Kreeft. En dat heeft soms succes. Zo kon ik met behulp van de verzen uit de *Beatrijs*:

Hem dochte, daar si voor hem stont

Dat die dach verclaerde

[p. 9]

Holsts planetaire conceptie

laten zien dat het dagen in het Oosten voor de middeleeuwer *paniek* betekende, - in het gedicht waarin het in den Oosten daghet betekent dat zelfs de dood voor de een, voor de ander een nieuw en laten we hopen hoger leven, - net als in de *Beatrijs* trouwens, al is er daar een uitstel van 7 jaar...

Dat het systeem heuristisch werkt, bleek me bij Roland Holst.

Wat hij te zeggen heeft, drukt zich uit in een beeld - dat van de verbondenheid van mens en ster, - van het recht van de ster op de sterveling, en omgekeerd als het goed gaat. Dat is bij *Deirdre* (1920) zo, omdat daar de 'natuurlijke mens' 'van boven' beheerst wordt. Maar dat is in *De twee planeten* (1947) anders: daar raakt het 'menselijk wezen' in de 'natuurlijke mens' verstrikt, waardoor de 'goede' planeet in een 'boze' verandert. Wij ontmoetten elkaar naar aanleiding van deze toetsing 9 van zijn planetaire conceptie aan een ver jeugdwerk. Toen, en bij volgende gelegenheden, kwamen wij als vanzelf op het thema Vestdijk en de astrologie. In het kort is dit het verhaal dat Roland Holst me deed:

Toen Vestdijk in de jaren '24, '25 fysiek en psychisch voor mirakel lag, werd hij behandeld door een nicht van Roland Holst, die behalve arts en tandarts, ook nog een psychologe was, uit de school van Jung. Daarbij publiceerde zij ook stukjes in het astrologisch tijdschrift *Urania*, o.a. over de schildering van Leonardo's *Avondmaal*. Zij was het die Vestdijk inwijdde in de geheimen van de astrologie, die hem dan ook korte tijd tot haar adepten kon rekenen. Niet lang, want Vestdijks geloof erin verzwakte allengs en hij heeft deze 'wetenschap' dan ook zijn kritiek niet bespaard (*Astrologie en wetenschap*, 1949).

[p. 10]

Vestdijk en de astrologie

Ik raadde de naam van Vestdijks arts: mevrouw H.S.E. Burgers, want ik had nog kort te voren een recensie gelezen van haar boek, *Leonardo da Vinci's psychologie der twaalf typen* (1963).

Ik kreeg haar adres, vroeg in een brief om inzage van haar *Urania*-artikelen, en schafte me inmiddels haar boek aan. Ik begon te vermoeden dat al die 'mythen' bij Vestdijk op één grote mythe berustten, - die van de astrologie. Van mevrouw Burgers kreeg ik een allervriendelijkste brief terug, waaruit ik me veroorloof te citeren:

'Mijn broer en ik ontdekten in alles wat het getal 12 toonde, de twaalf sterretkens, en natuurlijk in de 12 apostelen. Ons interesseerde vanzelf het *Avondmaal* van Leonardo, wat al heel duidelijk en onderstreept de 12 karakters *demonstreert*. Ik heb daar verder jaren lang over zitten broeien hoe ik deze zaak, dus een intuïtieve aanschouwing, logisch wetenschappelijk kon demonstreren. Dat boekje van me schreef ik ook al lang geleden, 't is verleden jaar pas uitgekomen.

Heus niet alleen in *De kelner en de levenden* heeft Vestdijk zijn psychologie geheel uit de astrologie geput ...' De brief is van 9 februari 1965. 10 De laatste zin uit het citaat versterkte mijn vermoeden - zie boven - tot een vooroordeel.

Ik wist niets van astrologie; mijn belangstelling ervoor was tot voor kort nul komma nul. Maar ik ging aan het werk, en toen mijn boek *De chaos en de volheid* in december '66 bij Bert Bakker verscheen - ik heb als een slaaf moeten zwoegen - was ik tenminste geen volslagen leek meer op dit gebied; ook geen expert, stel je voor, maar nog minder een adept, zoals sommige critici als maar willen, die N.B. tegen hun eigen voorschrift in een schrijver vereenzelvigen met de stof die hij biedt. Consequent doorredenerend

[p. 11]

de Vestdijk-catechismus

in hun lijn zou ik ook nog een gnostiker, een Kathaar-troubadour, een alchemist moeten zijn, omdat ik de euvele moed had deze zaken terecht met Lucebert, Elburg en Mulisch in verband te brengen! Ik ben er niet gek genoeg voor, al heb ik in mijn paranoia nog zo'n behoefte aan stelselmatigheid.

Een systeem-Vestdijk zette ik dus wel op - in een zg. 'Vestdijk-catechismus', gevolgd door een groot aantal *stellingen*. Onlangs, bij een verhuizing, vond ik de kladden en notities, tijdens het schrijven van *De chaos* gemaakt, terug. Iets van de 'catechismus' is nog terechtgekomen in het laatste hoofdstuk of opstel ervan. Voor ik straks die rommel in de prullenbak zal deponeren, citeer ik er wat uit, - voor de aardigheid, en vanwege het wetenschappelijke, zal ik maar zeggen.

Vr. Waar hoort de groteske mens thuis?

antw. Daar waar de monsters nog dieren moeten worden, de dieren nog mensen, de mensen nog goden*). (het bardo - met een hindoeterm; het nulpunt Aries; zie o.a. *Bericht uit het hiernamaals*, *De kelner*).

V. Wie is hun heerser?

a. Uranos, als duivel in priestergewaad; Steenbok. (*Uranos* uit *Mnemosyne*, de geestelijke uit *Het veer*, *De kluizenaar en de duivel*).

V. Waarom wordt in *De kelner* het teken Waterman voorgesteld door Haack, die overeenkomt met de Judas van Leonardo die op het Avondmaal voor Steenbok doorgaat, en wat zegt ons dat over Vestdijks kijk op Petrus (Steenbok bij hem, Waterman bij Leonardo).

a. Zie: *De grootheid van Judas (Essays in duodecimo)*

*) Uit *Sint Michielsgestel* etc. (*Gestalten tegenover mij*, p. 254).

[p. 12]

'stellingen'

De *stellingen*:

In *De kelner en de levenden* is de kelner de Christusfiguur, in *Een Alpenroman* is de kelnerin dat. Kelners en kelnerinnen worden gekruisigd bij Vestdijk; ze dalen af in de onderwereld en herrijzen, - anders dan bij de ridder Hugo (*De oubliette*), die in dat onbewuste blijft steken...

Als Vorbrot (*Het genadeschot*) het heeft over zijn autobus, 'mijn achterkant, mijn allerongelukkigste schim, waar ik zelf de schim van ben', dan tekent hij in die woorden ook zijn soortgenoot Boogschutter Cheiron (*Aktaion onder de sterren*). Boogschutters gaan op in het niet bij Vestdijk, maar jagers (*Aktaion*, Johann Faschauner) verschijnen ons als een godheid.

Bladzijden lang gemeier in de vorm van vraag en antwoord en stelling. Best leuk voor een avondje AVRO-uit, iets voor een quizz zonder tv.

Mijn fout was niet de opzet van een schema, maar het vooroordeel als basis ervan. Dat mijn duiding van de boeken in *De chaos* te verdedigen valt (het 'ideologische'), dankt zij juist aan de neutraliteit van de astrologie (het 'schematische'), zegt Vestdijk in zijn kritiek *Schema en ideologie* (Maatstaf '67). [11](#)

Dat betekent:

1. Vestdijk heeft zijn psychologie *niet* geheel aan de astrologie ontleend: hij kende natuurlijk ook mensen. Bovendien: een romanfiguur wordt niet alleen door de schrijver geschapen, maar ook - buiten diens wil om - door de roman zelf.

2. Er is geen gemeenschappelijke basis van astrologische aard voor de 'mythen' die aan zijn romans ten grondslag (novellen, etc) zouden liggen.

[p. 13]

het belang van de mythologie

Maar dat opent de vraag, of er geen grondslag van gemeenschappelijke, maar ándere aard te vinden is.

Waarom voelt hij zich zo aangetrokken tot het mythologische - *Aktaion, Mnemosyne, Merlijn* - en bij uitbreiding tot het historische genre? Ook zijn poëzie is van mythologie doorzogen; ik noemde al *Mnemosyne, Merlijn*, ik wijs op de *Griekse sonnetten*, om me maar tot de *Gestelsche liederen* te bepalen.

En het is die poëzie die naar mijn mening de juiste weg wijst. De weg naar Albert Verwey.

In Vestdijks studie *Albert Verwey en de Idee* schrijft hij:

'Indien de mythologie niet bestond, zou men haar moeten bedenken alleen om de dichter van reeksen en boeken in staat te stellen zijn bedoelingen te realiseren! De mythologie immers kan men definiëren als het algemeenste waartoe men tevens in de persoonlijkste verhouding staat, - *algemeen* niet alleen door de gewilligheid waarmee de mythologie zich tot de meest uiteenlopende interpretaties leent, maar ook doordat zij menselijk gemeengoed is, eigendom van ontelbare generaties, die steeds weer tot dit ene pantheon van imaginaire voorouders terugkeerden en het aan elkaar doorgaven zoals het poëtisch symbool in een reeks van verzen doorgegeven wordt, - *persoonlijk* niet alleen doordat de dichter uit de mogelijke interpretaties die kiezen kan welke hem op één bepaald moment het meest bevredigt of het vruchtbaarst toeschijnt, maar ook door de innige verstandhouding tot een traditie, die zó weinig verstaend, zó ultrabewegelijk is gebleven, dat zij zich met onze intiemste, ja huiselijkste aandoeningen laat verbinden. De mythologie vervangt zowel een journal intime als een wijsbegeerte over de grond aller dingen; de goden, die erin optreden, krimpen in tot gymnasiumvrienden met hun fouten en hebbelikheden, en dijen uit tot

[p. 14]

verhouding astrologie - mythologie

Platonische schimmen, die de "topos noëtos", de "slechts in gedachten te kennen plaats" bevolken. De mythe is een symbool in vergroting, dat een eigen leven is gaan leiden, maar ook een symbool in verkleining, vergroeid met ons bestaan, verweven met de prilste zintuiglijke indrukken, zoals sprookjes dat zijn. Zij is een harmonie der sferen voor het speculatieve vernuft, - zij is een "Chiffreschrift der Natur" voor kinderen, alruinzoekers, astrologen, dichters, dagdromers en zonderlingen.'

Mythologie: het algemeenste waartoe men in de persoonlijkste verhouding staat. Hetzelfde valt van de astrologie te zeggen, en men kan in bovenstaand citaat vrij vaak de term 'mythologie' door 'astrologie' vervangen, zonder zich op tegenspraak te betrappen. Maar welke verhouding bestaat er dan toch tussen die twee?

In *Mnemosyne* is dit min of meer in reinkultuur te zien. Elke muze heeft haar eigen planeet; elke muze 'is' een mythe. Samen vormen ze 'de' mythe, - die van *Mnemosyne*, en *die* mythe verandert met het schijnsel dat op haar neerdaalt, zoals de student verandert die tot het inzicht komen moet, dat zijn binding aan, zijn afhankelijkheid van goden en godinnen, berust op het feit dat hij ze zich in zijn kinderlijkheid zelf geschapen had. Dat zij in wezen projecties van hem zijn - dat hij die wezens zelf was.

Niet de astrologie was een gemeenschappelijke basis voor al die mythen die me zo troffen in Vestdijks romans, het is veeleer andersom, al druk ik me dan voor de verbeelding ongelukkig uit, aangezien de astrologie hier geen 'bovenbouw' is, zoals het 'ideologische'. Ik kan het veel beter zó uitleggen: de mythe

[p. 15]

astrologie en perspectief

als basis van de roman (novelle, etc.); de uitstralingskracht van die mythe als het 'ideologische'; de astrologie als het ultraviolet, dat personages (en soms situaties) belicht van een hoger gezichtspunt uit: *zij is een hulpmiddel voor het perspectief van de vertelinstantie*, en derhalve geen buitenliterair element. Daarbij: de relatie tussen 'mythe' en 'astrologie' is hier niet eenzijdig-rechthoekig, 'van boven beheerst', als bij *Deirdre*, maar dialectisch: Vestdijks mensen hebben een vrije wil en kunnen de sterren en planeten op een afstand houden als ze willen. Die dialectiek over het hoofd te hebben gezien onder invloed van mijn gesprekken met Roland Holst, was mijn eerste stap naar het vooroordeel, dat door de brief van mevrouw Burgers werd versterkt.

Welk belang heeft het eigenlijk voor de lezer zich rekenschap te geven van de astrologie als perspectief hulpmiddel? Wie een boek als *De kelner* leest, merkt op dat naast de kelner-Christus-figuur Richard Haack als belangrijkste der apostelen in aanmerking komt voor de plaats van Petrus. Dat is heel redelijk, en zo kan het verhaal ook best genoten worden. Maar wie Leonardo's plaatje legt naast de roman, stelt vast dat Vestdijk niet Petrus, maar Judas koos voor het teken Waterman. Wat betekent dat zijn Petrus (vader Kwets) een Steenbok is! Wanneer ik toen de dialoog tussen 'mythe' en 'teken' had doorzien, had ik *deze* vraag opgeworpen, die ik nu in de pen liet: wat zou er van Christus' kerk geworden zijn indien die niet op de stevige rotsgrond van Petrus, - ook niet op de verraderlijke Judas - maar op diens 'grootheid', de 'mythe' was gebouwd? Welk licht werpt dat nochtans op het bij Vestdijk zo ongewoon geladen begrip 'verraad'? Hoe staat zo'n opvatting in verband met Vestdijks kijk op de religie? Deze vragen hielden mij bezig - ook en juist toen; ik stelde ze toch, maar niet

[p. 16]

Mulisch en het hermetisme

al te direct in mijn slotopstel. Wie mijn boek de bedoeling toeschrijft van Vestdijks werk te willen benutten als een illustratie van een min of meer occult systeem, miskent het karakter van dat boek. [12](#)

Faalde ik? Ik faalde. Maar niet zonder enthousiasme en met kansen op beter en dieper inzicht. Ik hoefde het in het boek niet uitgesproken, maar in de geest nog steeds op de achtergrond werkende vooroordeel maar op te heffen, en de mythe in te schakelen...

Enkele jaren vóór *De chaos* al was ik begonnen aan een 'documentatie' bij het werk van Harry Mulisch, en veel van wat ik daarvoor te weten was gekomen van Hermes Mercurius Trismegistus (de alchemie, de vrijmetselarij, hun relaties met heksen, ketterijen, dieptepsychologen als die van Silberer en Jung) kon ik in *De chaos* op Vestdijk toepassen - en met een zeker succes, omdat deze gebieden, de astrologie meegerekend, nu eenmaal leven van hun alzijdig duidbare symbolen. Het 'hermetisch denken' is als een huis met vele woningen; schijnbaar vertakt het zich in de meest uiteenlopende richtingen, maar ze vloeien weer samen, monden in elkaar uit, scheiden zich opnieuw, lopen parallel en leven van elkaar. Waardoor het moeilijk wordt die richtingen van chemische, maçonnieke, occulte, magische, mystieke, astrologische, ketterse of psychologische aard uit elkaar te houden. Ik wil hiervan een sprekend voorbeeld geven. In *Maatstaf* (februari '65) publiceerde ik een artikel, *Witboek*, [13](#) dat een samenhang constateert tussen de 'elementaire beweging' van Harry Mulisch en het essay *De twee planeten* van A. Roland Holst. Ik veronderstelde dat Mulisch Holsts weinig bekende

[p. 17]

Roland Holst en Mulisch

essay - het was een Zuid-Afrikaanse publikatie - kende. Holst was met *Witboek* nogal

ingenomen, de overeenkomsten frappeerden hem. Mulisch daarentegen, die ik in die tijd op gezette tijden ontmoette, ontkende glimlachend en rustig elke invloed van of ontlening aan Roland Holst. De verklaring van de samenhang is ook op veel natuurlijker wijze te vinden door te letten op het gecompliceerde karakter van het hermetisme, dat ik hierboven schetste. Men krijgt van mensen die met hetzelfde bezig zijn vaak dezelfde verhalen en ideeën of avonturen te horen, of het nu hermetisten zijn, dronkaards of vissers... Maar precies datzelfde karakter maakte het mij mogelijk dat 'hermetistische' te herkennen in werk van zeer uiteenlopende aard. Van die omstandigheid trok ik in mijn boek *De zevensprong* veel profijt.

De documentatie waarvan ik de wetenschappelijke waarde maar niet ter discussie stel, bezit ik nog steeds - uit een soort van sentimentaliteit: mijn eerste aanzet tot de schrijverij. Ik bewaar die in een bureaustapel - mijn onderbewuste. Dozen vol kaartsystemen, bruin, geel en wit, die naar elkaar verwijzen dmv een code; een map vol schema's, waarvan sommige op een vouwblad vol strepen en pijlen; een jaartallenlijst met biografisch materiaal uit interviews, recensies, *Voer*; foto's van een nonverbaalcommunicatief karakter, zoals deze, waarop Mulisch staat afgebeeld met de catalogus van de Dada-tentoonstelling in het Stedelijk, of die met het boek van Hocke *) duidelijk zichtbaar, hoewel gesloten; om nog te zwijgen van die jeugdige Mulisch, vóór het beeld waar hij model voor stond - een onderdeel van het monument op de Dam. De veelheid van gegevens, de mogelijke verbanden daartussen, vormen een labyrint waar ik makkelijker

*) G.R. Hocke, *Manierismus in der Literatur*

[p. 18]

de elementaire beweging

in dan uitkomt; ik had een sleutel nodig, - ik vond die ook.

Ik noemde al de 'elementaire beweging', en het toeval wou dat ik met mijn idee van het verband tussen de psychologie, de kijk op de wereld en de manier waarop een auteur kosmische verschijnselen toont, daar mooi op kon aansluiten.

De elementaire beweging - 'een beweging zo elementair als een steen die valt' - zegt Mulisch ergens. Ik wees op de 'twee-planeten-conceptie' bij Holst, ik stelde de verwantschap ervan vast met een soortgelijke gedachte bij Mulisch in zijn openingswoord bij een tentoonstelling van Karel Appels werk (*Voer*, p. 43 in het bijzonder; p. 47 en p. 51). Ik zag het verband tussen die elementaire beweging en het 'nawoord' bij *archibald strohalm*, de planeet die op Siberië neerdaalt in het geboortjaar van Harry Mulisch' moeder. Zó daalde in februari '45 het Nieuw Jeruzalem op Dresden neer, evenals Corinth en diens vliegtuig; en in *Het zwarte licht* daalde een rode maan - een neger - neer op een zwarte aarde - Marjolein, die ook zelf neerdaalt in een rivier, en die daarmee het lot van Akelei bezegelde die immers door dit verlies het kunstenaarschap verkiezen zou boven een carrière als ingenieur.

Maar wat ik nog veel meer zag, was dit: dat Maurits Akelei op zijn verjaardag sterft, - evenals een jaar *later* (in '57, - het boek verscheen in '56) de vader van de schrijver (zie *Voer*, daaruit *Zelfportret met tulband*, daaruit *Het zevende vandaag*); dat beiden op hun verjaardag onder de bloemen worden bedolven; dat het licht van de stervende zon zwart is; in *Voer* draagt Mulisch een zonnebril: de hermetist als ziener.

Ik maakte Mulisch deelgenoot van de uitkomst van mijn martelend breinwerk. Hij hield zich in de hand, koeltjes, geen glimlach, maar ook geen kunst-

[p. 19]

de sfinx en Jocaste

matigheid in de stilte die ontstond. Hij zei tenslotte: 'Daar kun je veel mee doen'. En

toen werd het weer stil. En de zon verdween. En het werd koud. We stapten maar eens op, - er wachtte me trouwens werk.

Het zwarte licht werd in Haarlem geschreven ('53-'55). Kort na de dood van Harry's vader verhuisde de schrijver naar Amsterdam: hij ruilde de vaderstad voor de moederstad in. In de slotwoorden van *Mijn getijdenboek* schrijft hij: 'De enige werkelijke beweging die ik gemaakt heb, was die van Haarlem naar Amsterdam'. Het omslag toont Alice, met tegen zich aangevleid, haar zoontje. 'Oidipous en de Sfinx', zegt Mulisch ervan, en dat is iets anders dan Oidipous en Jocaste, - dát is de elementaire beweging: niet de inkeer tot de moeder, maar de confrontatie met 't onoplosbaar raadsel, dat het leven voor ieder van ons is.

Dat is het tenslotte wat mij in Mulisch, en niet alleen in hem zo fascineert. Het werk van een schrijver is een gecompliceerd geheel van werkingen - een systeem waarvan zijn persoonlijkheid, zijn 'meer ik dan ik', zoals Mulisch zegt - het centrum is en blijft en blijven zal. Het is dat 'onzichtbare oog' waar Mulisch naar zijn zeggen langzaam in verandert.

In *Bikini* citeerde ik een 'sociologische theorie' die het aannemelijk maakt dat de eenzaamheid van de individu toeneemt naarmate zich zijn contacten met de buitenwereld (reizen, talenkennis, communicatiemedia) vergroten. Ik merkte dat in ieder geval, toen mij de eerste kritieken bereikten, en ik opnieuw gereduceerd werd tot een punt in een net van communicatie. Groter dit keer, en onpersoonlijker, hoe sympathiek of afwijzend ook.

Mijn pogingen iets te maken van mijn 'Mulisch-documentatie' leidden keer op keer tot niets.

[p. 20]

flitsen van inzicht

Donner had in *Podium* (1961/4) flitsen van inzicht openbaar gemaakt in een essay, waar ik bijzonder op gesteld ben, al besef ik natuurlijk wel dat het opstel zijn gebreken heeft. ¹⁴ Maar daar gaat het niet om. De vraag is veeleer hoe het toch komt dat wie zich tóen aan het werk van Mulisch waagde, voorlopig niet veel verder dan tot flitsen kwam, hoe verreikend soms ook. Mulisch zelf moest in *Voer* erkennen dat veel van zijn notities geheimschrift voor hem waren geworden, 'kryptische tekens in de rotswand van een oude grot, mijn Altamira'. Dát gebeurt, stel ik me, mee voor Donner, voor: men verzamelt gegevens, rangschikt ze; maar ze kunnen in alle klassen vallen, gezien het hermetisme! Hoe rangschik je dan? Je verwijst d.m.v. codes de diverse elementen naar de diverse categorieën. Er ontstaat een Heyboer-achtig stelsel - alleen de artistieke waarde ontbreekt eraan, - helaas! Je gaat aan het werk en je raakt verstrikt. Af en toe doorklieft een bliksemschicht de orkaan in je geest - en dat is het dan; je hebt wat aan zitten rotzooien - een procédé dat zijn voordelen heus wel heeft, en dat in die tijd ook recht van bestaan had: wie was er tóen hovaardig genoeg om te geloven dat hij een foutloze studie kon maken? Dat leren ze je pas in deze tijd. Vandaar dat iedereen met de nieuwe ziekte van de faalangst rondloopt!

Wat Mulisch' werk betreft: ik potte alles op, en kort voordat ik dan het spaarvarken aan scherven smet (in *Contraterrein*, ¹⁵ een titel die met Mulisch te maken heeft: 'de tegenaarde'), verscheen Donners boek *Mulisch, naar ik veronderstel*, - een titel die eveneens met Mulisch van doen heeft (het motto dat ik *De zevensprong* meegaf, is alchemie: 'Mr. Livingstone ¹⁶, I presume?'). Donner was me altijd al voor. Hij is m.b.t. Mulisch voor mij wat Rodenko voor me was m.b.t. de experimentelen. Daar is uiter-

[p. 21]

'Madonna met de valken'

aard niets tegen, en veel vóór. Daarbij kijken we bij Mulisch naar andere dingen. Hij op

de manier van een schaker, als men het mij vraagt, ik met een chemisch proces bij de hand. Dat kan bij iemand wiens cryptische tekens zo overladen zijn, dat ze verwarring stichten in de geest van wie ze wil duiden.

Faalde ik? Natuurlijk! Maar ik ondernam nog es iets, en ik wil dat niet helemaal terzijde schuiven als een poging zonder enig belang.

De studieuze lectuur van Vestdijks *Madonna met de valken* vereiste van mij een verdieping in de middeleeuwse geschiedenis en literatuur, een intens bezig zijn met de hebbelijkheden van vaganten, Minnesänger en troubadours. Het was voor de sonnettenkrans misschien niet echt nodig (, hoewel -) maar het onderwerp is ongewoon leuk, en als je er dan toch mee bezig bent... ¹⁷

Ik omringde me met dissertaties, beschouwingen, theoreën, die me de weg wezen naar Albi, de Katharen, de Bosnische kerk, Bogomil, Mani en terug. Psychologische benaderingen (Freud, Oidipous en de troubadour - zeer actueel in *Madonna*, al wordt Freud er door Jung verdrongen), Platonische, vanwege het 'verre' in de geliefde prinses (ook Vestdijk platoniseert er lustig op los in *Madonna*), en godsdienstig-moralistische, terwille van de Katharen. Strikt genomen waren die Katharen misschien overbodig - Vestdijk wijst in zijn poëzie nergens naar deze lieden. En inmiddels is de theorie van Rougemont (het is eigenlijk meer een suggestie) als zouden de Katharen nauwe betrekkingen met de troubadours hebben onderhouden ook achterhaald. Maar daar kon Vestdijk toen hij *Madonna* schreef natuurlijk geen weet van hebben. Ik interesseerde me voor de Katharen en in ieder geval besprak Vestdijk *L'amour et l'occident*

[p. 22]

troubadours en katharisme

dan toch, evenals Ter Braak. Wanneer je de beide beschouwingen naast elkaar legt, valt het op dat de NRC-man meer en vooral persoonlijker bedenkingen heeft tegen de Zwitserse domineeszoon dan zijn kunstbroeder in *Het Vaderland*.

Je zou je eigenlijk af moeten vragen, hoe *Madonna* eruit zou hebben gezien *zonder* Rougemonts boek en *zonder* Vestdijks visie erop. De spanning tussen 'passie' en 'trouw' is immers niet alleen een probleem voor de cultuur, niet alleen een probleem voor Rougemont, en zelfs niet alleen voor de westerse mens sinds de 12e eeuw, - het is vooral een persoonlijk probleem, een vraagstuk voor de zestienjarige jongen die zijn Beatrice ontmoet, zoals de Anton Wachter die Vestdijk gebleven is, realistisch opmerkt. Die spanning is dan ook de inzet van *Madonna*.

Hoe deze zaken precies liggen, weet ik niet; ik zie er van af dat uit te zoeken. Ik vertel deze dingen eigenlijk alleen maar om te signaleren wat voor een populariteit het boek van Rougemont genoot bij de ontwikkelde leek, en wat voor een verleidelijke inspiratiebron het zou kunnen zijn, speciaal nu er door zulke lieden als Ter Braak en Vestdijk aandacht aan was besteed. Speciaal nu het oorlog was, en andere buitenlandse literatuur onbereikbaar.

Iemand, een dichter die zich onderdrukt en vervolgd voelde, die in verzet kwam, zou gestalte kunnen geven aan wat volgens Rougemonts critici nooit geweest was: een troubadour die ketter was. Toen ik een paar bundels van Jan G. Elburg gelezen had, wist ik dat *hij* die dichter was. Ik koos het gedicht dat zich het best voor mijn verklaring leende - het is trouwens ook een van zijn fraaiste - het charmante *heks heks*. De uiteenzetting werd gepubliceerd onder de titel *Prinses onder de heksen* (ik wist *alles* van heksen) in de bundel *Labirinteek*. ¹⁸

[p. 23]

de troubadour als ketter in zijn lied

Faalde ik?

In een wetenschappelijk tijdschrift liet een aankomend hoogleraar er zich op voor mij

onprettige en voor zijn vak onjuiste wijze over uit. 19

Maar is die theorie van Denis de Rougemont nu wel volledig en overtuigend weerlegd? 'Ook vandaag nog wordt het "ketterse" uit ons weggebrand', schrijft Etty Mulder in *De Volkskrant* van 24-12-'76. 'Muziek- en literatuurwetenschap stellen zich met gepaste afstand op tegenover verschijnselen in de troubadourcultuur die kettters zouden kunnen aandoen'.

Hetgeen ze met een paar aardige voorbeelden, ontleend aan bij Kathaar en troubadour in zwang zijnde gebruiken, laat zien. 'Nooit is bewezen dat troubadours en kettters hand in hand zijn gegaan. Maar hun innerlijke wereld is in vele opzichten gelijk gestemd', schrijft zij in haar artikel *Liefde op de grens van dag en nacht*, die ze nader preciseert als 'een spel op leven en dood'. Zij brengt het probleem ook naar het gebied waar het thuis hoort. Niet *déze* vraag is van belang, of een troubadour een ketter was, maar die, of hij het is *in zijn lied!* Of zijn 'meer ik dan ik' de ketter is, die de historische troubadour voorgaf niet te zijn.

Haar artikel handelt over de muzikaal-literaire vorm die 'alba', dageraadlied, genoemd wordt, een genre dat, gemeten naar de omvang, niet groot is in het totaal van de troubadourslyriek. In dat genre neemt de alba *Reis glorios* van Guiraud de Borneilh een aparte plaats in, omdat de minnaar daar in het laatste couplet de wanhopige wachter die een 'glorievolle koning, helder waarachtig Licht' aankondigt, antwoordt: 'Mijn beste vriend, ik houd hier de aller-

[p. 24]

Grimey Gulch in de middeleeuwen

liefste vrouw in mijn armen, die ooit werd geboren, en ik wil helemaal geen dag meer.' Dat is hoogst ongewoon voor een alba. De minnaar kiest de dood. 'Niet', aldus Etty Mulder, 'omdat hij de nacht verkiest, maar omdat het hem niet lukken zal, de Dag tegen te houden, met het licht dat hem verpletteren zal. () De opperste liefdesvervulling, de grootste gelukzaligheid ligt in de dood. Een typisch ketterse gedachte.'

Leven of dood bij zonsopgang! Het daghet is mij!

Koortsachtig begint mijn fantasie te werken.

In het wilde Westen terroriseert een moordlustig type, snel met de wapens, het onschuldige dorpje Grimy Gulch. Een meisje verliest haar minnaar. Wenend snelt ze naar de Saloon, roept de hulp in van zoveel schietgrage, sterke, edelmoedige cowboys. Zou niet één van hen het lef hebben ...? Natuurlijk wel, - en het gebeurt ook, en de afloop is zo gelukkig als onder die omstandigheden maar wenselijk is. Waarom gebeurt zoiets niet in ons gedicht? Waren die Middeleeuwen anders dan wij in onze gefantaseerde bevrediging van ons rechtsgevoel? En wat vraagt dat meisje met haar mantel nog maar? Geen wraak - een eenvoudige begrafenis, meer niet.

Maar:

*Die heeren sweghen stille,
Si en maecten gheen geluyt;
Dat meysken keerde haer omme,
Si ghinc al weenende uut ...*

Waarom werd haar minnaar gedood? Waarom onder de groene linde - symbool van het recht bij de Germanen? Wat was er met zijn lijk aan de hand, dat 'men' de begrafenis ervan niet aandorst? Zou hij misschien een ketter ...? En zou dat meisje wellicht niet in het

[p. 25]

inquisiteurs van de Rede

klooster zijn gegaan, indien ...? Is zij aan een verleiding ontsnapt? Aan welke? Is het een bekeringsgedicht?

'Ook vandaag nog wordt het "ketterse" uit ons weggebrand', herinner ik me. Waarom zou ik me blootstellen aan de hedendaagse Inquisiteurs van de Rede? Waarom dit pogen het *mana* terug te geven aan een gedicht, waaruit jarenlang kritisch onderzoek het weggezogen heeft? Verandert dat iets aan het gedicht? Aan de verklaring ervan? Het werpt op zijn best een andere kijk op de maker(s) ervan, - een ander contour, iets dat hem herkenbaar maakt als mens, en daar gaat onze belangstelling helaas niet meer naar uit.

Is het al niet mooi, hou ik me voor, dat je die *paniek* hoorde opklinken uit het gedicht, uit die twee regels in de *Beatrijs*? [20](#) Paniek, hou het daar nou op! En die reddende gedachte helpt. Met enthousiasme hef ik de remmingen op. Het raderwerk van de routine kan weer draaien, ik kan weer lezen, en ik lees:

'Een van de rollen waarin Maria naast die van zon, licht, maan en ster wordt aanbeden is de dageraad. Tussen het beschermende duister van de nacht en het onverbiddelijk licht van de dag staat zij in de ketters-christelijke mengelmoes als een verzoenende schemertoestand. Een punt om nog even bij te schuilen: het ochtendgloren dat nog veel verdoezelen kan, maar onherroepelijk de komst van het Licht aankondigt. Het is geen toeval dat zij in de alba zoveel wordt genoemd.

De spanning tussen licht en donker is - in welke religie ook - te ondragelijk zonder een zoete middelaarster, een moment van moederlijke beschutting. Het is niet verwonderlijk dat de troubadours, bij wie

[p. 26]

een fout in het systeem...

de gewone liefde zo vaak overgaat in Mariaverering, juist háár in hun alba zetten. Want zelfs als alle vluchtwegen zijn afgesneden, kun je bij haar nog terecht. Net lang genoeg om te mogen liefhebben' (Etty Mulder).

Ach, [Beatrijs](#).

Met gepaste kuisheid wend ik de blikken van haar af.

Het is duidelijk dat mijn hebbelijkheid proefondervindelijke situaties te provoceren, teneinde een bepaald inzicht aan het (inter-)subjectieve te toetsen, tegen het zere been is van welke exacte methode dan ook. Zo'n aanpak neutraliseert een tekst niet, - ik sprak van *mana*. Het schakelt de auteur niet uit, maar het stelt diens persoonlijkheid, de kern ervan, die uitstraalt in zijn tekst als een 'meer ik dan ik', in werking. Daarom ben ik zo vaak een ongewenste gast in de literaire kritiek, omdat de Eros, de pedagogische, op zoek naar inzicht uit de boeien breekt, waar de anti-muze hem in geslagen had. En dit is, geloof ik, wat ik bedoel, als ik zeg dat ik geen wetenschapper ben, maar een schrijver die schrijft, zoals een onderwijzer onderwijst. Dit is bovendien de reden, waarom men mij de meest exclusieve termen toedenkt, als het erom gaat mij te karakteriseren.

Han Jonkers geeft in een betrouwbare recensie over *Intieme optiek* een aardig voorbeeld:

'Weinig critici kunnen zich op een zo rijke collectie etiketten beroepen als Cornets de Groot. Ze gaan van geniale losbol, vrijbouter tot sloddervos en tank in een burgertuintje'. De voorbeelden zijn makkelijk met een paar tientallen te vermeerderen, wat ik uit bescheidenheid maar nalaat, [21](#) hoewel zulke benamingen doorgaans meer zeggen over degeen die ze uitdeelt, dan over degeen die ze ontvangt. De naamge-

[p. 27]

... en andermans gekkenwerk

vers hebben nl. één ding niet door: wat zij *in* mij als gemankeerde fout van zichzelf herkennen, bèn ik ook. *Ik ben van hun gemeentereiniging de pissoir*. Zij zouden mij voor geen goud willen missen, al zouden ze me evenmin willen hebben, - nog niet cadeau! En ik, trouwe hond die ik ben, geslagen en geschopt, kan toch ook niet goed meer buiten hen. Zeker niet, nu de meeste misverstanden tussen hen en mij verdwenen zijn. Ik koester geen bedenkingen meer tegen hen. Ik meende dat zij de onmogelijkste lieden waren in de literatuur, omdat ik geloofde dat ze verkondigden, wat ze zelf nooit deden. Maar sinds er over de *artistieke* aard van mijn werk geen verschil van mening bij de critici bestaat *), mag ik verwachten dat ik niet langer vereenzelvigd zal worden met mijn thema, onderwerp of materiaal. Wie iets verbazingwekkends van mij leest en in vertwijfeling uitroept: 'Maar dat is een afwijking!', krijgt van mij te horen: 'Jazeker! Maar niet bij mij!' En terecht. 22

Hoe zou ik andermans gekkenwerk kunnen herkennen, als ik mijn waanzin voor waanzin hield? Deze paranoia is voor mij wat voor het perspectief van een schutter zijn vizier is. Zij is een noodzakelijk instrument voor de waarheid. En wanneer van een schema gezegd kan worden, dat het voeling houdt met het algemene en het persoonlijke, dan geldt dat stellig

*) Er is dit keer geen Han Jonkers die me de helpende hand reikt, zodat ik zelf het lijstje moet samenstellen:
anti-essay (Marcel Janssens)
experimenteel essay (Georges Wildemeersch)
creatief betoog (J.J. Oversteegen)
artistiek essay (H. Doedens)

Bij alle verscheidenheid in woordkeus lijken het synoniemen.

[p. 28]

lichamelijke taal

hier. Mijn 'uitvinding', de kosmische metafoer, is de meest algemene vorm van concepties van bijzondere aard als de astrologie van Vestdijk, deze van Roland Holst, de elementaire beweging van Mulisch, de 'Reis glorios'-metafoer van zoveel dagersaads- en wachterliederen.

Er gebeurt zoveel aan het zwerk in onze literatuur. Ik tuur het af - en zo kreeg ik na lang speuren de vallende engelen van Lucebert in het vizier.

Zijn werk volgde ik van publikatie tot publikatie, niet omdat het mijn hoofd aan het werk zette, of zelfs maar mijn hart - het sprak een veel dieper gelegen gevoelen aan.

'Lichamelijke taal', zegt Lucebert, en hij spreekt van dat 'reine denken diep in de buik', en dat wás het toen - het klonk me als muziek, het sprak me aan als muziek - ik kwam aan 'denken' over zijn taal eenvoudig niet toe. Ik las, ik luisterde naar wat ik las, ik gaf me eraan over, ik kende die taal weer, die taal van vóór mijn zesde, van vóór het zestigtal eeuwen dat achter me kwam staan - meteen al, op die eerste schooldag, in die eerste klas van die grote school.



Lucebert, 'Drie lagen diep', 1969 (niet in oorspronkelijk werk).

In '69 zag ik de tentoonstelling van zijn tekenwerk in het stedelijk museum van Amsterdam. *Drie lagen diep* heette zijn daar te koop aangeboden boek. Er is ook een tekening van die naam in te vinden: een angstig kijkend mannetje, ondersteboven hangend in de ruimte, op weg naar zijn verplettering door drie aardlagen heen, want 'een dichter dringt door tot de aarde'.

Hoe komt zo iemand uit de lucht vallen?

Uit nieuwsgierigheid. Uit een grenzeloos narcisme.

Hij moet zich wezenloos hebben verveeld, daarginder, tussen al die engelen - en hier blonk die wereld met zeldzame aantrekkingskracht, aangezien zij de

[p. 29]

tekeningen van Lucebert

hemel zelf weerspiegelde. Daarop verliefd en op zichzelf stortte hij zich in zijn katabasis en begon de metamorfose van vuur tot aarde:

*boven murmelden de vlammen
in klamme mantels
ik was bang en bang en brandend
gleden ogen naar beneden
twee van voren een van achter
keken mij strak aan*

*het was een paard
het werden dalen
het werden bergen
ik was daarbij
het waren sterren
de sterren spreken beter
maar laat mij nog praten
laat mij nog stamelen*

Een ster, een engel, die te pletter slaat. *Drie lagen diep*. Er is iets vreemds met deze tekening: de ontstaansgeschiedenis is er niet van af te lezen, wat bij zoveel andere

tekeningen van Lucebert juist wél het geval is. Neem bv. *Touché* van 11 februari '65, dat op voor het oog navolgbare wijze ontstond uit een in spatten gevallen inktvlek. Of neem die 'vieze vlek die best een net gezicht kan zijn', een tekening van 14 oktober '59, die *Onnozele farao* is gedoopt.

Ik denk dat *Drie lagen diep* niet zo, niet uit het 'toeval' kon ontstaan. De engel heeft zijn 'toeval' nog niet gehad, hij bevindt zich nog in het stadium ervóór. Pas met de val kan het uit de hemel gevallen vuur door de duisternis worden vermaakt en vermorzeld, en in de *ballade van de goede gang* laat Lucebert zien, hóe ver die atomisering gaat. De

[p. 30]

een marxistische engel

engel verbreedert zich met de aarde, vereenzelvigd zich met de materie, en staat uit zijn verbrijzeling op. Hij is een marxistische engel.

In de christelijke mythologie veranderen de engelen van Lucifer in monsters, draken, fabeldieren. Een gegeven dat voor Luceberts ideeën minder bruikbaar is, omdat het met zijn anti-dualisme niet strookt. Zijn op aarde gevallen wezens zijn kikkers, mieren, slangen. Een citaat:

*bruisend zich rekken de takken en huilende vallen de stenen
een denkende mier of een denkende ster en een slang
zacht vertrekt uit zijn zwangere staart als de beken
uit hun drabbig foedraal....*

In de gnostiek is Lilith de eerste vrouw van God, de eerste vrouw van Adam. Zij wordt afgebeeld als de slang met vrouwenborsten - een uiterst verleidelijk type. Er is geen sprake van dat deze Lilith verachting wekt; integendeel, Lucebert is niet karig met complimenten aan de vrouw in slangenhuid, - kijk maar naar Roosje Waas met haar Ophiasis (uit *val voor vliegengod*), hoor het verliefde woord in:

*mijn duiveglans mijn glansende adder van glas
mijn viervoetige narennen ...*

Zij is de oervrouw, onaangeraakt door beschaving, gemeden door de asceten, besproken door haar sexegenoten en bovendien door hen gevreesd. Zij is mooi, sexy, de tegenpool van Eva, die trouwens door haar wordt verleid. Zij is de vrouw die geen spoor van een moederimago heeft. In haar bemint de man degen die een deel van zijn eigen wezen was of is. Luceberts

[p. 31]

'dubbele metamorfose'

engel daalde naar de aarde af, omdat hij in die spiegel zijn Lilith herkende, - de slang, de vrouwelijke component van zijn Ik.

Hoe vertrekt een slang uit haar zwangere staart: hoe verliest Lilith haar slangennatuur?

*over de statige sterrenbeelden
honger hitte dorst en koude
bloeit lianenspel ons lichaam
ruisend sneeuwt het slangenschubben*

(seizoen)



Lucebert, 'Kruipen, vliegen, verdwijnen', 1962 (niet in oorspronkelijk werk).

De tegenhanger van de tekening *Drie lagen diep* is ook in de catalogus te vinden. Het is de tekening *Kruipen, vliegen, verdwijnen* van 18 juli '62. Een plat op de aarde gedrukt goedmoedig kruipdier, een vliegend hoofd, waarachter ijl het lichaam meezweeft, een ster die spartelend verdwijnt. Het darwinisme van Luceberts mythologie. Beide tekeningen brengen de metamorfose in beeld: de eerste van de neerdaling, de tweede van de opgang.

Lucebert bracht ze beide ook onder woorden:

dubbele metamorfose

*doordat de vlam van de wereld vergaat
tot dor hout wolken vol wormen geronnen bloed
doordat het water van de wereld verdampt
tot altoos slapende spiegels tot netten vol afval
word ik een vogel ontstegen aan de dorst der sterren*

*doordat een hand de hand van de liefde begroef
in een aarde vol aangezichtspijn en bijtende tranen
doordat een oog de ogen van de liefde doodde
met een schaduw schuw en listig achter blinkende deuren
word ik een ster ontstegen aan de dorst der vogels*

NOTEN

1. Fons Sarneel, [Literair gerechtvaardigde wetenschappelijke onschuld](#), *Vrij Nederland*, 10 februari 1968.
2. [De artistieke opbouw van Vestdijks romans](#), *De Gids*, 125e jrg., nr. 8 (okt 1962), p. 219-231.
3. Aan de meeste van deze werken, met uitzondering van *Else Böhler* en *Meneer Vissers hellevaart*, zijn in het oeuvre afzonderlijke essays gewijd, achtereenvolgens: [Striptease \(22/3\)](#) (*Het veer*), [De mythe in actie](#) (*De dokter en het lichte meisje*), [De vijf roeiers](#) en [Hendrik Cramers verhaal](#) (*De vijf roeiers*), [Vestdijks De kellner en de levenden](#) en [Een heksensabbat](#) (*De kellner en de levenden*), [De artistieke opbouw van Vestdijks romans](#) (*De ziener*), [De zon van Zen](#) en [Op zoek naar het midden](#) (*Het genadeschot*), [De Maria-metafoor in 'Een alpenroman'](#) en [de devotie van het hart](#) (*Een Alpenroman*), [Een wilde jacht](#) en [Het gedicht als persoonlijk schema](#) (*Ivoren wachters*), [De scheiding](#) en [Madonna](#)

- [met de valken](#) (*Madonna met de valken*). Zie ook de [Auteursindex](#). ↵
4. De eerste versie van zijn debuutessay [De artistieke opbouw van Vestdijks romans](#), zoals gepubliceerd in *De Gids* loopt inderdaad uit naar Achterberg en Multatuli. In de herziene versie van het [essay](#) in de bundel *Striptease*, 19 jaar later, schrapt Cornets de Groot deze associaties. ↵
 5. Cornets de Groot studeerde vanaf zijn debuutartikel in 1962 MO-Nederlands aan de Haagse School voor Taal- en Letterkunde en behaalde zijn akte in 1967. ↵
 6. Verwijzing naar de regels 'men strompelt vrijwillig/ van letter naar letter' uit Luceberts gedicht *nu na twee volle ogen vlammen*. ↵
 7. [Bikini](#), *Randstad*, nr. 5 (lente 1963). ↵
 8. De tweeledige analyse van Vestdijks episch gedicht *Mnemosyne in de bergen* verscheen in twee opeenvolgende afleveringen in *Merlyn*, 3e jrg., nr. 5 (sept 1965), en 3e jrg., nr. 6 (nov 1965). ↵
 9. [Domesdaybook](#), gebundeld in *De open ruimte* (1967). ↵
 10. Zie de [brief](#) aan mevrouw Burgers en haar antwoord. De brief werd in zijn geheel overgenomen in het astrologienummer van de *Vestdijkkroniek*, nr. 76 (sept 1992). ↵
 11. Zie Vestdijks [Schema en ideologie](#). ↵
 12. Zie de [recensies en kritieken op De chaos en de volheid](#). ↵
 13. Later herzien als [Witboek](#) in de bundel *De zevensprong*. ↵
 14. Zie [Intieme optiek](#), p. 107-114. ↵
 15. De negen opeenvolgende [Notities bij het werk van Harry Mulisch](#), waarvan er drie eerder onder de overall-titel 'Apocrief en canoniek' waren verschenen in het tijdschrift *Kentering*. ↵
 16. De verwijzing "Livingstone" (levende steen) betreft de alchemistische Steen der Wijzen. Ondanks Cornets de Groots verzekering dat Donner hem 'altijd al voor was', verscheen *De zevensprong* met het desbetreffende motto in 1968, drie jaar vóór Donner's boek. ↵
 17. Zie [De scheiding](#) en [Madonna met de valken](#). ↵
 18. Zie [Prinses onder de heksen](#). ↵
 19. In navolging van prof. dr. A.L. Sötemann publiceerde ook prof. dr. W. Blok een [afwijzend stuk](#) over Cornets de Groot in de *Nieuwe Taalgids*. Cornets de Groots reactie, *Reading blo(c)k*, werd opgenomen in *Intieme optiek*, zie [aldaar](#). ↵
 20. Versregels 286/7: 'Hem dochte, daer si voer hem stont/ Dat die dach verclaerde'. Zie [Intieme optiek](#), p. 81 v.v. ↵
 21. Maar niet op de achterflap van zijn vier jaar later verschenen, laatste essaybundel [Ladders in de leegte](#). ↵
 22. Maar tien jaar later: 'Ik heb de consequenties van *Bikini* zoveel mogelijk getrokken, gehinderd door hufters als Sötemann en Blok, die de a-bom niet in 't water kunnen zien schijnen, en die over *mijn* rug hoogleraar zijn geworden. Ik haat ze hartstochtelijk en weiger die haat te relativieren.' [Reactie op 'Ik predik de nadorst'](#). ↵

Verzameld werk - De kunst van het falen

Over Greshoff en Elsschot

Cornets de Groot

[p. 33]

de superlatief van de metafysica

Als er een lichamelijke taal is, moet er ook een niet- lichamelijke (hebben) bestaan, met eigen kenmerken, een eigen idioom, een eigen accent op het onlichamelijke of op eigen gebrokenheid. Wie bv. de volgende regels van Lucebert leest:

*wit en licht ligt mijn geest op de maan
als mijn lijf op de goudschaal der zon*

zou best kunnen denken dat dít nu juist die 'dualistische' taal was. Het kost immers wel wat overleg om de gevolgtrekking te maken, dat in deze regels de ruimte van het antidualistisch, het lichamenlijk èn geestelijk, het 'volledig' leven wordt uitgespannen. Nee, niet hierin gaat het dualisme schuil, maar in de superlatief van de metafysica, of het equivalent ervan.
bv.

*Een geur van hoger honing...
Ik ging voorbij, een andre schoonheid riep...
Geen duister, schoner dan mijn licht... *)*

Nijhoff, Van Nijlen, Van de Woestijne.

Het zal weinig moeite kosten om het hierboven begonnen rijtje met een aantal regels uit werk van A.

*) Martinus Nijhoff, *vg.*, 2e druk p. 200

Jan van Nijlen, *vg.* 1903-1964, p. 313

Karel van de Woestijne, *vg.* samengesteld en ingeleid door P. Mindera, 2e druk, p. 150

[p. 34]

Jan Greshoff

Roland Holst, P.N. van Eyck, Willem Elsschot en anderen te vermeerderen. Alleen J.C. Bloem levert moeilijkheden op, - men zie bv. *Loin d'eux*, *vg.* p. 68; in zijn poëzie schittert de metafysica nog wel, maar vooral in haar afwezigheid. Zijn roep om klein geluk maakte hem in de oorlogstijd tot model van de toenmalige jeugd (in *Parade der profeten*). Lucebert is degene, die de band tussen hemel en aarde radikaal doorsneed, maar ook (op marxistische wijze) afzag van *klein geluk*. Van Greshoff herinner ik me het kenmerkend aforisme: *Alle mensenwerk is halfwerk, de andere helft wordt door God voltooid*. Werd ooit het dualisme simpeler tot uitdrukking gebracht? Wie zal beweren dat Greshoff bij voortdurend een beroep deed op God? Ik ken zijn werk vrijwel geheel. 'Het overkomt mij niet dikwijls dat ik, om uiting te geven aan een gevoel, behoefte aan een bijbelspreuk heb,' begint hij zijn aan Aart van der Leeuw gewijde bespreking. Nog een paar keer noemt hij, elders, Gods naam, maar grosso modo houdt hij het toch op het mensenwerk: het Olympische lokt hem matig aan. Maar onthult zich het verschil tussen zijn levensgevoel en dat van Lucebert niet afdoende door de ongezochte tegenoverelkaarplaatsing van *dit* aforisme en dat gedicht, *dubbele metamorfose*? Luceberts wereld is één, omdat hij de geest met absolute leegheid gelijkstelde en het woord als materie, lichamenlijkheid, behandelde. Hoe anders is dat bij Greshoff, die in zijn verdediging van de dichtkunst behoefte heeft

aan woorden als 'ziel', 'geest', 'verlangen', 'mysterie'; die waarneemt hoe taal, in poëzie, een 'hoger doel' dient dan daarbuiten. En hoe, in poëzie, het woord een 'nieuwe zin' krijgt, een 'bovenaardse werkelijkheid' provokeert. Greshoff is jarenlang mijn gids geweest in het

[p. 35]

Willem Elsschot

literaire, als voor zoveel andere Hagenaars; ik ken zijn taalgebruik van binnen en van buiten. Buiten de zekerheden van de tafels van vermenigvuldiging en het spoorboekje staat vrijwel alles op losse schroeven en is niets onverstandiger dan een leven van enkel verstand. Zijn onmaatschappelijkheid, zijn hofmakerij aan de anarchie, zijn zachtmoedige mensenhaat, ze zijn allemaal tot de superlatief van de metafysica, de onlichamelijke taal, terug te voeren. Het is het beginsel van de gebrokenheid: 'Wil men dus poëzie genieten of beoordelen, moet men in staat zijn *zonder* de aarde prijs te geven "het andere land" te betreden'. We zien hier een gelukkig samengaan van beginselvastheid en een daarop aansluitend talent, - het talent, waarzonder Greshoffs uitbraak in de twee ongrijpbare figuren uit *De wieken van de molen* even onmogelijk zou zijn als de poëtische samenspraak *Ikaros bekeerd*. Soms verdenk ik Vestedijk ervan zijn theorie van de opbouw van 'reekspoëzie' in elkaar te hebben gezet ten behoeve, niet ten gevolge van bundels als deze...

De wereld van Greshoff zou wat hem betreft, terug gebracht kunnen worden tot *Het Eiland*, uitsluitend door hem en een paar vrienden bevolkt.

'Kunstenaars leven altijd een subtiel leven,' zegt hij, 'één op aarde en één op een planeet die niet bestaat.' Waar heb ik dat toch eerder gehoord? Hij wordt niet moe het dubbelleven van Bloem, Speenhoff, Van Nijlen en Elsschot te beschrijven: eenvoudige liederen, naar het uiterlijk niet van de gewone burgerman te onderscheiden, maar in hun werk met geen ander te vergelijken. *Was* dat zo bijzonder?

In zekere zin was het de erfenis van een tijd, toen door de heerschappij van de dubbele moraal, de nood de mensen drong het besloten leven strikt gescheiden te houden van het openbare. Maar er is meer; er is

[p. 36]

portret...

dit, dat dichters van deze soort vreemd stonden tegenover het maatschappelijk leven, dat zij als een weefsel van wereldse ijdelheden zagen. Zij konden alleen spreken met elkaar, omdat zij, buiten Het Eiland dat niet bestond, onbegrepen bleven, - als het moest zelfs voor hun huisgenoten. Of is er *nog* meer?

Een door Elsschot gemaakt portret van Greshoff vindt men aan de ingang van de roman *Kaas*. Zo:

Aan Jan Greshoff

*Ik luister zwijgend naar die stem
die hijgt en hees is, maar vol klem,
die in mineur zingt bij 't verwensen
van 't alledaagse in de mensen.*

*Ik volg de hoeken van die mond,
een kwalijk toegegroeide wond
die alles uitdrukt, als hij lacht,
wat hij zo fel in woorden bracht.*

*Hij heeft een vrouw en kroost en vrinden,
hij heeft een hele hoop beminden
waar hij plezier aan heeft als geen.*

Toch staat Jan Greshoff heel alleen.

*Hij zoekt en kijkt, hij hoopt en wacht
van d'ene nacht tot d'andre nacht.*

*Hij hoort iets en komt overeind:
Hij wacht in Brussel op zijn eind.*

*Vooruit Janlief, hanteer de riem,
en geef die rotzooi striem op striem!
Vaag al dat vee van uwe baan
zo lang uw hart nog mee wil gaan.*

[p. 37]

...zelfportret...

Ter Braak vond de gelijkenis maar zozo. Greshoff is niet 'hijgend en hees, ook niet zo nachtelijk', zei hij, en Elsschot briefde dit oordeel eerlijk aan Greshoff over (brief van 16 maart, 1933 - Sjoerd van Faassen, *De wordingsgeschiedenis van Kaas*, in *Willem Elsschot, Bzzletin*, 1977).

Daar heb je de misverstanden die het dubbellevens aankleven! Natuurlijk - Ter Braak was van poëzie niet gauw ondersteboven. Hij vond Elsschots gedicht dan ook 'faciel'. Maar Elsschot ging naar eigen zeggen ook niet uit van de 'fysieke' gelijkenis, de visuele 'echtheid'. Hij tekende Greshoff naar het beeld dat van die man oprees uit diens poëzie (dezelfde brief). Uiteraard komen er andere, artistieke aspecten aan bod, als de dichter het 'psychische' van zijn model in het vizier heeft. Dan gaat 't niet meer om de weergave van een fotografische werkelijkheid, maar om een visie op een karakter. Of niet soms?

In de inleiding tot *Tsjip* vinden we een zelfportret van Elsschot. Hij schetst zichzelf daar als iemand die zojuist van 'het ander land', *ginder ver*, terug keerde naar deze aarde. Een beetje vreemd is het hier nog wel; zijn gedrag wijst erop dat hij zich niet weinig schuldig voelt tegenover vrouw en kinderen, met wie hij zich immers zo innig verbonden weet. Hij heeft vrienden, hij heeft vijanden; hij heeft in deze wereld zijn strijd te strijden - samen met zijn zin voor de realiteit, zijn *weten hoe 't in het leven gaat*, èn met de deurwaarder. Hij heeft van alles gemeen met het beeld dat hij in *Kaas* van Greshoff ontwierp, - ook dit, dat zijn beminden buiten de strijd staan, die het lot is van de individualist.

Men is geneigd te geloven dat Greshoffs portret vertekend is! In hoever is diens typering door de

[p. 38]

en portretwaarde

zelfprojectie van de schilder met de (fysische, psychische) werkelijkheid in strijd?

Een kleine poging tot objectiviteit onderneemt hij nog: waar hij zichzelf een 'schorre stem' toekent, en de bereidheid met een toonladder de keel te schrappen, teneinde met de kraaien in te stemmen, laat hij Greshoff alleen maar hees zijn en hijgen. Een ècht verschil is, dat Greshoff in 'dat ander land' thuis is, terwijl hij, gebonden aan zijn 'vrouw en kroost en vrinden', aan zijn zaken bovendien, dat paradijs voorgoed verlaten wil. Greshoff is een artist in zijn ogen, hijzelf niet; hij is een aan deze wereld toegewezen *displaced person* - 'een gevoelsmens in contact met de werkelijkheid' (Brief van 26/10/1933).

In een brief van 3 maart 1933 drukt hij dat nog anders uit: 'Dat de appreciatie van ware kunstenaars en gevoelsmensen door mij op prijs gesteld wordt, behoef ik u niet te zeggen. Dat weet u best.'

Wat opvalt is dat beide portretten onderling gelijken. Wij kunnen dat op rekening van die

zelfprojectie van Elsschot schrijven, maar wat de doorslag geeft, is dat Greshoff de opdracht aanvaardde, wat hij toch niet gedaan zou hebben als hij er niets van zichzelf in herkend had. De verwantschap met Elsschot, die - gezien de portretten - van bloedverwantschap nauwelijks is te onderscheiden, perkt de kring van gelijkgestemden die de beide schrijvers erop na hielden, sterk in naar omvang, terwijl zij bovendien de saamhorigheid daarin vergroot.

Beiden publiceerden zij dan ook werk in *Forum*, het tijdschrift dat vooral onder invloed van E. du Perron een zo waarheidlievend mogelijke, bij de huis-, tuin- en keukentaal aansluitende stijl voorstond: communicatieve, niet-hermetische taal.

Estetica was niet de eerste zorg van *Forum*; deze

[p. 39]

Forum-estetica

schrijvers meenden dat zij iets te zeggen moesten hebben, iets persoonlijks, iets wat anderen niet zagen, voelden of ervoeren zoals zij dat deden. Een begrip als 'innerlijke noodzaak' werd er een sjibolet, en Elsschot vatte dit idee op zijn eigen wijze op. Zijn boeken zijn, althans beginnen, òf als een verslag van recente gebeurtenissen - bv. in de vorm van een brief (*Kaas, De leeuwentemmer*), òf ze worden uit de herinnering geboren, wanneer het gebeurde wat verder in het verleden weg ligt. *Tsjip* begint met: 'Ik herinner me niet meer precies... maar...' En *Pensioen*; 'Ik herinner me nu zijn laatste bezoek weer min of meer.'

Lijmen heeft in de aanhef: '...want hij riep herinneringen in mij wakker.'

Brieven, - een paar herinneringen: zaken waar zeker de grote wereld niet in geïnteresseerd is. Wie zúlke dingen te vertellen heeft, moet wel rekening houden met een kleine parochie...

Er is een estetica waar *Forum* afwijzend tegenover stond. Ik kan een paar elementen noemen, die de adepten van het blad wantrouwig stemde: de woorden met een hoofdletter te schrijven; het fraai-ronkende woord, het melodieuze, de vormvaste versificatie - onbewuste erfenis van rederijkers en dichtgenootschappers - de aanleerbare truc, die het epigonisme alle kansen bood. Er is natuurlijk ook een estetica die *Forum* propageerde: de desnoods onwelluidende, maar welgemeende expressie, het onaanleerbare, want persoonlijke, vitaal-dynamische talent, het directe, eigenlijke, explicietzeggende woord.

In de Inleiding tot *Kaas* maakt Elsschot onderscheid tussen het tragische in de kunst en het tragische in de fysische wereld. Het verband tussen

[p. 40]

persoonlijkheid en stijl

stijl en het tragische drukt hij zo uit: 'Uit de hoogste stijlspanning wordt het tragische geboren'.

Stijl staat volgens hem in nauw verband met muziek, met de menselijke stem 'die juicht en klaagt'. Maar het tragische is een *afwisseling van gejubel met lento's en gongslagen, van eenvoud en oprechtheid met sardonisch grijnzen*.

Hij toont ons een blauwe lucht - wij worden erdoor getroffen, wij worden er bij wijze van spreken zélf blauw van. Maar - wij moeten er niet aan wénnen, en daarom toont hij ons een wolkje, aangekondigd door een gongslag, maar zachtjes, zo zacht! Zo dat we ons afvragen of we wel iets hebben gehoord. We zoeken en kijken - is dat, ginder ver, nu geen wolkje meer? En als dit even heeft geduurd, komt er een tweede slag. We worden onrustig, waakzaam, we hopen. En wachten een nieuwe slag. Dan stapelen de wolken zich op. We horen iets en komen overeind. Maar verwáchten we een slag, dan blijft die uit, - het blauw neemt zelfs weer toe, - reeds zijn we bereid het opnieuw in ons op te zuigen - en prompt klinkt er een slag. We denken: zo krijg je ons niet opnieuw te pakken! Hier vergissen we ons: dat was *de* slag. Het is uit, amen en uit: de spanning van

het tragische heeft ons geraakt. Wie deze samenvatting van de *Inleiding* vergelijkt met de vierde strofe van het aan Greshoff opgedragen gedicht, merkt op dat ook Greshoff wacht, en kijkt, en hoopt, iets hoort en overeind komt. De lezer verhoudt zich, volgens dit inzicht tot een boek, de stijl, als de kunstenaar tot zijn dreigende tijd! Het boek *Kaas* werd immers in '33 geschreven. Op bijzonder subtiële wijze legt Elsschot hier een verband tussen het gedicht in de opdracht en de inleiding tot zijn roman. Want zijn gedicht drukt de verhouding uit van Greshoff tot de gemeenschap: hoe hij te lijden

[p. 41]

Forumstijl

heeft onder haar vulgariteit in de eerste twee, en hoe die dichter daar wraak op neemt in de laatste twee strofen. De kern zet de paradoxale situatie uiteen, waarin de individualist zich bevindt. Is het toeval dat Elsschot in zijn brief van 16 maart '33 aan sommige hekeldichten van Vondel denkt, als hij Greshoff de opdracht stuurt?

Ter Braak sprak van 'faciel', maar hij kende natuurlijk die *Inleiding* ook niet.

Wat Elsschot duidelijk wil maken, is dat er overeenkomst moet bestaan tussen de uiting van de kunstenaar en dat wat hij ervaart. Daarom citeert hij Buffons uitspraak *Le style c'est l'homme* ook met instemming in zijn inleiding tot *Kaas*. Hij beluistert daarin de opvatting dat stijl persoonlijkheid is, en niet in de eerste plaats de creatie van nieuwe taalvormen. In wezen is Elsschots uiteenzetting een verdediging van een groepstaal: die van huisgenoten, vrienden, *Forum*.

Stijl is voor hem de perfectionering van de huis-, tuin- en keukentaal, het vinden van de adequate vorm bij het levensgevoel van *gewone* mensen van de eigen tijd. Dat laat hij ook zien in de ontleding van de *Inleiding* tot *Tsjip* in het nawoord van dat boek, *Achter de schermen*. De doelstelling ervan is het maken van propaganda voor de taal van een groep die wel klein is, maar die uitgebreid zou kunnen worden. In *Achter de schermen* en de *Inleiding* van *Kaas* richt hij zich tot een groter publiek, dan dit van zijn eigen rechtstreekse kring, tot wie hij spreekt in de opdracht van *Kaas* en in die van *Tsjip*.

Greshoffs dubbellevens, en de perikelen van zo'n leven, tot welke bokkesprongen geven ze aanleiding! En de zaken zouden snel al te ingewikkeld worden, als je zou willen zoeken naar het verband tussen Els-

[p. 42]

Le style c'est l'homme

schot en Boorman, of zelfs maar naar dat tussen Elsschot en Alfons de Ridder. Ik bied er moedig weerstand aan. Het begrip van de gebrokenheid heeft op een of andere manier met het vraagstuk van de persoonlijkheid te maken, maar langs welke weg? Greshoff hield alvast niet van 'kerels uit één stuk'; ze komen in de werkelijkheid misschien ook niet voor. Wij doen maar al te gemakkelijk afstand van opinies, standpunten, principes zelfs - al kan het zijn dat we er later met een zekere spijt van terug komen; men hoeft het boek *Kaas* maar te lezen, om daarachter te komen. Minder eenvoudig komen we ertoe onze houding tegenover de wereld, een ander, te herzien; maar we kómen ertoe, als de omstandigheden dringen: men leze *Het been*. Maar wie komt ertoe - ten slotte - ook nog het beeld te loochenen, dat men van zich zelf heeft? Ontrouw te worden aan die men was, en die men opnieuw weer wezen wil? Als daar, in het behoud van dat beeld, de kern van de persoonlijkheid ligt, ligt er ook een verklaring voor al die uitsplitsingen, die elkaar nazitten als de wieken van de molen.

Le style c'est l'homme - niet zoals Buffon het zich dacht, maar zoals Elsschot het opvatte. Laten we es aan de hand van een gedicht zien, hoe 'constant' Elsschot als 'persoonlijkheid' is. Ik koos daartoe het gedicht *Bij het doodsbéd van een kind* uit - omdat dit gedicht me nu al jaren bezig houdt door zijn raadselachtigheid, zodat ik het ook het beste ken.

Bij het doodsbed van een kind

*De aarde is niet uit haar baan gedreven
toen uw hartje stil bleef staan,
de sterren zijn niet uitgegaan
en 't huis is overeind gebleven.*

[p. 43]

anecdotische poëzie

*Maar al 't geklaag en dofgesnik,
zelfs onder 't troostend koffiedrinken,
het kon uw stem niet op doen klinken,
noch licht ontsteken in uw blik.*

*Gij zult wel nimmerweer ontwaken,
want gij blijft roerloos toen de trap
zoo kraakte bij den stillen stap
des mans, die kwam om toe te maken.*

*Ziet, lieve mensen, 't is volbracht.
Wat gaan wij doen? Wij konden bidden,
dan blijf ik nog wat in uw midden,
gij krijgt toch wel geen slaap vannacht.*

*En heeft een uwer een ervaren
en hooggeleerd en vruchtbaar brein:
hij zegge mij of 't waar kan zijn
dat haar de wormen zullen sparen.*

Rotterdam 1908

Het is mij uit literatuur bekend, hoe ondersteboven men er van was, toen jaren later Nijhoffs 'fluitketel' opdook in het sonnet *Impasse*. Maar koffie drinken, hoe troostend ook, hoort dat nou in een gedicht - een gedicht aan een in 1908 gestorven kind gewijd? Men spreekt van 'anecdotische poëzie', aan de ingang waarvan men Nijhoff plaatst, en Du Perron en de 'Amsterdamse school'; de enige definitie die ik er van vond (en dat ligt waarschijnlijk ook aan mij, er zal best een mooie van bestaan) trof ik aan bij Koos Schuur: 'Een op rijm gezet krantebericht'. Een boutade: Schuur voelde, in navolging van Marsman, die van 'verslaggeverspoëzie' sprak, niets voor het genre. Maar hij geeft de vertelconventie precies aan.

[p. 44]

ik-poëzie

Hoe dit te vervolledigen?

Anecdotische poëzie is niet-lyrische 'ik-poëzie'; het genre is evenmin episch, al kan de zg. 'epische tijd' er een rol in spelen. De poëzie is vaak sociaal of politiek geëngageerd, al staat er geen 'theorie' achter van bv. marxistische aard: anecdotische poëzie signaleert immers alleen 'gevallen', geen 'verschijnselen'. Episch noch lyrisch: 't is een plastisch genre.

In 1908, in het verborgene, beoefende Elsschot het.

Het klinkt wat tactloos-zakelijk dit gedicht. Hij behandelt een gevoelige kwestie als een alledaagse gegeven; het is net of die dichter een reportage geven moet, ergens van: een documentaire op rijm en maat. Of lijkt 't maar zo, op 't eerste gezicht?

Een reportage van gevoelens: verbijstering en smartelijke wanhoop in de eerste strofe,

berusting, aanvaarding van het onaanvaardbare vervolgens; dan - als het uur van de waarheid daar is - een flauwtjes flakkerend ongeloof in wat niet te ontkennen valt, dat in de vierde strofe bijkans wordt geblust in conventionelere, socialere gevoelens van rouw en opbeurend beklag, om ten laatste nog op te laaien in een heftig protesterend, maar machteloos verzet tegen dit overlijden, deze dood van een kind - dít kind. Evenveel zielsvermogens als er belevingsfactoren zijn in het begrip 'rouw', met een rijkdom aan nuancering, waarzonder echtheid van gevoel niet goed mogelijk lijkt: verzint men zo'n gedicht? Of is dit van nabij meegemaakt?

Iedere opsmuk is vreemd aan dit gedicht. Er is om te beginnen geen beeldspraak. En dan, hoezeer men hier ook spreken mag van 'uitstorting van het gevoel' - dit is geen lyriek integendeel: de tijd loopt hier gewoon door, de 'epische tijd', die de noodlottige beslisser is

[p. 45]

Elsschots inductieve methode

over het 'Faustische' visioen: dat van de retrograde ontwikkeling, de terugkeer naar de zuiverheid: de droom van de onvergankelijkheid.

De laatste strofe brengt bij de lezer een schokeffect te weeg, dezelfde schok als die de dichter te verwerken kreeg in de aanhef van zijn gedicht, omdat er een onoplosbare tegenstelling bestaat tussen deze voortgang van een wereld, en dit stilstaan van een leven. We horen ook hoe de spreker zelf de nabestaanden wijst op deze betrekking tussen wat niet kan en wat moet, wanneer hij ze met een enkel, maar geladen woord - 't is volbracht' - aan de realiteit herinnert, en blijkt geeft van zijn bereidheid hen bij te willen staan, zonder tegen God te rebelleren.

Wij moeten ook inzien dat hij zich alleen in deze, vierde, strofe op conventionele wijze tracht te uiten tegenover de direct betrokkenen. De eerste drie strofen immers, aanvangende in de eerste met wat stilistisch wel een anticlimax heten moet, maar van de persoonlijkheid uit beschouwd eerder het tegendeel daarvan, richt hij tot de dode; de laatste, die daardoor dienst kan doen als een soort 'moraal', tot het grotere lezerspubliek, de 'krantelezers', aan wie hij zijn rebelle uit kan zeggen; maar de vierde dus, zoals gezegd, tot de nabestaanden.

Wellicht is deze inductieve methode van opbouw kenmerkend voor Elsschot, dit spreken tot een intieme kring, die uitgebouwd zou kunnen worden tot een grotere.

"Wat is Poëzie?" "Het is zo eenvoudig, zo natuurlijk als de zee, de vogelen, als de wolken," zei de Wijze.' Met die woorden, ontleend aan Lao Tse's *Tao Teh King* begint Greshoff zijn slotparagraaf van *Didactische fragmenten*. Uit deze esoteriek werd ik bevrijd door Paul Rodenko, die mijn tweede gids werd in letterkundig opzicht. Laat ik ook van hem een didac-

[p. 46]

tisch fragment citeren, afkomstig uit het boekje van Roëdes tekeningen, *Je kunt niet alles begrijpen*, dat hier en daar door Rodenko van een tekst werd voorzien, - bv. door een als deze, in 'lichamelijke taal':

leerling: 'Hoe bereik ik verlichting?'

meester: 'Kom es bij me op schoot zitten.'

Over Den Haag en Rodenko

Cornets de Groot

[p. 46]

Den Haag: de eerste jaren 50

Rodenko, eens bestuurslid met Antal Sivirsky, van de Haagse Kunstkring, heb ik nooit persoonlijk gekend. De laatste, Sivirsky dus, kende ik wel. Ik was een leerling op de HBS waar hij zijn jongeren inwijdde in de geheimen van de Nederlandse taal- en letterkunde. Dat was aan het eind van de jaren veertig en in het begin van de vijftiger jaren. Mijn belangstelling voor zijn vak was groot; hij hield de letterkunde van de dag bij, en hij was dan ook de eerste van wie ik de naam van Rodenko te horen kreeg, en die van *Podium* en Elburg en Lucebert.

Een paar jaar na die HBS-tijd bezocht ik van tijd tot tijd de bodega de Posthoorn. En daar hoorde ik, hoezeer ook van de verte uit, de heren Bert Bakker en Rodenko luidruchtig plezier en plannen maken. Dit waren goden. Of halfgoden natuurlijk, wanneer er ook poëten waren van het slag van J.C. Bloem of A. Roland Holst. Onoverbrugbare kloven waren er tussen hen en mij, en mijn bedremmeling kon ik

[p. 47]

Paul Rodenko

ook best rationaliseren. Zij immers, die halfgoden dan, waren adepten van het tijdschrift *Maatstaf*, en dit blad had volgens lieden die het weten konden en die in *Podium* schreven, 'geen gezicht'. Ik gaf me niet onvoorwaardelijk aan *Maatstaf* over. Het was Sivirsky die me vertelde dat Nijhoff van de experimentelen gezegd had, dat hun werk 'schon dada geweest war', - een woordspeling die ik uit betrokkenheid bij de zaak jarenlang niet geestig heb kunnen vinden. Ik leerde Rodenko er dus niet kennen, en op mijn vraag 'Hoe bereik ik verlichting?' antwoordde Sivirsky niet, aangezien hij zich nooit in dit soort gelegenheden vertoonde. Ik had trouwens andere besognes, erotische, en belangstelling voor muziek en de beeldende kunsten, - ik leed ook niet onder mijn obscurantisme, o nee.

Bij voorbeeld:

Op de fiets - een vooroorlogs Geheimwaffe van het merk Fongers en onbegrijpelijk zwaar, zoals in het Arduinse bergland blijken zou - begaf ik mij naar Parijs om in een galerie met de Nederlandse en aansprekelijke naam *Maeght* een tentoonstelling te bezichtigen van het genie Saul Steinberg. Waarom? Omdat in Den Haag ook zo'n wijze dwaas rondliep, wat lossier in de pols, wat minder berekenbaar in de uitkomsten van zijn bedenkingen: Roëde, die voor Olivetti een kalender volgeschilderd en getekend had, en die ik bovendien wel kende van de prijslijstjes van de Posthoorn. Want ook daarop had hij zijn hart gelucht over de daar aanwezige en zelden zwijgende meerderheid. Deze artist gaf later ook het boekje uit dat ik daareven noemde, onder het voorwendsel dat je niet alles begrijpen kunt, zoals een paar jaar daarvoor Jan Elburg al had geconstateerd in de bloemlezing *Atonaal*. Rodenko schreef er een voorwoord bij en voorzag enkele van de visuele grappen van een

[p. 48]

het klein geluk

verbale. Een van zijn geestigheden luidt: 'Is een oomverwekker een neefafknijper?' Van '54 af kon ik zeggen dat er voor mij op het stuk van de literatuurbeschuwing een 'oom' was verwekt. Die oom was Rodenko, en zijn verwekker - hoe wonderlijk kan het soms toegaan in een mensenleven - één van zijn kinderen, nl. de bloemlezing *Nieuwe griffels, schone leien*. Met minder dan deze mythologische en toch op paradoxale wijze

historisch onaantastbare verwantschap neem ik geen genoegen. Want geleden heb ik onder deze bundel: ik was voor jaren uitgepraat, nog vóór ik een pen op papier had gezet! Had ik soms een brainwave, een diep inzicht, dan hoefde ik me maar tot deze bloemlezing en de inleiding ervan te wenden, om te begrijpen dat die schitterende gedachte, die gelukkige inval allang door hem onder woorden waren gebracht. Dat boek - een oomverwekker - was een neefafknijper, zoveel is zeker.

Maar Rodenko is voor mij toch in de eerste plaats dichter. Als zodanig leerde ik hem niet kennen uit zijn bundels gedichten, ook niet uit het door hem geleide *Columbus*, en zelfs niet uit *Atonaal*, maar uit het poëzienummer van *Parade der profeten*, nog in februari 1945 in gestencilde vorm uitgegeven.

Laten we maar es stilstaan bij die oorlogsjaren, - een tijd van stilstand op elk gebied, en dus ook op dat van de letterkunde. Vanwege het lot dat sommige schrijvers trof, vanwege het geweldig gebrek aan communicatie binnen en buiten het land. Wat kon men doen? Niets, - weinig ten minste. Wie kennis neemt van de malaisestemming die er onder de schrijvers heerste, weet dat ze zich opgesloten voelden en brengt, na enig nadenken, begrip op voor hun streven naar wat J.C. Bloem genoemd heeft 'het klein geluk'.

[p. 49]

de kleine dood

En wie het poëzienummer doorbladert, ziet hoezeer Rodenko en, het behoort niet te worden verzwegen, W.F. Hermans, zich scherp onderscheidde van de andere dichters. In de door C.A.G. Planeye en Jan Praas geschreven inleiding lees ik over Rodenko: 'In zijn hier opgenomen verzen komt sterk tot uitdrukking *de verveling*. De sfeer, die hij oproept, werkt () bij de lezer verdragend, en - allengs - onbevredigend (). Zelf karakteriseert Rodenko deze verveling zeer juist als 'de kleine dood'. Zoals nu 'klein geluk' en 'kleine wijsheid' dichter en lezer bevredigen, zal ook de 'kleine dood' voorlopig bestaansrecht hebben, en zelfs daarna zou Rodenko's poëzie blijven boeien door de sterke suggestiviteit waarmee hij zijn kleine taferelen geeft, de gewaagde en meestentijds geslaagde beelden, waarmee hij zijn reële toestanden weet te metamorfoserend tot de beklemming, die ons biogeert tot een zweven, dat zonder de werkelijkheid te verlaten in ons voortruist, alsof men alleen door beweging met de omgeving verbonden blijft.'

De beide auteurs spreken dan de verwachting uit, dat Rodenko's wereld zich nog verbreden zal, waarna zij hem citeren: 'De horizontale wereld wordt met de dag kleiner en bekender; het wordt tijd dat we weer eens, als in de dagen van Columbus, het ruime sop kiezen - op zoek naar nieuwe continenten.'

Nog in zijn eerste bundel, *Gedichten*, is die kleine dood aan te wijzen in de eerste afdeling ervan, die Rodenko *Kamerpoëzie* genoemd heeft (1944-1947). In de tweede helft, die gedichten van na de oorlog bevat (1947-1950) is er voor verveling nauwelijks plaats meer. *Arabisch* heet die afdeling dan ook, naar het nieuw continent dat deze Columbus exploreerde. De fantasie eist er haar rechten op en krijgt er gestalte in zulke fascinerende gedichten als *Zomeravondval en*

[p. 50]

Roëde en Rodenko's 'Het beeld'

de intocht der kinderen, Februarizon en vooral Het beeld.
Moeilijke poëzie?

'Soms werkt hij met strikken; met lasso's soms. Hij legt zijn strikken listig, o zo listig. Een punt begint te leven, wordt langzaam dikker, schiet plotseling in een ijl, schichtig lijntje uit naar een volgend punt. Het volgende punt raakt in trilling, loopt dunnetjes uit, treft een nieuw punt - ping! -, weer een schielijk te voorschijn wriemelend lijntje, en pang! De strik sluit zich om een argeloze, nietsvermoedende werkelijkheid.'

Zo beschrijft Rodenko de werkwijze van Roëde als die aan het tekenen slaat. Het is vooral zijn eigen methode. Met dit apparaatje kun je zijn gedicht - bv. *Het beeld* - indien al niet doorgronden, dan toch volgen.

Zijn er nog opzichtige verschillen in stijl tussen die twee delen van die eerste bundel? Rodenko's beeldvorming berust hier vooral op de metafoor met 'van' naar het type 'een aap van een jongen' of preciezer: 'de aap van uw jongen'.

In *Kamerpoëzie* telde ik er vijf; ik citeer ze voor de aardigheid:

*de slangen van je brein
de winkels van je ogen
de gitaar van mijn ziel
de gitaar van mijn dorp
de brandlucht van je schaduw*

In de afdeling *Arabisch* telde ik er 24; dat is bijna vijf keer zoveel, terwijl *Arabisch* twee gedichten minder bevat dan *Kamerpoëzie*! In *Arabisch* hoef je naar deze

[p. 51]

verleden, tegen autopsie beschermd

metafoor dan ook niet te zoeken. In een van de strofen uit het gedicht *De dichter* deelt die dichter mee:

*Ik ben
de roerdomp van uw spiegel
de schaduw van uw nieren
de zwerfsteen van uw woorden
de kikvors van uw dijen...*

En, terwijl ik dit schrijf, komt er plotseling uit dat grijze verleden één opmerking opdagen, - van Michel van der Plas uit een recensie van *Elseviers Weekblad*. Ik las die kritiek toen met gemengde gevoelens; er stond iets in als dit: 'Of deze beeldspraak nu zo doeltreffend is, is een olifant van een vraag'. Precies citeren kan ik het niet, ik heb er ook geen behoefte aan. Ik geef mijn poging tot verificatie graag op, als ik daardoor zo authentiek een verleden, dat zich zó ongezoekt aandient, behoeden kan voor een mogelijk ontluisterende autopsie, die misschien de feiten wel recht zet, maar met echtheid van gevoel geen consideratie heeft. Zo'n herinnering die niet wordt opgediept, maar zich spontaan voordoet, is emotie, sensatie, - de sensatie van 'Ja, zo was 't. Afgrijselijk, maar onmisbaar'.

Het is geen onplezierig leed, eerder een soort van geluk dat je voelt, en waardoor je je ook verzoenen kunt met die uitlating van Van der Plas, die immers, goed beschouwd, net zo geestig is, als Nijhoffs kijk op de experimentelen, waar ik na jaren ten slotte toch ook vrede mee had. Trouwens, als het er om gaat iets te vertellen, zoals hierboven, mag een tekst veranderd worden, 'zersungen', zoals de Duitser zegt, en zoals ook Rodenko gelooft, sinds hij het in het Arabische en in de duizend en een nacht gevonden had.

[p. 52]

'Mag men iets doen met literatuur?'

In zijn verantwoording bij *Huwelijksnacht in duplo* vraagt hij: 'Is de letterlijke vertaling, de "getrouwe weergave" misschien een naturalistisch vooroordeel van onze tijd, die zelfs de poppen voor zijn kinderen "net levend" wil hebben? Nu zijn poppen poppen en boeken boeken, maar ik vraag: is de literatuur een museum of een levend bezit? Mag men er mee omgaan, er iets mee "doen", of alleen maar kijken?'

Rodenko deed iets met literatuur. Literatuur sprak hem aan in heel zijn wezen, deed een beroep op heel zijn persoonlijkheid - niet alleen op zijn verstand, zijn gevoel, intuïtie,

kennis, combinatievermogen, intelligentie, talent, maar ook op instincten van zakelijker aard: die voor organisatie, planning, werving. Zijn rol in de totstandkoming van het tijdschrift *Maatstaf* getuigt daarvan, en is eenieder ook bekend, omdat hij daar duidelijk op de voorgrond treedt.

Maar dezelfde soort activiteiten ontplooidde hij ook achter de coulissen!

Elseviers weekblad had zich in 1950 in een enquête betreffende de jongste literatuur tot een paar specialisten gewend. Bij die gelegenheid gaf de uitgever A.A.M. Stols als zijn mening te kennen, dat het de jongste auteurs aan talent ontbrak. Vinkenoog organiseerde een tegenenquête in zijn eigen tijdschrift *Blurb*, ontmoette naar aanleiding daarvan Stols, ten gevolge waarvan hij de eerste experimentele bloemlezing *Atonaal* uit zou geven. Deze gang van zaken is ongetwijfeld algemeen bekend; dit is geschiedenis geworden.

Maar *toen* was het wel iets! Toen was het voor velen een verrassing dat nu juist Stols... hoe groot zijn belangstelling, - wat zeg ik - zijn *liefde* voor de literatuur ook was. En toch... toch was niet Stols het probleem. Het probleem, waardoor het voor velen

[p. 53]

Stols en de 5-tigers

zo als een verrassing aankwam, dat de experimentelen hun uitgever hadden gevonden, was de oninzichtelijkheid van heel de situatie, de chaos, het gescheld over en weer, het wanbegrip bij de oudere generatie van dichters.

Bij voorbeeld: Lucebert krijgt per kerende post (of daaromtrent) zijn bundel *Apocrief* van de Bezige Bij terug, - met de daarbij horende weigering. Dat Stols het spits moest afbijten met *Atonaal* eerst en met *Triangel in de jungle* vervolgens, eer de Bezige Bij, gemaand door J.B. Charles op zijn weigering terug kwam en tóch de bundel *Apocrief* op de markt bracht, - wie had het kunnen dromen? Stols deed meer: voor de atonalen, voor Lucebert, Rodenko en Roëde:

*Ons doen en denken, wat het hart begeert,
Al 't wee en wel, al 't zieligs en het dols,
Ontvangen wij van God en alles keert
Tot God terug, maar via Stols.*

Deze hulde, in de bewoording van Greshoff, mogen we Stols wel brengen.

'Het toeval werkt gewoonlijk gunstig, wanneer de mensen hard streven', zei Arthur van Schendel. In de kwestie van de experimentelen werkte het buitengewoon voortvarend. Wèl vertrok Stols als typografisch adviseur van de regering aldaar naar Ecuador, maar een gelukkig toeval daarbij was, dat hij zijn zaken met een gerust hart over kon laten aan zijn naaste medewerker J.P. Barth: een vriend van Rodenko, een invloedrijk lid van de Haagse Kunstkring en een hartstochtelijk pleitbezorger van de experimentele zaak.

[p. 54]

'51: 'atonaal'

Stols' contacten met Vinkenoog, zijn waardering voor Rodenko, Barths bemoeienissen met de uitgeverij, diens gesprekken en debatten met de dichter, de bijeenkomsten in de Kring, de Posthoorn en bij elkaar thuis, - er *was* een samenspel van krachten die de beslissende wending brachten in de vernieuwing van het fonds van *Stols* en in de aandacht voor de experimentele literatuur.

In '51 kwam de explosie: de bloemlezing *Atonaal*. Maar dat de omslag - een terughoudend geel als ondergrond voor een ijle maar gevaarlijk-paarse kreet - door Roëde geleverd werd, en dus niet door Corneille of Appel, zal wel geen toeval zijn geweest.

Rodenko, de halfgod uit de Posthoorn en gemankeerde oom van mij in het mythologische, is tóch een voorbeeld voor mij geworden, omdat ook ik graag iets doe met literatuur. Ik beken dat het mij spijt dat ik hem nooit heb leren kennen.

Greshoff en Rodenko dus, die twee.

Nuchtere esoteriek en bevrijdende systeembouw: het lijkt erop dat zich hier twee werelden voordoen. Maar Greshoffs verzet, samen met dat van *Forum*, tegen een poëzie van 'bloed en engelen', was de eerste stap in de richting van de door Rodenko geschetste 'democratisering van de woorden'. Wat die twee een weinig uit elkaar houdt is de neiging van de eerste om de theorie van het autonome gedicht te weerspreken, de neiging van de tweede die te onderschrijven. Ik heb het daardoor een tijdlang moeilijk gehad; er is iets priesterlijks, profetisch en Delfisch in dat geschermd met die autonomie, iets, hoe zal ik zeggen?, dat me ongewoon tegenstaat, laten we maar denken: vanwege het 'onlichamelijke' in die leer. Ik voel er in ieder geval niets voor, en het werd me ten slotte duidelijk,

[p. 55]

persoonlijkheid in het gedicht

dat het mij om de persoonlijkheid in het gedicht te doen is. Want al zou de Vorm daar weinig ruimte over laten aan de Maker, iedereen voelt toch wel dat 'Gaston met zijne basson' van Van Ostaijen is, terwijl niemand hoeft te weten dat 'Gwendoline met de mandoline' persoonlijk door Victor Brunclair verzonnen is. Mij gaat het om het beeld van de schrijver *in* zijn werk; op Greshoff toegepast: om het portret dat Elsschot van hem geeft, eerder dan om de gelijkenis naar het leven die Ter Braak bedoelde, al zou het natuurlijk ideaal zijn, indien zo'n beeld berustte op studie en lectuur van een heel oeuvre voor zover 't verscheen, - waarbij dan iedere vorm van zelfprojectie vermeden werd, en waarbij men - in eerste aanleg - ook de biografie buiten beschouwing liet. Aangezien een mensenleven altijd beneden de maat blijft van de doelstellingen in dat leven, mag onze verbeelding zo stout zijn als de biografie het toelaat. Het gaat ons niet om de becijfering van de waarde van dit 'ik', maar om die van 't *meer ik dan ik*. Daarom moet de biografie ons niet leiden tot de werkelijkheid van het ik, maar terugvoeren naar die van het meer ik dan ik. Tussen beide oases ligt een woestijn, en hoe kleiner die is, des te groter is de *kunst* van het falen.

Verzameld werk - De kunst van het falen

Over Den Haag en Rodenko

Cornets de Groot

[p. 46]

Den Haag: de eerste jaren 50

Rodenko, eens bestuurslid met Antal Sivirsky, van de Haagse Kunstkring, heb ik nooit persoonlijk gekend. De laatste, Sivirsky dus, kende ik wel. Ik was een leerling op de HBS waar hij zijn jongeren inwijdde in de geheimen van de Nederlandse taal- en letterkunde. Dat was aan het eind van de jaren veertig en in het begin van de vijftiger jaren. Mijn belangstelling voor zijn vak was groot; hij hield de letterkunde van de dag bij, en hij was dan ook de eerste van wie ik de naam van Rodenko te horen kreeg, en die van *Podium* en Elburg en Lucebert.

Een paar jaar na die HBS-tijd bezocht ik van tijd tot tijd de bodega de Posthoorn. En daar hoorde ik, hoezeer ook van de verte uit, de heren Bert Bakker en Rodenko luidruchtig plezier en plannen maken. Dit waren goden. Of halfgoden natuurlijk, wanneer er ook poëten waren van het slag van J.C. Bloem of A. Roland Holst. Onoverbrugbare kloven waren er tussen hen en mij, en mijn bedremmeling kon ik

[p. 47]

Paul Rodenko

ook best rationaliseren. Zij immers, die halfgoden dan, waren adepten van het tijdschrift *Maatstaf*, en dit blad had volgens lieden die het weten konden en die in *Podium* schreven, 'geen gezicht'. Ik gaf me niet onvoorwaardelijk aan *Maatstaf* over. Het was Sivirsky die me vertelde dat Nijhoff van de experimentelen gezegd had, dat hun werk 'schon dada gewesen war', - een woordspeling die ik uit betrokkenheid bij de zaak jarenlang niet geestig heb kunnen vinden. Ik leerde Rodenko er dus niet kennen, en op mijn vraag 'Hoe bereik ik verlichting?' antwoordde Sivirsky niet, aangezien hij zich nooit in dit soort gelegenheden vertoonde. Ik had trouwens andere besognes, erotische, en belangstelling voor muziek en de beeldende kunsten, - ik leed ook niet onder mijn obscurantisme, o nee.

Bij voorbeeld:

Op de fiets - een vooroorlogs Geheimwaffe van het merk Fongers en onbegrijpelijk zwaar, zoals in het Arduinse bergland blijken zou - begaf ik mij naar Parijs om in een galerie met de Nederlandse en aansprekelijke naam *Maeght* een tentoonstelling te bezichtigen van het genie Saul Steinberg. Waarom? Omdat in Den Haag ook zo'n wijze dwaas rondliep, wat lossier in de pols, wat minder berekenbaar in de uitkomsten van zijn bedenkingen: Roëde, die voor Olivetti een kalender volgeschilderd en getekend had, en die ik bovendien wel kende van de prijslijstjes van de Posthoorn. Want ook daarop had hij zijn hart gelucht over de daar aanwezige en zelden zwijgende meerderheid. Deze artist gaf later ook het boekje uit dat ik daareven noemde, onder het voorwendsel dat je niet alles begrijpen kunt, zoals een paar jaar daarvoor Jan Elburg al had geconstateerd in de bloemlezing *Atonaal*. Rodenko schreef er een voorwoord bij en voorzag enkele van de visuele grappen van een

[p. 48]

het klein geluk

verbale. Een van zijn geestigheden luidt: 'Is een oomverwekker een neefafknijper?' Van '54 af kon ik zeggen dat er voor mij op het stuk van de literatuurbeschuwing een 'oom' was verwekt. Die oom was Rodenko, en zijn verwekker - hoe wonderlijk kan het

soms toegaan in een mensenleven - één van zijn kinderen, nl. de bloemlezing *Nieuwe griffels, schone leien*. Met minder dan deze mythologische en toch op paradoxale wijze historisch onaantastbare verwantschap neem ik geen genoegen. Want geleden heb ik onder deze bundel: ik was voor jaren uitgepraat, nog vóór ik een pen op papier had gezet! Had ik soms een brainwave, een diep inzicht, dan hoefde ik me maar tot deze bloemlezing en de inleiding ervan te wenden, om te begrijpen dat die schitterende gedachte, die gelukkige inval allang door hem onder woorden waren gebracht. Dat boek - een oomverwekker - was een neefafknijper, zoveel is zeker.

Maar Rodenko is voor mij toch in de eerste plaats dichter. Als zodanig leerde ik hem niet kennen uit zijn bundels gedichten, ook niet uit het door hem geleide *Columbus*, en zelfs niet uit *Atonaal*, maar uit het poëzienummer van *Parade der profeten*, nog in februari 1945 in gestencilde vorm uitgegeven.

Laten we maar es stilstaan bij die oorlogsjaren, - een tijd van stilstand op elk gebied, en dus ook op dat van de letterkunde. Vanwege het lot dat sommige schrijvers trof, vanwege het geweldig gebrek aan communicatie binnen en buiten het land. Wat kon men doen? Niets, - weinig ten minste. Wie kennis neemt van de malaisestemming die er onder de schrijvers heerste, weet dat ze zich opgesloten voelden en brengt, na enig nadenken, begrip op voor hun streven naar wat J.C. Bloem genoemd heeft 'het klein geluk'.

[p. 49]

de kleine dood

En wie het poëzienummer doorbladert, ziet hoezeer Rodenko en, het behoort niet te worden verzwegen, W.F. Hermans, zich scherp onderscheiden van de andere dichters. In de door C.A.G. Planeye en Jan Praas geschreven inleiding lees ik over Rodenko: 'In zijn hier opgenomen verzen komt sterk tot uitdrukking *de verveling*. De sfeer, die hij oproept, werkt () bij de lezer verdragend, en - allengs - onbevredigend (). Zelf karakteriseert Rodenko deze verveling zeer juist als 'de kleine dood'. Zoals nu 'klein geluk' en 'kleine wijsheid' dichter en lezer bevredigen, zal ook de 'kleine dood' voorlopig bestaansrecht hebben, en zelfs daarna zou Rodenko's poëzie blijven boeien door de sterke suggestiviteit waarmee hij zijn kleine taferelen geeft, de gewaagde en meestentijds geslaagde beelden, waarmee hij zijn reële toestanden weet te metamorfosereren tot de beklemming, die ons biologeert tot een zweven, dat zonder de werkelijkheid te verlaten in ons voortruist, alsof men alleen door beweging met de omgeving verbonden blijft.'

De beide auteurs spreken dan de verwachting uit, dat Rodenko's wereld zich nog verbreden zal, waarna zij hem citeren: 'De horizontale wereld wordt met de dag kleiner en bekender; het wordt tijd dat we weer eens, als in de dagen van Columbus, het ruime sop kiezen - op zoek naar nieuwe continenten.'

Nog in zijn eerste bundel, *Gedichten*, is die kleine dood aan te wijzen in de eerste afdeling ervan, die Rodenko *Kamerpoëzie* genoemd heeft (1944-1947). In de tweede helft, die gedichten van na de oorlog bevat (1947-1950) is er voor verveling nauwelijks plaats meer. *Arabisch* heet die afdeling dan ook, naar het nieuw continent dat deze Columbus exploreerde. De fantasie eist er haar rechten op en krijgt er gestalte in zulke fascinerende gedichten als *Zomeravondval en*

[p. 50]

Roëde en Rodenko's 'Het beeld'

de intocht der kinderen, Februarizon en vooral *Het beeld*.
Moeilijke poëzie?

'Soms werkt hij met strikken; met lasso's soms. Hij legt zijn strikken listig, o zo listig. Een punt begint te leven, wordt langzaam dikker, schiet plotseling in een ijl, schichtig lijntje uit naar een volgend punt. Het volgende punt raakt in trilling, loopt dunnetjes uit,

treft een nieuw punt - ping! -, weer een schielijk te voorschijn wriemelend lijntje, en pang! De strik sluit zich om een argeloze, nietsvermoedende werkelijkheid.'

Zo beschrijft Rodenko de werkwijze van Roëde als die aan het tekenen slaat. Het is vooral zijn eigen methode. Met dit apparaatje kun je zijn gedicht - bv. *Het beeld* - indien al niet doorgronden, dan toch volgen.

Zijn er nog opzichtige verschillen in stijl tussen die twee delen van die eerste bundel? Rodenko's beeldvorming berust hier vooral op de metafoor met 'van' naar het type 'een aap van een jongen' of preciezer: 'de aap van uw jongen'.

In *Kamerpoëzie* telde ik er vijf; ik citeer ze voor de aardigheid:

de slangen van je brein
de winkels van je ogen
de gitaar van mijn ziel
de gitaar van mijn dorp
de brandlucht van je schaduw

In de afdeling *Arabisch* telde ik er 24; dat is bijna vijf keer zoveel, terwijl *Arabisch* twee gedichten minder bevat dan *Kamerpoëzie*! In *Arabisch* hoef je naar deze

[p. 51]

verleden, tegen autopsie beschermd

metafoor dan ook niet te zoeken. In een van de strofen uit het gedicht *De dichter* deelt die dichter mee:

Ik ben
de roerdomp van uw spiegel
de schaduw van uw nieren
de zwerfsteen van uw woorden
de kikvors van uw dijen...

En, terwijl ik dit schrijf, komt er plotseling uit dat grijze verleden één opmerking opdagen, - van Michel van der Plas uit een recensie van *Elseviers Weekblad*. Ik las die kritiek toen met gemengde gevoelens; er stond iets in als dit: 'Of deze beeldspraak nu zo doeltreffend is, is een olifant van een vraag'. Precies citeren kan ik het niet, ik heb er ook geen behoefte aan. Ik geef mijn poging tot verificatie graag op, als ik daardoor zo authentiek een verleden, dat zich zó ongezocht aandient, behoeden kan voor een mogelijk ontluisterende autopsie, die misschien de feiten wel recht zet, maar met echtheid van gevoel geen consideratie heeft. Zo'n herinnering die niet wordt opgediept, maar zich spontaan voordoet, is emotie, sensatie, - de sensatie van 'Ja, zo was 't. Afgrijselijk, maar onmisbaar'.

Het is geen onplezierig leed, eerder een soort van geluk dat je voelt, en waardoor je je ook verzoenen kunt met die uitlating van Van der Plas, die immers, goed beschouwd, net zo geestig is, als Nijhoffs kijk op de experimentelen, waar ik na jaren ten slotte toch ook vrede mee had. Trouwens, als het er om gaat iets te vertellen, zoals hierboven, mag een tekst veranderd worden, 'zersungen', zoals de Duitser zegt, en zoals ook Rodenko gelooft, sinds hij het in het Arabische en in de duizend en een nacht gevonden had.

[p. 52]

'Mag men iets doen met literatuur?'

In zijn verantwoording bij *Huwelijksnacht in duplo* vraagt hij: 'Is de letterlijke vertaling, de "getrouwe weergave" misschien een naturalistisch vooroordeel van onze tijd, die zelfs de poppen voor zijn kinderen "net levend" wil hebben? Nu zijn poppen poppen en boeken boeken, maar ik vraag: is de literatuur een museum of een levend bezit? Mag men er mee omgaan, er iets mee "doen", of alleen maar kijken?'

Rodenko deed iets met literatuur. Literatuur sprak hem aan in heel zijn wezen, deed een beroep op heel zijn persoonlijkheid - niet alleen op zijn verstand, zijn gevoel, intuïtie, kennis, combinatievermogen, intelligentie, talent, maar ook op instincten van zakelijker aard: die voor organisatie, planning, werving. Zijn rol in de totstandkoming van het tijdschrift *Maatstaf* getuigt daarvan, en is eenieder ook bekend, omdat hij daar duidelijk op de voorgrond treedt.

Maar dezelfde soort activiteiten ontplooidde hij ook achter de coulissen!

Elseviers weekblad had zich in 1950 in een enquête betreffende de jongste literatuur tot een paar specialisten gewend. Bij die gelegenheid gaf de uitgever A.A.M. Stols als zijn mening te kennen, dat het de jongste auteurs aan talent ontbrak. Vinkenoog organiseerde een tegenenquête in zijn eigen tijdschrift *Blurb*, ontmoette naar aanleiding daarvan Stols, ten gevolge waarvan hij de eerste experimentele bloemlezing *Atonaal* uit zou geven. Deze gang van zaken is ongetwijfeld algemeen bekend; dit is geschiedenis geworden.

Maar *toen* was het wel iets! Toen was het voor velen een verrassing dat nu juist Stols... hoe groot zijn belangstelling, - wat zeg ik - zijn *liefde* voor de literatuur ook was. En toch... toch was niet Stols het probleem. Het probleem, waardoor het voor velen

[p. 53]

Stols en de 5-tigers

zo als een verrassing aankwam, dat de experimentelen hun uitgever hadden gevonden, was de oninzichtelijkheid van heel de situatie, de chaos, het gescheld over en weer, het wanbegrip bij de oudere generatie van dichters.

Bij voorbeeld: Lucebert krijgt per kerende post (of daaromtrent) zijn bundel *Apocrief* van de Bezige Bij terug, - met de daarbij horende weigering. Dat Stols het spits moest afbijten met *Atonaal* eerst en met *Triangel in de jungle* vervolgens, eer de Bezige Bij, gemaand door J.B. Charles op zijn weigering terug kwam en tóch de bundel *Apocrief* op de markt bracht, - wie had het kunnen dromen? Stols deed meer: voor de atonalen, voor Lucebert, Rodenko en Roëde:

*Ons doen en denken, wat het hart begeert,
Al 't wee en wel, al 't zieligs en het dols,
Ontvangen wij van God en alles keert
Tot God terug, maar via Stols.*

Deze hulde, in de bewoording van Greshoff, mogen we Stols wel brengen.

'Het toeval werkt gewoonlijk gunstig, wanneer de mensen hard streven', zei Arthur van Schendel. In de kwestie van de experimentelen werkte het buitengewoon voortvarend. Wèl vertrok Stols als typografisch adviseur van de regering aldaar naar Ecuador, maar een gelukkig toeval daarbij was, dat hij zijn zaken met een gerust hart over kon laten aan zijn naaste medewerker J.P. Barth: een vriend van Rodenko, een invloedrijk lid van de Haagse Kunstkring en een hartstochtelijk pleitbezorger van de experimentele zaak.

[p. 54]

'51: 'atonaal'

Stols' contacten met Vinkenoog, zijn waardering voor Rodenko, Barths bemoeienissen met de uitgeverij, diens gesprekken en debatten met de dichter, de bijeenkomsten in de Kring, de Posthoorn en bij elkaar thuis, - er was een samenspel van krachten die de beslissende wending brachten in de vernieuwing van het fonds van *Stols* en in de aandacht voor de experimentele literatuur.

In '51 kwam de explosie: de bloemlezing *Atonaal*. Maar dat de omslag - een terughoudend geel als ondergrond voor een ijle maar gevaarlijk-paarse kreet - door Roëde geleverd werd, en dus niet door Corneille of Appel, zal wel geen toeval zijn

geweest.

Rodenko, de halfgod uit de Posthoorn en gemankeerde oom van mij in het mythologische, is tóch een voorbeeld voor mij geworden, omdat ook ik graag iets doe met literatuur. Ik beken dat het mij spijt dat ik hem nooit heb leren kennen.

Greshoff en Rodenko dus, die twee.

Nuchtere esoteriek en bevrijdende systeembouw: het lijkt erop dat zich hier twee werelden voordoen. Maar Greshoffs verzet, samen met dat van *Forum*, tegen een poëzie van 'bloed en engelen', was de eerste stap in de richting van de door Rodenko geschetste 'democratisering van de woorden'. Wat die twee een weinig uit elkaar houdt is de neiging van de eerste om de theorie van het autonome gedicht te weerspreken, de neiging van de tweede die te onderschrijven. Ik heb het daardoor een tijdlang moeilijk gehad; er is iets priesterlijks, profetisch en Delfisch in dat geschermd met die autonomie, iets, hoe zal ik zeggen?, dat me ongewoon tegenstaat, laten we maar denken: vanwege het 'onlichamelijke' in die leer. Ik voel er in ieder geval niets voor, en het werd me ten slotte duidelijk,

[p. 55]

persoonlijkheid in het gedicht

dat het mij om de persoonlijkheid in het gedicht te doen is. Want al zou de Vorm daar weinig ruimte over laten aan de Maker, iedereen voelt toch wel dat 'Gaston met zijne basson' van Van Ostaijen is, terwijl niemand hoeft te weten dat 'Gwendoline met de mandoline' persoonlijk door Victor Brunclair verzonnen is. Mij gaat het om het beeld van de schrijver *in* zijn werk; op Greshoff toegepast: om het portret dat Elsschot van hem geeft, eerder dan om de gelijkenis naar het leven die Ter Braak bedoelde, al zou het natuurlijk ideaal zijn, indien zo'n beeld berustte op studie en lectuur van een heel oeuvre voor zover 't verscheen, - waarbij dan iedere vorm van zelfprojectie vermeden werd, en waarbij men - in eerste aanleg - ook de biografie buiten beschouwing liet. Aangezien een mensenleven altijd beneden de maat blijft van de doelstellingen in dat leven, mag onze verbeelding zo stout zijn als de biografie het toelaat. Het gaat ons niet om de becijfering van de waarde van dit 'ik', maar om die van 't *meer ik dan ik*. Daarom moet de biografie ons niet leiden tot de werkelijkheid van het ik, maar terugvoeren naar die van het meer ik dan ik. Tussen beide oases ligt een woestijn, en hoe kleiner die is, des te groter is de *kunst* van het falen.

Verzameld werk - De kunst van het falen

Over het schrijven als levensproces

Cornets de Groot

[p. 56]

een Vestdijk-kalender

Naar aanleiding van een bijeenkomst van de Vestdijkkring in de afgelopen winter (die van '76/'77) noemde Martin Ros in zijn rubriek in *De Tijd* naast voor de hand liggende namen als die van Martin Hartkamp en Nol Gregoor ook die van mij als een mogelijke biograaf van Vestdijk. Natuurlijk doet het je plezier als men je in de buurt plaatst van zulke kenners van Vestdijk, maar de bescheidenheid gebiedt mij zonder terughouding melding te maken van het feit, dat hoe ik me ook verdiepte in Vestdijks werk en met hoeveel genoegen, ik toch altijd afgebleven ben van zijn autobiografisch werk. Ik noem wel es een van die acht (of negen) romans en zelfs citeer ik vaak genoeg uit zijn brieven aan Theun de Vries, maar niet *om* de biografie. Ik ben al blij dat ik ooit op de gedachte kwam een 'kalender' samen te stellen bij Vestdijks werk ([Intieme optiek](#), p. 47 vv.). Een kalender die zijn samenhang met Vestdijks essay *Historische contingentie* (Uit: *Essays in duodecimo*) opzichtig ten toon spreidt.

Is het een methode, om in afwachting van de biografie 'kalenders' als deze te maken? Met Mulisch zou het misschien best lukken.

Nu *Mijn getijdenboek* verschenen is, kan een lezer *Voer voor psychologen* zien als een vervolg daarop. Waar *Mijn getijdenboek* ophoudt - in de tijd van *archibald strohalm* - begint ongeveer *Voer*.

Dat wil zeggen: *Voer* begint in de verwarring die van een almachtsstreven het gevolg is. De schrijver deelt mee, dat hij kort na de oorlog gangster wilde

[p. 57]

Harry Mulisch' inspiratie

worden en heilige tegelijkertijd, of althans bijzonder kort na elkaar, en hij deed ook moeite in die richting. Hij werd voor diefstal uit een bibliotheek voor de rechter gesleept en liep met pistolen rond, die hij ook gebruikte, en waarlijk niet alleen voor de knaleffecten in zijn voorwoord tot *Voer*! Wij weten ook dat hij erin slaagde 'profeet' te worden, zoals we kunnen lezen in de paragraaf 'Autobiografisch' uit het titelessay van dit boek. Een zekere E. was hem daarbij als 'goeroe' uiterst behulpzaam geweest, en het valt te vrezen dat E. toch zelf zo ongeveer de belichaming was - althans in de ogen van Mulisch - van *gangster* en *heilige*, volgeling van Tanchelijn, of ongeveer.

Maar Mulisch had een voorsprong: hij was al als schrijver en als filosoof bezig en werkte aan zijn boek met boodschap en grote gedachte *De diamant*. Na zijn afscheid van E. in '49 beleeft hij 'honderden dagen achtereen' de 'dijkbreuken': de ervaring van inspiratie, - deze, die Nietzsche beschrijft in zijn *Ecce homo*.

'Nooit zal ik weten, wat er aan de hand was. Iedere "verklaring" doet mij denken aan een poging om bij het licht van een lucifer te tonen, hoe de zon er uitziet. Het is gebeurd, dat is wat men er van zeggen kan: in mijn leven, op deze planeet, - en het is een wonder, dat ik het leven er vanaf heb gebracht'.

Want Mulisch vertikte het dat leven in de waagschaal te zetten. Met zijn problemen knapte hij *archibald strohalm* op. Het boek voltooide hij op 31 juli 1951 - twee dagen na zijn verjaardag en een dag voor hij van zijn moeder afscheid nam. Zodat we de honderden dagen hierboven genoemd tussen de jaartallen '49 en '51 kunnen klemmen. Zijn roman, *archibald strohalm* is ontstaan uit 'therapeutische noodzaak', zoals hij schrijft. Hij experimenteert hierin met mo-

[p. 58]

historische contingentie in de praktijk

gelijkheden die in zijn leven liever niet gerealiseerd moesten worden. Strohalm is een plaatsvervangende Mulisch, een Mulisch van de gemiste kans. Zijn nieuwsgierigheid naar uitkomsten in de werkelijkheid op zulke vragen als: 'Wat zou er gebeurd zijn, indien ...' (nu ja, indien Mulisch wél zijn leven had gewaagd in die chaotische overrompeling door de Nietzscheaanse inspiratie?) is de kern van zijn schrijven, van zijn therapie. Wat dat betreft loopt er één lijn van *archibald strohalm* naar een boek als *De toekomst van gisteren*, *De verteller*, of welk ander boek ook (afgezien dan van *De diamant* en zijn essays).

Op de tijdlijn van Mulisch' schrijversleven verschijnt op die plaats een boek, waar zijn levensgeschiedenis een andere loop zou hebben kunnen nemen, indien zeker verschijnsel, zekere gebeurtenis zich niet of anders, of niet niet had voorgedaan. Zijn persoon - o nee! - zijn leven is in het geding, zowel bij *strohalm* als bij *Het seksuele bolwerk*: zijn boeken behandelen persoonlijke mogelijkheden als werkelijkheden. Waar gewone lieden als u en ik achteraf kunnen zeggen: 'Ik zou zus of zo hebben kunnen doen', *doet* een of andere strohalm dat voor Mulisch - waardoor datgene wat hij beschrijft de 'oorzaak' wordt van de kwestie, die aanleiding tot schrijven was. In wezen is zijn werk de biografie van een afwezige, niet tot de fysische wereld behorende Mulisch, een tegen-Mulisch. Ik wil deze opvatting graag met een enkel voorbeeld toelichten.

In *Het mirakel* treft ons in het verhaal *Een gelijkenis* een sprekende overeenkomst tussen Tiennoppens situatie en deze van de door de inspiratie onderstebovengegooide Mulisch in de jaren '49-'51.

[p. 59]

afwezig en bekend

Voorbijgangers, vreemden, onbekenden herkennen iemand in Tiennoppen, die voor hen van grote betekenis is of was. Hij is een overleden, maar geliefde echtgenoot, een minnaar, gangster (!), slager, vader van een mét de moeder in de steek gelaten kind. Dat kan zo natuurlijk niet doorgaan, en plotseling slaat dan ook Tiennoppens ingenomenheid met het hem opgedrongen rollenspel om in paniek. 'Ik ben ten dode opgeschreven', zegt hij op een moment dat de lezer van de prins nog geen kwaad weet. En ja hoor! Twee rechercheurs herkennen hem als een ontsnapte en gevaarlijke oorlogsmisdadiger. Op zijn bewering dat hij op iedereen lijkt, hebben ze de vraag: 'Wou je soms zeggen dat je ook op ons lijkt?' Waarop Tiennoppen veelzeggend antwoordt: 'Ik lijk alleen op hem, die afwezig is.' Het loopt beroerd met Tiennoppen af, in wie wij gemakkelijk 'de schrijver' herkennen, dat wil zeggen: de schrijver die er een is als Mulisch, die zich immers ontdaan heeft van de waan dat hij bestaat: die 'afwezig' is, en toch door iedereen wordt 'herkend'. Tiennoppen is 'de gestorven verteller', *die nog leeft*.

Terug nu naar *De diamant*, het boek waarvan ik daareven suggereerde dat het buiten de lijn van de therapeutische schrijverij ligt. 'Tijdens *strohalm* werkte ik nu en dan aan het boek (*De diamant* dus, CN) om mij te ontspannen, en naderhand heb ik het voltooid uit een behoefte aan vakantie,' schrijft Mulisch in de paragraaf *De diamant*.

Vakantie! *De diamant* verscheen in '54, maar toen was die vakantie voorbij, want: 'Na het voltooiën van *De diamant* was mijn leven in een dieptepunt gekomen zoals het nog niet gekend had, bijna twee jaar van inzinking, leegte en heimwee naar mijn jeugd, die

[p. 60]

haar uitdrukking o.a. heeft gekregen in *Het zwarte licht*. Er was iets ten einde gegaan, alle wegen liepen dood, het regiem der symbolen was voorbij (). Tot mijn verbijstering en verlamming merkte ik plotseling, dat ik "groot" was geworden ...! In welk groeiproces volgens Mulisch *Een stad in de zon* en *Sergeant Massuro* een zekere rol spelen.

1949-1951 de inspiratie en *archibald strohalm*
1951-1954 de vakantie (*De diamant*)
1954-1955 heimwee naar de jeugd, een 'dieptepunt': *Het zwarte licht*
vanaf 1955 vernieuwing en *Een stad in de zon* en *Massuro*.

De kalender!

Mulisch zelf noemt hier de punten op de tijdlijn, waar feit en mogelijkheid elkander kruisen, en waar zijn levensgeschiedenis veranderde, omdat hij een voorgeprogrammeerde weg niet *kon* gaan zonder schade aan te richten in zijn leven. Het gaat in deze 'kalender' ook om persoonlijke zaken; kruispunten van het formaat Eichmann, Provo, Cuba en de Restauratie zijn nog niet in zicht.

Of is er toch een raakvlak tussen het collectieve en het individuele?

'Onherkenbaar is de samenhang verstopt in de brief *Wat gebeurde er met sergeant Massuro?* Hij is gedateerd 26 juli 1955: het hoogtepunt van de besprekingen tussen de russen en amerikanen in Genève (). Wat heeft het relaas van de verstenende soldaat met de 'geest van Genève' te maken? Al slaat men mij dood, ik weet het niet, maar het heeft ermee te maken', zegt Mulisch, die hier zelf de samenhang tussen het ik en de politiek die zich met dat ik bemoeit aan de orde stelt. Maar laten we es een stukje uit de brief

[p. 61]

Massuro, Darwin en Nietzsche

zelf lezen, een kort fragment en dat, om de overeenkomst, met het bovenstaande citaat uit de paragraaf 'De elementaire beweging' vergelijken: 'In Singapore, Praag, Amsterdam, Alamogordo, Djakarta (en Wassenaar) zit een heel nieuw soort heren om tafels in café's en regeringsgebouwen: zij zijn de machten. Twee tafeltjes of kamers verder weet niemand wie ze zijn. Met politiek heeft het niets meer te maken. Een groep heren rijdt in een kolonne auto's door Borneo. Welke taal spreken zij? Niemand verstaat het, *maar het heeft ermee te maken*.

Die cursivering is niet eens van mij!

Waar heeft het mee te maken?

Met een soort proces, zegt Loonstijn (en de lezer herinnert zich hier het 'groeiproces' waarvan sprake was in de paragraaf 'De elementaire beweging'). Met een nieuw soort mensen. Met de verstenende soldaat ('Tot mijn verbijstering en verlamming merkte ik plotseling dat ik "groot" was geworden') heeft dit te maken. En dus met de 'geest van Genève', met de machten die alchimie met ons bedrijven - concludeert de lezer.

Hoe zich tegen die machten te verdedigen?

Van Massuro vertelt Loonstijn dat hij de dienst als *vakantie* beschouwde. (*Vakantie!* De diamant!). Rijdend in een jeep door de jungle schiet Massuro apen uit de boom, een krokodil in de diepte.

's Nachts neemt hij voor zijn plezier andermans wacht over - neuriënd amuseert hij nieuwsgierige papoea's daarbij. In de jungle, het stenen tijdperk, het pleistoceen (uit welke periode de meeste versteningen van nu levende diersoorten tot ons gekomen zijn) voelt hij zich thuis...

Dit is de mythe die aan het verhaal ten grondslag ligt: een synthese van Darwinistische leer en Nietz-

[p. 62]

Loonstijn als Uebermensch

scheaanse wijsbegeerte: de Uebermensch in de gedaante van een Tarzan in battle-dress. In dat land van kannibalen en krokodillen slaat de evolutieer in Massuro toe met zo'n teveel, dat hij eraan te gronde gaat: hij is de Uebermensch niet, of niet meer - weerlozer dan de apen die zijn prooi werden. Zijn vakantie is voorbij, want zo verdedigt men zich niet tegen de machten die ons naar het leven staan. Massuro als de tegen-Mulisch van de gemiste kans. Maar de brief toont ons een tweede plaatsvervanger voor Mulisch! De luitenant, K. Loonstijn. De 'technische' en de 'artistieke' weg (zie uit het *Derde vandaag* het essay *De gedaante der techniek*).

Loonstijn vangt zijn verslag aan Wassenaar aan met de woorden: 'Het is een rustig mens die U schrijft, Heren - de rust die blootkomt als de hoop vervlogen is,' waarna hij zijn theorie over dat proces, de groei van die nieuwe mens ontvouwt. Tegen het einde van zijn brief komt hij erop terug:

'Het was afgelopen met hem (bedoeld wordt: Massuro, CN) - en met mij ook. Of begon het nu misschien pas? Een nieuw soort mens... Voor de toekomst: rust zonder hoop, op alles verdacht'... Wellicht is dit een passend antwoord op de alchimie der machten - en als Loonstijn die nieuwe mens niet is, dan is hij er toch het prototype van.

Van deze aard is, geloof ik, de samenhang tussen werkelijkheid en de ontlopen werkelijkheid die bij Mulisch het verhaal is. Ik zei al dat ná '55 het puur persoonlijk lotgeval niet meer de inzet zal worden van Mulisch' werk. Daar is in '59 Dresden, in '61 de a-bom en de B.B., Eichmann volgde, Provo en Cuba. De strohalmen blijken minder nodig, de Loonstijns winnen aan inzicht. Naarmate de 'buitenwereld' meer en meer doordringt in dit werk, neemt ook het auto-

[p. 63]

Axel

biografische in omvang en gewicht toe, wat erop duidt, dat Mulisch zich allengs minder kwetsbaar voelde, maar niet versteend. Dat niet.

In het gezelschap van Hermes Trismegistus tref je steeds dezelfde mensen aan. Ze hebben allerlei ervaringen met elkaar gemeen, ook al staan ze in hun opvattingen lijnrecht tegenover elkaar. Hier heb je Villiers de l'Isle Adam, een frans symbolist, die ijverig het werk van Eliphaz Lévi had bestudeerd, daar Satie, eens de hofcomponist van Sâr Mérodack, stichter van een occulte beweging, en ginds staat Mulisch, met op de achtergrond een zekere profeet E., zelf weggedoken in de schaduw van Tanchelijn, die verbaasd toekijkt hoe Janus - een figuur uit de *Axel* van Villiers - zich verandert in Athanasius I - een soortgelijke figuur uit Mulisch' *Axel* - en hoe deze weer zijn dubbelganger Athanasius II van zich af splitst. *Axel* is Mulisch' antwoord op wat hij genoemd heeft: de *Restauratie*.

In wezen zou je het franse symbolisme als een 'alchimistische' periode kunnen beschouwen. Wagner heeft daarmee van doen, zegt Mulisch in de inleiding tot de opera *Axel* naar het model van Villiers' stuk van die naam. Of meer nog dan Wagner de receptie van deze componist in Frankrijk, ingezet met het Wagner-essay door Baudelaire, waardoor de duitser franse adepten kreeg als Moreau, Mallarmé, en Berlioz. Een 'duits Frankrijk' ontstond, Duits genoeg om nog van Satie te vernemen, dat wie niet van Wagner hield, ook niet van Frankrijk houden kon.

Ook Villiers koesterde grote bewondering voor Wagner. Hij zocht diens vriendschap, uitgerekend op een tijdstip dat Bismarcks Realpolitik een gewapend conflict met Frankrijk provoceerde! Sedert dat be-

[p. 64]

de gestalte van de Sfinx

zoek aan de componist werkte Villiers aan zijn dramatisch werk *Axel*, dat zich voor een deel in Frankrijk, voor een ander deel in Duitsland afspeelt, als was het het symbool van het Duits-Franse huwelijk. Mulisch dikte die verbondenheid nog wat aan: hij schreef het libretto in het Frans en Duits.

De opera zelf is een chemisch proces, waarin de prima materia bestaat uit Sara en Axel, de hoofdpersonen. Uit hun huwelijk moet het goud ontstaan, dat van een chemisch proces als dit het doel van het streven is. Zij worden bestuurd door de magister Athanasius, die het proces op gang brengt en tot een eind voert. Sara wordt ons beschreven als een ontoegankelijke, 'verijdsde' natuur, die, zegt Mulisch, in de geest verwant is aan Salomé, maar als men het mij vraagt, nog veel meer verwant aan de Diana uit *Het zwarte licht*. Zij heeft de 'ziel van een sabel', is derhalve een (de) Androgyn, het Rebis der alchimisten, - een idee dat nog versterkt wordt doordat haar familiewapen twee sfinxen vertoont. De Androgyn 'is onder verschillende namen overal terug te vinden in die periode, vaak als Salomé, met op een schaal het afgehakte hoofd van Johannes de Doper (). Haar eigenlijke gedaante is de Sphinx', licht Mulisch toe. Axels vader, in werkelijkheid een oorlogsmisdadiger die het goud van Auschwitz verborgen had, heeft blijkbaar zijn naam van smetten vrij weten te houden: men houdt hem voor een onschuldig geëxecuteerde militair - een fabel die Axel, terwille van de luister van zijn geslacht graag in stand wil houden.

Axel komt ons voor als een misantroop. Zijn wapenschild is, historisch verklaarbaar, met dat van Sara identiek. Hoe komen deze twee voor het chemisch huwelijk bestemde mensen tot elkaar?

[p. 65]

Axels chemisch huwelijk

In de bibliotheek van het klooster waar Sara tot non gewijd zou worden, treft zij een getijdenboek (!) aan, versierd met haar familiewapen, en daar door Athanasius bezorgd. Zo komt zij achter een geheim waar ook Axel weet van heeft, en dat betrekking heeft op een goudschat, eens door een kruisridder op de heidenen veroverd en in het kasteel (in Duitsland) dat Axel bewoont, begraven. Van de twee betrokkenen is alleen Sara door het getijdenboek op de hoogte van de bergplaats van al dat goud.

De kruisridderlegende krijgen we te horen van een zekere Zacharias, die Kaspar, een neef van Axel, daarover inlicht. Hij brengt de schat in verband met het goud van Auschwitz: de gouden kiezen van de slachtoffers daar. Kaspar, een bedreiging nu voor de instandhouding van de fabel der onschuld, wordt tijdens een duel met Axel, door een handlanger vermoord.

Wanneer Sara en Axel elkaar ontmoet hebben, moet het chemisch huwelijk voltrokken worden. Beiden beseffen dan eindelijk dat Athanasius alchimie bedrijft met hun leven:

*'Das Opus nähert sich seiner Vollendung.
Der Schleier und das Schwert begegnen sich.
Matrimonium.
Coniunctio.
Coitus.
Multiplicatio.*

Res Benedicta...'

Maar Axels overtuiging dat de mens in de dood alleen kan meenemen wat hij afwijst, maakt beiden tot de dood bereid. Hun dood: dat is het goud. Maar het is

[p. 66]

het goud van Auschwitz, - dat is niet het alchemistische goud, dat immers tevens is een loutering van de ziel.

Athanasius faalde: een onwaardige artifex, werkend met onwaardig materiaal: zijn chemisch proces mislukte.

Axel levert nog een probleem op, dat kenmerkend schijnt te zijn voor Mulisch' schrijven. Op p. 17 van de inleiding leest men: 'Toch is de tijd (in *Axel*, CN) niet "nu", eerder is zij toen en nu en straks tegelijk, want wij waren van mening, dat een wereld als deze zich aan gene zijde van de geschiedenis bevindt - ook al nadert zij de historische werkelijkheid de ene keer dichter dan de andere: in deze zeventiger jaren van de twintigste eeuw bijvoorbeeld is zij aanzienlijk dichterbij dan in de zestiger jaren het geval was.'

De historische contingentie komt hier dus volop aan bod. Er is een geschiedenis van gebeurlijkheden, feiten, onaantastbaar vastgelegd in letters, klanken, beelden. En er is een geschiedenis van mogelijkheden, van levens die niet werden gerealiseerd: antigeschiedenis, antibiografie. In feite is dat het gebied van Mulisch' schrijven, want daar is de tijd 'toen en nu en straks' - wat hij in *Voer* genoemd heeft: het 'Vandaag voorgoed'.

Met behulp van het mechanisme dat ten grondslag ligt aan het bijeenbrengen van verleden, heden en toekomst, slaagt Zacharias erin de goudschat van een ridder te vereenzelvigen met het goud van Auschwitz. De methode van Zacharias vinden we terug in bv. *Het zwarte licht*, waar een 23e levensjaar door het 46e wordt heen gestampt, terwijl die data weer worden verbonden met een geboortjaar en het jaar van de ondergang; we vinden het in *Het stenen bruidsbed*,

[p. 67]

getijdenboek met poezen

waar de tijdssymmetrie door twee steden wordt bepaald: Troje en Dresden.

Wat is de techniek van deze vertelwijze?

Het verhaal wordt verteld van het perspectief van de tijdgenoot uit, die van zekere gebeurtenissen getuige was, terwijl de fictie levend wordt gehouden, alsof het verhaal van de verteller*) zich voordoet vóór die gebeurtenissen, waardoor het vertelde de allure krijgt van een voorspelling. Bij *Het zwarte licht* kwam die voorspelling 'achteraf' trouwens ook uit in zeker opzicht.

Maar in hoever past *Axel* in de 'kalender' die er bij Mulisch te maken is? Wie is de tegen-Mulisch hier?

Zoals gezegd, is *Axel* het antwoord van Mulisch op de *Restauratie*; de tegen-Mulisch móet een reactionaire figuur zijn: Axel. Iemand die om zijn naam van alle blaam te zuiveren zijn toevlucht nemen moet tot geschiedvervalsing en moord. En Sara? Een sfinx voor Axel - geen Jocaste; de draden komen altijd weer bijeen. Axel is de omkering van het *Zesde Vandaag* uit *Zelfportret met tulband*. Men moet, als men uit dat *Vandaag* de 'toegift' leest, maar niet op de gedachte komen, dat Oidineus zelf, om zijn strijdmiddelen, een sfinx is. Want wie dan *Mijn getijdenboek* ter hand neemt, ziet ook daar twee sfinxen op, als op Sara's getijdenboek, - Oidipoes en de Sfinx.

Historische contingentie, Vestdijk en Mulisch: hoe liggen ongeveer de verhoudingen? Bij Vestdijk gaf het schema mij gelegenheid tot vragen als deze: 'In *De nadagen van Pilatus* gaat het wellicht minder om een romantische kijk op de vrijwel niet bekende Maria Magdalena, dan om een antwoord op de vraag welke kansen het Christendom onbenut liet: Wat was er gebeurd als we in plaats van

*) die bv. een onder Agamemnon gesneuvelde griek is, die nog leeft.

[p. 68]

de schuld van het verleden 'op afbetaling' gedelgd

alle kerkvaders bijeen één kerkmoeder hadden gehad? ([Vestdijk op de weegschaal](#), p. 94). of: 'Wat zou er van Christus' kerk geworden zijn, indien die niet op de stevige rotsgrond Petrus, - ook niet op de verraderlijke Judas - maar op diens "grootheid", de "mythe" was gebouwd?'

Ook Vestdijk voert wel es een plaatsvervanger voor zichzelf in een roman in: Nol uit *De koperen tuin* - maar die is geen tegen-Vestdijk, geen tegen-Anton Wachter, hij is een alter ego: anders dan bij Mulisch. Hun gemiste kansen ontlopen elkaar niet zoveel. Mulisch daarentegen laat de kunst van het falen graag over aan de helden uit zijn antibiografieën. Hij is een dankbaarder onderwerp voor een ontleding met de historische contingentie als instrument dan Vestdijk.

Ten onrechte schreef ik hierboven dat *Voer* beschouwd kan worden als een 'vervolg' op *Mijn getijdenboek*. Dat is op zijn best voor een biograaf zo, maar die hoeft er ook geen rekening mee te houden dat dit boek een verleden bevat, dat aktueel blijft voor de auteur: een 'vandaag voorgoed', doordat de schrijver aan de jongen die hij eens was, trouw wil blijven.

Ik denk dat het maken van een 'kalender' het beste kan bij zulke schrijvers, die de breuk in hun jeugd - Beatrice, Ina Damman, een vader, een moeder - later moeten helen, 'op afbetaling', om Vestdijk te citeren. Luister naar Mulisch in het *Tweede vandaag, over Het zwarte licht*: 'Voor die paar woorden moesten zijn ouders uiteengaan. Misschien niet te vergeefs? Zo wordt er betaald, niet erg prompt, maar tot de laatste cent'.

Donner en Rodenko noemde ik als de meesters die mij weinig ruimte lieten in het begin. Maar Donner

[p. 69]

'het oog is zelf het raadsel'

kende ik tenminste. Hoe? Waar vond de eerste ontmoeting plaats? Wanneer? Precies weet ik het niet; het moet in '62 of '63 zijn geweest, want hij sprak met waardering over mijn Vestdijkopstel uit *De Gids* (okt. '62). In een voor- of nawoord voor één van de Ollie B. Bommelboeken noemt hij het, al deformeert hij het daar, terwille van het koddige. Tweeënzestig of drieënzestig dus, in de winter. Ik zie drukte om me heen en inderdaad: winterkleden; er is drank en we kunnen erbij zitten; het moet een café zijn geweest, in Amsterdam natuurlijk.

Allesoverheersend, en daardoor dit soort bijkomstigheden verdringend, is mijn herinnering aan de confrontatie. Bij zijn postuur vergeleken ben ik een timide, weerloze schim, overbluft door zijn redenaarsgaven en door zijn gebarentaal in een hoek gedrukt. Met de beste bedoelingen uiteraard, propagandistische voor Mulisch - en zonder dat hij daarbij de verdiensten van andere schrijvers verkleinde. Een solide type. Een Schneiderhahn - al vond hij in mij geen Corinth tegenover zich. Ik vrees dat ik me nogal belachelijk voelde in die menigte waar ik niemand, maar dan ook niemand uit kende.

Ik zag hem later nog wel es, bij letterkundige gebeurtenissen. Op de eerste dag van uitgifte van zijn *Mulisch naar ik veronderstel*, en later op zo'n zelfde dag, toen zijn *Jacht op de inktvis* verscheen.

Het laatstgenoemde boek vertoont op het omslag een inktwolk; op het gruis van de zeebodem ligt een aantal losse oogbollen. In het exemplaar dat ik ten geschenke kreeg, schreef hij: 'Het oog is zelf het raadsel'. Dat is weer één van die formules waar ik zo jaloers op ben, dat ik het zelf zo had willen zeggen, hetgeen me door een ongelukkig toeval niet is gebeurd, helaas.

[p. 70]

Donner als exegeet

Donner heeft het in zekere zin gemakkelijker dan anderen die Mulisch' werk van commentaar moeten voorzien. Besprekers van *De verteller* vertellen zich makkelijker dan hij, die inzicht heeft in de ontstaansgeschiedenis van dat boek. De ontwikkeling die hij schetst - van de novelle *Tussen sterven en begraven*, via *De oogappel* en *De zegelbewaarders* naar *De verteller* - geeft vooral ook een denkbeeld van de voorsprong die hij heeft op 'beroepslezers, die vooral veellezers zijn en een gemakkelijke opvatting hebben over wat literatuur is' (*Jacht*, p. 15). Maar aan de andere kant moet hij het weer veel zwaarder hebben gehad dan deze lieden: Mulisch, de mens van vlees en bloed, is een ander dan die uit het boek tot ons komt: 'Zijn vreemde depersonalisaties ("gisteren keek ik in de spiegel." "Zo." "Ja, en er stond een vent uit de vijftiende eeuw. Negende decade schat ik"). Zijn diepe wantrouwen in de werkelijkheid (Na de moord op Kennedy zag ik in enkele uren een compleet waansysteem groeien). En zijn verschrikkelijke woedeaanvallen ("Jou zal ik liquideren").'

Zulke voor- en nadelen wegen wel tegen elkaar op, en ik in ieder geval ben blij dat Donner dit werk doet: 'Voor een goed begrip van deze schrijver is enige kennis van zijn idiosyncrasieën niet geheel overbodig en ik dacht, dat ik misschien de meest aangewezen figuur was, om daarvan wat te vertellen', schrijft hij in zijn verantwoording.

Het oog is zelf het raadsel. Niets is minder waar: Hermes Trismegistus is Thoth, 'maangod ogengenezer, en uitvinder der hiëroglyphen' (*Voer*, p. 145, cursiveringen aangebracht, CN). Ik kon me meteen herinneren waar de Thoth in *Voer* te vinden is, in tegenstelling met Donner, die zegt: 'De naam van de Egyptische doodsgod, die de zielen woog en administreerde,

[p. 71]

twee anekdoten

is, voor zover ik me onmiddellijk kan herinneren zelfs nooit door hem (Mulisch dus, CN) genoemd' (*Jacht*, p. 52). Wat een merkwaardig blinde vlek bij Donner! Hoe dit te verklaren? Ik denk: uit weerzin tegen, misschien uit een ambivalente gevoeligheid en anders uit volslagen gebrek aan belangstelling voor zulke daverende flauwekul als de alchimie. 'Nu weet ik weinig van de archaische wetenschap der alchimie af, maar dat hoeft ook niet,' schrijft hij (*Jacht*, p. 65), waarna hij blz. 148 van *Voer* voor een belangrijk deel citeert. Hij had maar drie bladzijden terug hoeven te slaan, om Thothes naam met eer en glorie vermeld te zien staan...

Donner sluit zijn eigenlijke boek af met een anecdote, die ik me veroorloof over te schrijven:

'In het aquarium van Artis heeft jarenlang een inktvis gewoond. Direct linksaf bij de ingang van de grote zaal. De kinderen noemden hem "Okkie", want hij was zeer populair. Hij was een zeer onsamenhangend dier. Als een zuchtje gleed hij van de ene kant van zijn bak naar de andere, maar terug wandelend over de bodem kon hij soms ineens verstrikt raken in zich zelf. Misschien omdat hij over een steentje gestruikeld was, of gewoon omdat hij iets wilde, dat niet kon. De reden was nooit te zien. Zijn tentakels begonnen dan als wielen te draaien, snel en volkomen onbegrijpelijk, tot hij zich weer wist weg te schieten uit zijn eigen omhelzing in een scheve sprong naar hoger gelegen gebieden.

Deze combinatie van onbeholpenheid en sublieme gratie maakten hem tot een toonbeeld van wat wij "talent" noemen.'

Ik vertel deze anekdote na, omdat op p. 146 van *Voer* ook zo'n ervaring in Artis wordt gememoreerd:

[p. 72]

twee anekdoten

'De gedachte der gedaanteverwisseling komt uit Memphis: Thoth zelf, de "tong van Ptah", veranderde in zijn attribuut, de ibis, *threskiornis aethiopica*. Brehm, altijd een onontbeerlijke hulp in godsdienstige zaken, schrijft dat hij zijn onhandige snavel buitengewoon handig gebruikt; en in Artis, waar ik al vaker theologische studies heb bedreven (christendom, in het akwarium), heb ik temidden der kinderen een uur lang de god aanschouwd. Hij gebruikte zijn onhandige snavel buitengewoon handig. Het is al bijna een definitie van het talent. De zon brandde op mijn hoofd - op één poot stond hij midden in Amsterdam, Hermes, Driemaal de Grote'.

De gedaanteverwisselingen, de omschrijving van het begrip 'talent' in de handigheid met het onhandige, de kinderen als getuige en Artis als studiecentrum, - dat stemt allemaal prachtig met elkaar overeen. Het verschil is dat Mulisch er in de ibis de god herkende, en Donner in de inktvis de mens. Dat verschil tussen een religieuze vorm van atheïsme en een rationalisme dat alleen met de navelstreng nog aan een christelijke opvoeding verbonden is, lijkt me de beste verklaring voor Donners blinde vlek. Donner was heel die anekdote van Mulisch 'vergeten'; maar zij deed dienst als een soort van 'dagrest' voor de zijne. Is er nog een voorbeeld van zo'n 'verschil' te vinden in zijn boek?

Eén van de intrigerendste opstellen uit *Jacht* vind ik *Een droom* (p. 73. vv.). Op gezette tijden droomde Mulisch van een onbeschrijfelijke stad, waar hij niettemin geheel in thuis is, maar die hij niet kent. Hij bezat of bezit van die stad een zelfgemaakte plattegrond, en telkens als hij per droom nieuw materiaal voor uitbreiding kreeg

[p. 73]

een vaderschootdroom

aangedragen, vulde hij de kaart aan, vertelt Donner. Het slot van *Het zwarte licht* - 'een ongehoorde uitbarsting der verbeelding' - heeft met die stad van doen.

'... Uit het verblindend licht van de zwarte zon, daalt de hoofdpersoon af in het aarde-duister om zich te vermengen met de miljoenen, die in wedloop opdringen naar de "bloedmaan, een stadion van ongekende wedstrijden." Eindelijk voelt hij zich thuis in de wereld. "Als een zwemmer."

'Deze passage is een schitterend voorbeeld van wat in het psychologisch jargon bekend staat als een "vaderschoot"-droom. De gang van de spermatozoën naar de eicel. De uitvinder van de term vatte het inderdaad op als een herinnering - het zoveelste bewijs dat al die voormannen van de psychoanalyse zwaar mesjokke waren - maar tot mijn verbijstering deed Harry dat ook, toen ik het hem vertelde!'

Het slot van *Het zwarte licht* is volgens Mulisch de dichtste benadering van de droom die hij ooit op papier had gekregen. En een vaderschootdroom. Mulisch noemt zijn kleine roman de uitdrukking van 'heimwee naar mijn jeugd' (*Voer*, p. 37). In tegenstelling met Norman Corinth, die faalt, *slaagt* Maurits Akelei. Hij loopt een nieuwe wereld in, een stad - die voor Mulisch de 'moederstad' is. Het is zijn elementaire beweging van Haarlem naar Amsterdam! Werkelijk, het is zoals ik in *De zevensprong* liet zien: *Het zwarte licht* is een afscheid van de vader, en een geboorte van de zoon - in de heilige geest, voeg ik er nu maar aan toe.

Wij moeten het nu hebben over de ironie, die Donner ter sprake brengt in zijn opstel *De kwal en de inktvis*. Globaal genomen onderscheidt hij twee hoofdvor-

[p. 74]

ironie en ironie zijn verschillende zaken

men: de 'Griekse' en de romantische ironie. Van de Griekse noemt hij twee varianten. Artistoteles vond het 'zich van de domme' houden toelaatbaar als een soort

schoolmeesterstruc. Bij deze ironie 'doet men zich voor, alsof men zich voor doet'. Donner ziet - terecht - dat de socratische ironie iets anders is dan 'truc': Socrates' nietweten is wezenlijk niet weten.

De romantische ironie of zelfspot, ontstaan na de Franse revolutie (?), doet zich voor na een teleurstelling. Zij streeft een zijnsverlies na. Populair gezegd: romantische ironie eindigt in de voltrekking van het 'Weg met mij!'. De methode van deze ironie is die van het falen, die van de zelfverkleining. Maar in wezen, zegt Donner, is deze ironie aanmatigend. Mulisch wijst die dan ook af, omdat die ironie niet meer is 'dan een speciale, eenzijdige vorm van lachen' (*Jacht*, p. 63). Donner behandelt in dit opstel de ironie als tegendeel van het komische. Waar Mulisch de weg van het komische bewandelt, blijft Reve in het ironische steken: 'Mulisch haat de ironie, want in de consequente ironie verliest een schrijver ten slotte zich zelf. (Het is zeer opmerkelijk, dat de enige keer dat het woord door hem in een roman gebruikt wordt, het in verband wordt gebracht met homosexualiteit: Aan het slot van *Het stenen bruidsbed*: "als ik niet oppas, ga ik dadelijk uit louter ironie met hem naar bed").'

Nu zal een echte ironische tekst doorgaans het woord 'ironie' vermijden. Het ontbreken van het woord is geenszins een aanwijzing voor het ontbreken van het verschijnsel. Wie Mulisch over *De diamant* leest (Voer, p. 34), komt dan ook al snel tot andere gedachten: *De diamant* 'is een boek vol "overstatement"'. Hopelijk zal men de *ironie* hierin geproefd hebben. Dit is iets dat waarschijnlijk voor al mijn werk geldt:

[p. 75]

ironie en standverschil

overal waar ik mij hyperbolisch en oneigenlijk uitdruk, in ieder te veel, druk ik mijn (zelf-)ironie uit, d.w.z., de machten die mij naar het leven staan.'

Het is volstrekt niet moeilijk een hele verzameling ironische uitdrukkingen van Mulisch bij elkaar te krijgen. 'Ik ben nu eenmaal een groot schrijver' - wat betekent dat? Niets anders dan dat in het land der blinden éénoog koning is.

Deze ironie ligt vlak bij die van Reve; men is geneigd hier te spreken van *honende* ironie. Bij Reve èn bij Mulisch moet die ironie het hebben van een verschil in stand. Reve voelt zich superieur, omdat hij blank is. Daarom zijn blauwen ook rijstkakkers en wat men verder maar aan scheldwoorden kwijt wil. Ook Mulisch voelt zich superieur: 'Het is niet moeilijk om in Nederland een schrijver van belang te zijn, maar ik ben liever *niets* naast Dostojewski dan "iets" naast de klungels die hier voor grote schrijvers doorgaan. Zo ijdel ben ik wel.'

Maar waar Reve's standverschil berust op 'geboorte', erkent Mulisch de eenheid van het menselijke ras. Mulisch verschilt van anderen door zijn zelfveroverde, niet-aangeboren kwaliteiten. Dat mag in een beschaafd land. En wat Reve doet, mag ook wel, maar het hoort er niet thuis.

Wat is nu échte, ware ironie?

Dat is zich het standpunt van de tegenstander meester maken, teneinde hem van daaruit met eigen argumenten om de oren te slaan. Dat overkomt Mulisch nog al es een keer, bij voorbeeld aan het slot van *Het ironische van de ironie*: '... intussen heeft hij natuurlijk ook zijn naam weer veranderd. *Gerard Reve* moet het nu zijn - waarmee hij eindelijk het rustige, bedaarde ritme van *Harry Mulisch* heeft bereikt.

[p. 76]

Donners tijdsbesef

Ironie, of zij nu schools, socratisch of romantisch is, heeft een correctief, een normatief karakter. Alleen de *honende* ironie, het *cynisme*, vernietigt.

Deze wat losse notitie in het kantwit van Donners essay kan de strekking ervan niet aantasten. Dit afwegen van Reves schrijfmiddelen - zijn herhaalbaar maniërisme en zijn effectbejag - tegen Mulisch' veelvormigheid en Einmaligheid; het verband dat wordt

gelegd tussen zijn schrijverschap en het hegeliaanse denken: zij behouden volkomen hun waarde. Het enige wat ik op dit opstel heb af te dingen is Donners opvatting dat Mulisch ironie haten zou (en er om die reden geen gebruik van zou maken).

Een publiek geheim is het, dat Donner en Mulisch op dezelfde dag zijn geconcip[i]eerd. In *Mijn getijdenboek* onthult Mulisch dat Donner op 6 juli 1927 werd geboren, ruim drie weken te vroeg. Donner spreekt dit tegen in zijn *Naschrift* bij *Jacht op de inktvis*: 'Bij mijn geboorte waren er geen problemen. Ik kon gewoon op een gegeven moment geen vrouw om me heen hebben en heb toen gekapt. Ik herinner het mij nog als de dag van gisteren. Ik ben er toen uit gestapt en *precies op tijd*. () Ik was altijd bij de tijd, niet voorlijk en niet achterlijk.'

Heel nauw verwant met deze kwestie is het probleem waar Donner zich voor geplaatst zag bij de verschijning van *Jacht op de inktvis*. Kort daarvoor - ik schat een week of drie - kwam ook van Mulisch een boek uit: *Mijn getijdenboek*. Dat dwarsboomde Donner weer: het daarin openbaar gemaakte 'voegt veel toe' en 'verandert ook wel iets' aan zijn 'moeizaam bewoorde bevindingen' in zijn essays.

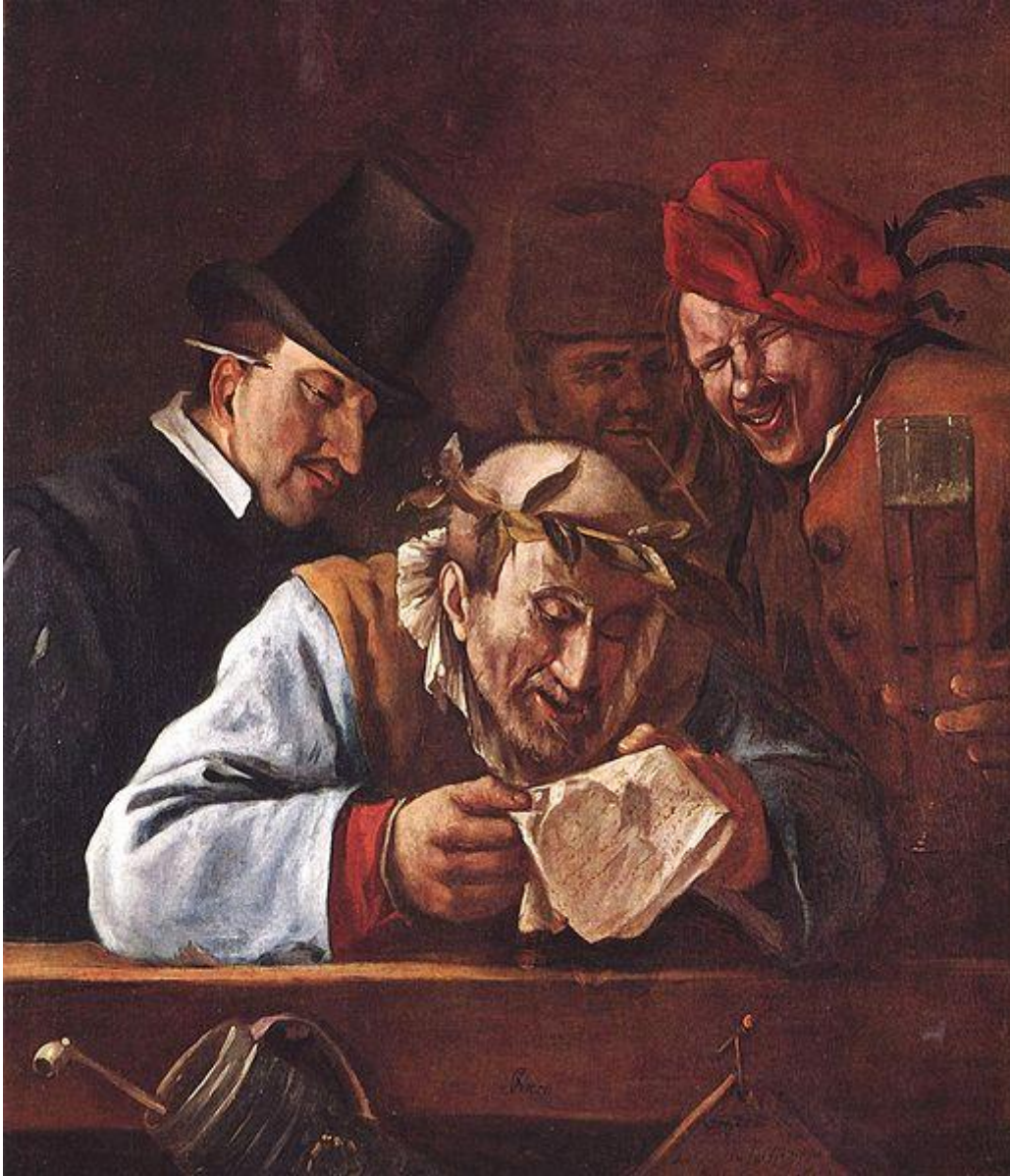
[p. 77]

Momus, god van de satire

Er werd een tentoonstelling voor Mulisch in elkaar gezet (in het Letterkundig Museum) en die werd door Donner geopend. Daar werd ook zijn boek ten doop gehouden - ik vind: *precies op tijd*.

In het *Naschrift* lanceert Donner weer één van zijn naijver wekkende formules, - het neologisme 'geschrevenheid'. 'Dit schrijven is groot () omdat het in hoge mate de kwaliteit der geschrevenheid bezit.'

Daar zit werkelijk alles in: Thoth, zijn hiëroglyphen, het letterfetisjisme: Mulisch dus. Toen ik naar een woord als dit zocht, moest ik het jatten bij Nonnos (een Griek uit de vijfde eeuw na Chr.): *De Heilige Optekening*, om aan een cliché, 'de schrift', te ontkomen.*)



Jan Steen, *Der gekrönte Redner*, olieverf op doek, 70x61 cm, Alte Pinakothek, München (niet in oorspronkelijk werk).

Nog even de ironie.

Er is in de Alte Pinakothek te München een schilderij van Jan Steen, *Der gekrönte Redner* (nr. 5277) dat vorm geeft aan het vraagstuk van de ironie.

Wat zien wij? Wij zien een poeta laureatus. Hij heeft iets bijzonders geschreven en leest dat met een zeker gevoel van eigenwaarde voor. Links achter hem ontwaren wij Momus, de god van satire, spot en schimp. Zijn ogen heeft hij gesluierd, zoals schilders doen om (kleur-)contrasten te verscherpen. Zijn spitse neus staat klaar om ergens in gestoken te worden. Achter zijn oor heeft hij zijn wapen: een schrijfstift.

Deze twee heren staan los van elkaar. Hun belangen zijn blijkbaar aan elkaar tegengesteld. Compositorisch is er dan ook meer samenhang tussen de dichter en twee andere lieden, van wie er één zijn lachen nauwelijks onderdrukken kan. Eén van zijn ogen is geheel, het ander half toegeknepen, hetgeen hier niet het

*) [De heilige optekening](#), in R.A. Cornets de Groot, *De open ruimte*.

[p. 78]

Steens zelfspot

gevolg is van een poging het waarnemingsvermogen te verhogen, maar van het feit dat de spieren die de mondhoeken optrekken in een lach, nu eenmaal weinig ruimte laten aan een open oog. Geheel op de achtergrond en buiten de val van het kunstlicht zien wij een pijproker geplaatst. Zijn blik is open en op de lacher gericht. Zijn gelaat drukt geen berusting uit of afkeuring, maar filosofische aarzeling, uit meegevoel met het slachtoffer geboren, dat zich niet bewust is van wat er zich achter zijn rug voltrekt. Dat Momus zijn verzen zou kunnen bespotten, komt niet bij hem op: wie zou er superieur zijn aan hem: een gelauwerde poëet?

De ironicus staat geïsoleerd in dit gezelschap, omdat hij zich van hen door zijn grotere scherpzinnigheid onderscheidt. Zijn woorden veroorzaken de lach bij de een, bij de ander meewarigheid. Daarom schaadt ware ironie ook niet: de wond wordt direct geheeld.

Naar mijn mening is hier in dit schilderij van ver vóó6r de Franse revolutie de romantische ironie al aanwijsbaar. In de lacher herkennen we immers trek voor trek Jan Steen. Dit is zelfspot, - een zelfkleinering ten gunste van Momus, die juist daardoor tot de minst sympatieke figuur wordt op dit viervoudig portret.

Jan Steen heeft 'zichzelf' in zijn kunstwerk opgenomen - zegt ons dat iets?

Hij is *de verteller*. Hij vertelt iets over een dichter en diens criticus; over een Laurel en een Hardy, een Corinth en een Schneiderhahn.

Wie vóór het schilderij staat, wordt geconfronteerd met het mechaniek van de ironie; wie er als verteller in staat, bestuurt die machine ook, en op een komische wijze - naar het zich laat aanzien.

[p. 79]

Heere Heeresma

In de jaren dat Rodenko's bloemlezing als broodjes werd verkocht ('54) en Donners eerste Mulisch-essay werd gepubliceerd (in *Podium*, '61), waren de tegenstellingen tussen traditionalisme en experiment zo goed als verdwenen. De leeuw sliep met het lam. De taferelen in de Posthoorn begonnen bedenkelijk veel te lijken op Steens *Gekrónte Redner*.

Heeresma was de eerste die deze diagnose stelde en daar ook de consequentie uit trok. Hij vond in een volkskoffiehuis achter de Koninklijke Bibliotheek zijn toevluchtsoord, en werd gevolgd door wie het in de Posthoorn te knus leek, en aanvankelijk was ik dat. De rest kwam later en verdreef ons weer.

Waar kwam Heeresma vandaan? Uit Amsterdam.

Wat had hij hier, temidden van zulke monumenten als Pulchri Studio, Diligentia, de Bibliotheek, de Koninklijke Schouwburg, het Mauritshuis, ingeklemd als zij waren tussen de buitenlandse politiek (ambassades, Hotel des Indes) en de binnenlandse (de beide kamers) te zoeken? Stop! Er waren ook Banken! Het Tournooiveld is toevallig één van die zeldzame plaatsen op deze planeet, waar geld en beschaving goede zaken doen. Hij vond dan ook werk op één van die banken, al duurde het niet lang voor hij er daar weer uit vloog. Zijn normen waren helaas verre van werelds en geen van zijn werkverschaffers, zijn toenmalige meegerekend, begrepen dat precies. Want juist geld en beschaving hadden zijn volle belangstelling, toen al, maar anders. Zijn hart was een ander Tournooiveld dan het hart van Den Haag. Ik bedoel: een Heeresma als bankbediende was natuurlijk even misplaatst als een Heeresma in Pulchri. Toen was, zodra de zon was ondergegaan, zijn plaats achter de Bibliotheek, in dat koffiehuis, de Sport, temidden van de mensen. Want hij was vooral een avondmens, en daardoor als bankbediende toch minder geschikt.

[p. 80]

democratisering van de literatuur

zo loop ik de avond
vol lucht vol snelle
voetstappen zo zonder
vogels loop ik

achter de ramen wuiven -
de mensen
vriendelijk en
regelmatig

met enkele zou ik willen
praten en traag klappen
om hun praten in de avond

Zeg niet direct: 'O, Hans Lodeizen' bij het lezen van dit gedicht: dit is een prachtig voorbeeld van symbiose: een samengaan van Lodeizens idioom en die typische, ironische kijk van Heeresma op zichzelf en zijn medemensen.

Het optreden van Heeresma hier, grijp ik graag aan om Rodenko's idee van een 'democratisering' der woorden aan te vullen met dat van een 'democratisering' van de literatuur - eenvoudig omdat het ene in het verlengde van het andere ligt. Wie de moeite neemt de biografische gegevens van de voor-oorlogse schrijvers na te trekken, komt al gauw tot de ontdekking dat zij veel aan hun milieu en opvoeding te danken hebben. De meeste hunner konden studeren en van de studie profijt trekken in een passende werkkring - als dat al nodig was. Natuurlijk was het beroerd voor Van Oudshoorn dat hij op wachtgeld gesteld werd, omdat zijn werk niet in de smaak van sommige lieden viel; natuurlijk was het mooi, dat Vestdijk het lancet op kon bergen en de lier te voorschijn mocht halen, toen bleek dat hem een

[p. 81]

selfmade-men

guller onthaal te beurt viel dan deze pechvogel. Roland Holst was uitsluitend schrijver - wat zou hij zich na zijn studie nog om een baan bekommeren? Zelfs Du Perron maakte zich daarover geen zorgen in het begin, hoewel hij op de HBS een nog groter mislukking was dan Greshoff, die er ook voortijdig mee kapte en het best wist te rooien met wat hij dan wél in zijn mars had - al was het maar zijn gave om zg. 'bittertafelpoëzie' te schrijven, zoals Anthonie Donker verwijtend zei. Hier begint m.i. de door mij bedoelde 'democratisering'. Want wie de biografische gegevens van de na-oorlogse auteurs bestudeert, krijgt immers een heel andere kijk op dat 'elitaire' schrijversbestaan.

Mulisch vertelt zelf hoe hij van school werd geschopt. Schierbeek sloot door de oorlog evenmin met een diploma zijn gymnasium af. Lucebert moest het doen met de Mulo, evenals Vinkenoog; Heeresma volgde 1½ jaar de HBS en Jan Arends hield het op de Lagere School. Jan Cremer leverde het doorslaggevend bewijs voor het bestaan van het natuurtalent: hij schreef ten slotte het Boek waar lang niet de eersten de besten (Vinkenoog, Sleutelaar en Cornelis Bastiaan Vaandrager) naar hadden gezocht. Selfmade-men waren zij allen, die weinig meer hadden dan hun talent, hun ijver en hun fouten. Het experiment was niet een artistiek nieuwigheidje - het was hun instrument in hun struggle for life. Zij zijn de nieuwe meesters, en zij onderscheidden zich in allerlei opzichten van de oude. Voor hen geldt vooral wat Lucebert in zijn *kleine vormleer* zegt:

*daarom streeft niet de meester maar geeft
meesterschap aan de onmacht*

Dat is pas van het falen een kunst maken. En meer: een broodwinning.

[p. 82]

spelling van het Nederlands

In die tijd, om een beetje precies te zijn in '54, bevorderde de 'spellingeenheid' een verwarring des geestes, waar alleen correctoren de vruchten van plukten. Opeens kon niemand meer spellen: Vestdijk niet, Mulisch niet, en de Vlamingen niet. Ik ook niet, en ik zou het trouwens nooit leren. Het land dat één spelling wenste, kreeg er de drie of vier, nee: de zes of zeven, die het verdiende. Omdat het Nederlands altijd anders wordt uitgesproken dan gespeld, kan geen spelling er tegen op: juist daarom is de spelling ook een middel geworden om fijnbesnaarde zielen van barbaren te onderscheiden, zoals Carry van Bruggen al wist in *Hedendaagsch fetischisme*. Ik ga dat niet herhalen, maar ik wil een kleine herinnering ophalen die met de spellingkwestie te maken heeft. Anton van Duinkerken schreef aan Schierbeeks spelling 'zwanehalzen' een expressieve waarde toe, tot hij in de gaten kreeg (uit Schierbeeks reisboeken naar Spanje en Italië) dat Schierbeeks spelling wel het e.e.a. te wensen overliet. Lucebert voelde de mogelijkheden haarscherp aan. Het letterspel met *glans* en het begrip 'slang' in *Mijn duiveglans mijn glansende adder van glas* is wel doordacht. Ook dit spel is fetisjisme, maar in dienst van de expressie, niet in die van de superioriteit. Dat Heeresma niet spellen kan, is Sitniakowsky opgevallen: Heere krijgt een opgeheven wijsvinger te zien*). Maar wat hij nodig heeft is een goede corrector en een open oog voor 'spelfouten' met expressieve waarde. 'Sinds wanneer mag ik niet in mijn ete kijken?' (*Han*, p. 11) is even expressief, want als gesproken taal bedoeld, als 'is kijken' op p. 56. Heeresma's

*) Spelfouten in *Han de Wit* zijn er legio; ik beperk me tot 3 voorbeelden: pedantkast i.p.v. penantkast; zoeven i.p.v. zoëven; kijfende i.p.v. kijvende (op resp. de blz. 82, 32 en 72).

[p. 83]

van honnête homme...

spelling is gebrekkig. Het perspectief in Rembrandts Nachtwacht ook. Dat helpt hem verder weinig, maar het is wel waar, en de gebreken doen noch iets aan *Han de Wit*, noch iets aan de *Nachtwacht* af.

Heeresma's nachtmerrie, *Een dagje naar het strand*, werd door Greshoff, mijn gids, nota bene, hardhandig aangepakt onder de kop *Modernisten die niet modern zijn (Het Vaderland)*. De kritiek amuseerde mij, zoals al Greshoffs kritieken amusant zijn, en ik begreep hem ook wel: hij, van wie alles mag, maar in 't nette, had geen flauw benul van de wereld die Heere zijn lezer toont. Greshoffs recensie schokte de schrijver: hier was een boek als een biecht, in handen van een voorvechter van 'bekenentisliteratuur' - en dan dit!

Het is duidelijk dat ook Heeresma totaal geen begrip had van Greshoffs normen. Zo ergens dan geldt hier het woord van Pascal: 'Tous leurs principes sont vrais. Mais leurs conclusions sont fausses, parce que les principes opposés sont vrais aussi.'

L'honnête homme! - waar zou Heeresma die in hemelsnaam hebben moeten leren kennen? Bij de Duitsers? In de ontwrichte samenleving [van na] de oorlog? Van de HBS? Op die bank? De tegenstellingen tussen hem en zijn recensent zijn terug te voeren tot die tussen de voor- en de na-oorlogse schrijvers. Heeresma's beroep op de bijbel in zijn motto ('Wees niet te zeer rechtvaardig ...') heeft Greshoff eenvoudig niet gelezen: hij was het wél.

Het verschil in psychologie tussen die twee kan de lezer van *Een dagje naar het strand* zelf aanvoelen na lezing van het volgende fragment uit een van de *Rebuten* van Greshoff: '...Wie naar een café gaat uitsluitend om der wille van de sterke drank is een

[p. 84]

...tot nozem

gemene lap, die zelfs in zijn eigen ogen niet belangrijk kan zijn. Bovendien, als men drinken wil, werkelijk, volgens de overleveringen en de regels der vaderlandse onmatigheid, drinken, enkel met de bedoeling zo spoedig mogelijk buiten westen te zijn, doet men veel beter niet naar een café te gaan. Een beschonken liefhebber voelt zich daar niet op zijn gemak en thuis: de openbare dronkenschap heeft te veel bezwaren. Ernstige alcoholisten met ervaring, ik bedoel hier dus nadrukkelijk géén dagjesdrinkers, stellen zich eenzaam in hun woning op, waar zij alle gemakken bij de hand hebben en met de plattegrond en de plaatsing der toestellen van dagelijks gebruik volkomen vertrouwd zijn. Deze heren, aan wie wij overigens onze genegenheid niet onthouden mogen, omdat de genegenheid voor een degelijk stuk werk altijd lof verdient, vallen op het ogenblik buiten onze belangstelling.'

Zo'n aprioristische opvatting is vanzelfsprekend een obstakel voor de onbevangenheid, die men van een lezer mag verwachten. En was het alleen de dronkenschap nog maar, hield Heeresma de pijnlijke behandeling die twee vrouwen van Bernd moeten ondergaan maar voor zich, en Bernds ontmoeting met twee plebejische homoseksuelen, dan misschien, zou Greshoff zijn mystieke vooroordelen hebben kunnen overwinnen. Heeresma gaf geen gestalte aan een 'honnête homme', maar aan een *nozem*: 'Ik, Bernard, nozem en mislukking, zwerend ongenoegen van de maatschappij, heb het in mijn macht deze unieke ontkerstende beschaving te redden.'

De nozem dook toen niet voor het eerst op in de literatuur; wat diens wereld betreft, moet ik hen die er zich een beeld van willen vormen, aanraden het schitterende fotoboek van Ed van der Elsken, *Een*

[p. 85]

het glanzend opperkleed

liefde in St. Germain des Prés, te bekijken. Niets licht sneller in dan fotografie, en hier gebeurt het bovendien op de meest indringende wijze. Ook Greshoff bekeek eens een tentoonstelling van foto's, zúlke - in zijn rubriek *Mensen en meningen in Het vaderland* gaf hij het volgende commentaar:

'Om deze afbeelders van de werkelijkheid als model te bekoren moet men van nature weerzinwekkend en door de ellende bovendien nog mismaakt zijn, moet men in een krot wonen en niets onbepoofd laten om een onzindelijke karikatuur van het menszijn te worden. Uitgeteerden en paddevetten zijn gezocht, alsmede iedere vorm van vervuiling.' Het woord nozem raakt in onbruik, toen Provo de waardiger kanten van het verschijnsel zichtbaar maakte - maar dan schrijven we al 1965. Bernd, over zichzelf:

'Glanzend is mijn opperkleed maar alleen voor wie het willen zien. Alle smerigheid van de wereld zal mij onbezoedeld laten maar wie heeft daar nog oog voor?'

Gnostisch libertinisme in de geest van een Basilides? In ieder geval toch iets dat er op lijkt, en iets dat we in de gaten moeten houden, als we Heeresma iets minder oppervlakkig willen bestuderen. Laten we in dit verband voorlopig spreken van zijn minachting voor de zg. morele zelfbeheersing in het dagelijkse leven (ook al door W.F. Hermans bij herhaling over de hekel gehaald), althans tot op een zeker moment. Een moreel nihilisme als dit deed eens opgeld bij sommige seculiere gnostici. Irenaeus geeft in zijn aanklacht tegen deze lieden hun verdediging weer als volgt:

'Want als het onmogelijk is, dat aardse elementen deel hebben aan de verlossing, evenzo is het onmogelijk dat het geestelijk element (dat zij zelve pretende-

[p. 86]

Heeresma als lastpost

ren te zijn) aan het verderf ten offer valt, in wat voor handelingen het ook betrokken is geweest. Evenals goud dat in de vuilnis gevallen is, zijn schoonheid niet zal verliezen, maar zijn eigen aard bewaren en de vuilnis niet bij machte zal zijn het goud aan te tasten, evenzo kan niets hen bedreigen, ook als hun daden hen in de vuiligheid deden

storten, en niets kan hun geestelijke wezen veranderen ...' (Uit Hans Jonas, *Het gnosticisme*).

Op een dag had Heere er genoeg van dat het bureau Huisvesting te Den Haag hem met mooie beloften van het kastje naar de muur stuurde. Hij stelde zich vóór het kantoor open ging op, en liep er binnen, zodra de deur geopend werd. Achter de balie ging hij op zoek naar zijn papieren, daarbij tal van andere papieren in het ongerede brengend. De beampten die wat later arriveerden dan hij waren met deze verrassing allerminst ingenomen, maar kort na dit incident had hij in ieder geval een woning. Hij is nl. een van die mensen die altijd willen weten, waarom dit of dat zus of zo geregeld is. Bevalt de verklaring hem dan niet, en in de regel is dat zo, dan voegt hij de woordvoerder toe: 'Zeg uw directeur (baas, staatssecretaris, minister) dat hij *mesjogge* is.' Hij is gewoon lastig. Wat hij niet begrijpen kan, vraagt hij. De VVL kan er van mee spreken, evenals de minister van Onderwijs, in de tijd dat de schrijver het verdomde zijn zoon naar school te sturen (en die tijd zal pas voorbij zijn zodra die jongen 16 geworden is). Heeresma ziet de wet vooral als een middel om het betrokken zijn van de mensen in de aangelegenheden van deze wereld te regelen - en ik zei al, dat zijn normen verre van werelds zijn.

Ik heb altijd het vermoeden gehad, en hoe meer ik mij in dit fenomeen verdiep, hoe sterker dit vermoeden wordt, dat deze weerzin tegen de regels en wetten

[p. 87]

proportieverkleining als systeem

ook te maken heeft met zijn onwetendheid op letterkundig gebied in het begin van zijn schrijversloopbaan. Ik was verbaasd toen ik las dat men zijn werk in verband met Kafka bracht, omdat ik *wist* dat die veronderstelling geen enkele grond kon hebben. Ook hij toonde zich verrast: Kafka was niet eens een naam voor hem, hij wist van Kafka niets. Het bewuste boek, *De vis*, heeft dan ook niets met Kafka van doen, maar alles met Heeresma, en vooral met zijn geboorteteken, Vissen. In de tijd dat ik hem nog maar kort kende, toonde hij alleen bewondering voor een paar boeken van Van het Reve: *De ondergang van de familie Boslowits*, *Werther Nieland* en vooral de *Tien vrolijke verhalen*, niet voor *De avonden*.

Leren van andere letterkundigen lag hem niet, hij zorgde wel voor zijn eigen regels en 'wetten'. Weg dus met Kafka, wat hem betreft, als het om invloeden gaat of navolging. Zijn belangstelling ging uit naar in onze literatuur niet of weinig beproefde vormen: een 'spy', een filmscenario, een tv-spel.

Een dagje naar het strand is niet 'autobiografie'. Het is meer dan dat. Het is de verbeelding van een zeer concreet verdriet, van een diep gevoeld verlies, in de gestalte van een nachtmerrie.

Een van Heeresma's beproefde recepten bestaat eruit de ingrediënten die het leven in de fysische wereld levert voor een boek, niet op te blazen, maar juist te reduceren tot te verwaarlozen proporties. Het voordeel hiervan is, dat je het geringe ook in zijn geheel kunt overzien - als je het tenminste *ziet*.

Ook het kind dat Bernd werd toevertrouwd in deze op de kop gezette zoektocht - hij zoekt iets, maar raakt het juist kwijt! - heeft iets verloren. Bernd is er niet te beroerd voor dit meisje toe te spreken in bewoordingen die haar ten enen male moeten ontgaan

[p. 88]

innerlijke noodzaak van 'Een dagje naar het strand'

(driekwart van de dialoog is in wezen monoloog): 'Het is wel eens goed aan een verlies te lijden. Toen je hem (bedoeld wordt: een schelp, CN) van mij kreeg was je alleen verrast, nu verlang je er tenminste naar, een krachtige bloedstroom is het gevolg waarvan allerlei organen profiteren. Het volmaaktste verlies is dat waarvoor geen verontschuldigheden zijn aan te voeren. Noodlot en omstandigheden komen er niet meer

aan te pas, alleen maar het zachte de pest aan je zelf hebben...'

Deze passage vat de 'innerlijke noodzaak' tot het schrijven van dit boek samen. Aan het slot ligt Bernd - lam van de drank - in een kuil, langs het strand. Tot hij opeens beseft dat het meisje weg is, verdwenen, in geen wijde omtrek te zien.

Een krachtige bloedstroom inspireert hem tot een zoekactie zonder eind. De vertelinstantie verliest haar instelling op een close up van Bernd en vereenzelvigd zich daarna op grote afstand met een eenzame wandelaar: 'Het strand strekte zich aan weerszijden verlaten uit. Niemand! Hij begon vertwijfeld over het strand te rennen. Hij liep te zigzaggen en viel voortdurend. Een enkeling op de boulevard bleef staan kijken. Zeker weer zo'n zonderling die zich oefende voor de tienkamp, om zo te zien en zich daarbij luidkeels aanmoedigde. Niemand dacht er dan ook aan die sportieveling daar in de verte een strobreed in de weg te leggen.'

Wie hierin een vorm van zelfmedelijden *van de auteur* wil zien (maar dat mag niet volgens de regels), en een beeld van onbegrip van de wereld, wil ik geen ongelijk geven; maar eigenlijk citeer ik dit droevig stemmend slot om te laten zien hoe effectief de methode van de proportieverkleining werkt, die in de 18e eeuw bij tal van predikanten en dichters in zwang

[p. 89]

de Swieps: een afrekening

was. Wat is een mens op grote afstand gezien? Hoe groot is hij in vergelijking met een worm? Je zelf ten voeten uit scherp in de lens houden - het is bijna een therapie.

Dat switchen tussen close up en distant shot heeft te maken met het libertinisme waar ik hierboven over sprak. Als Bernd met kracht een zojuist leeggedronken bierflesje in zee keilt, zegt hij: 'Ik, Bernard, nozem en mislukkeling, zwerend ongenoegen van de maatschappij, heb het in mijn macht deze unieke ontkerstende beschaving te redden. God sta *hem* bij en zegene de worp van de atoomgranaat waarmee *hij* een einde maakt aan weer zoveel levens.' De cursiveringen heb ik aangebracht: onder invloed van de distant shot verliest Bernd zijn 'ik-heid'.

De weg van het goud door de vuilnis is met *Een dagje naar het strand* geenszins ten einde. Pure biografie is de ontreddering, teweeg gebracht in *De verloedering van de Swieps*, een waarlijk onthutsend en demonisch boek, het morele nihilisme gekroond én een streng gewetensonderzoek zonder enige terughoudendheid te boek gesteld. Een afrekening. Want inmiddels was er iets gebeurd, waarvan geloof ik niemand de betekenis peilen kan, ook al denkt hij van wel.

In een interview door Cherry Duyns in een aflevering van de *Haagse Post* (18 mei 1974) staat het volgende te lezen: 'Het stoppen met drinken lijkt een breekpunt veroorzaakt te hebben in zijn bestaan. Heere's zwager R.A. Cornets de Groot: "Dat was in een café De Stoep hier in Den Haag. Beschonken stortte hij de trap af terwijl hij op weg was naar de wc en sloeg met zijn arm door een glazen deur. Bijna een uur later werd hij gevonden met een verschrikke-

[p. 90]

bekeringsgeschiedenis

lijk bloedende arm. Hij werd verbonden en toen men overwoog om hem op een brancard te leggen, zei hij: Iemand met mijn wilskracht lóópt. En met opgeheven arm verliet hij de zaak. Sindsdien heeft hij nooit meer gedronken..."

Van dat moment af begint Heeresma's *bekeringsgeschiedenis*; we schrijven dan het jaar 1962.

In een merkwaardig verhaal, dat wat mij betreft van alle zwarte humor, science fiction,

magie, grand guignol en sick joke is vrij gebleven, maar dat om al deze zaken werd bekroond, voert Heeresma een stomme en daarom onschuldige jongen ten tonele die onder buitengewoon emotionele omstandigheden één woord leert kennen: 'Libre, Libre!' - de naam van een meisje, met wie hij zich onnoemelijk bevult. Het boek heet *Hip hip hip voor de antikrist* en Heeresma leidt het in met een voorwoord, waarvan ik het slot citeer: 'En toen herinnerde ik mij een joods man waarvan bekend is dat hij zich, al weer zo'n honderdvijftig jaar geleden, ermee bezighield op volstrekt oorspronkelijke wijze de komst van de Messiaach te versnellen; predikend de totale ontucht. Was de mens niet veel meer geneigd tot het kwade? Welnu, dat hij eraan toegeve totdat er geen één onschuldige meer onder ons zal zijn. Want daar is Zijn wachten op! Deze man keerde in tot zijn dochter. En ik noteerde dit boek.'

En zo komt dan toch ten slotte Heeresma's Basilides op de proppen: de reddende antikrist, de kunstenaar zonder faalangst, die hij tot en met *De Swieps óf willens en wetens óf zijns* ondanks gevolgd had.

Hip hip hip voor de antikrist is het punt in Heeresma's 'kalender', waarop zijn bekering niet letterlijk

[p. 91]

Han de Wit...

genoeg genomen kan worden. Letterlijk: een ommezwaai van 180°. De verlossing is in aantocht, en wordt met dit boek en door dit boek aangekondigd door Heeresma's afwending van de officiële letterkunde naar het publiek toe. Met instemming citeert hij Rietdijks ontboezeming over de schrijvers: 'Onze schrijvers hebben niets meer te zeggen (). Ze schrijven niet over iets. Ze schrijven goed. Ze zijn in. Laten we niet meer over hen spreken.' Woorden, die als motto boven zijn boek staan, op de achterkant waarvan men lezen kan: 'U, de lezer, wees *dit boek* aan en *bekroonde* het met de *publiekprijs*...'

De ommekeer was als een bevrijding. De literatuur viel van hem af en Han de Wit werd het teken van de nieuw bevochten vrijheid. In *Soma* verscheen als feuilleton het schitterende verhaal *Han de Wit gaat in ontwikkelingshulp*. In 1972 kwam het in boekvorm uit, 300 jaar nadat de naamgenoot van Han was doodgeslagen op het plein waar nu zijn standbeeld staat. Min of meer tevergeefs, want er werd niets herdacht, voor zover ik me herinner, - misschien wel omdat de Jan de Witten van toen veranderden in de Han de Witten van vandaag.

Het boek is door verschillende commentatoren met Reves *De avonden* in verband gebracht. Volgens Martin Ros schreef Heeresma '25 jaar na Van het Reves meesterwerk over het Hollandse binnenhuisje het definitief afrekenende verslag van het smartelijk burgermansleven zoals dat in domineesland gedijde' (*Algemeen dagblad*, 18.11.1972). Ook Wam de Moor (in *De tijd*, 10.6.1972) maakt gewag van de parodie op de spruitjesachtige sfeer in *De avonden*. Maar hier doet zich m.i. toch een soort

[p. 92]

...en Frits van Egters

van vertekening voor - laat ons historisch geweten ons niet in de steek? Heeresma noemt zijn boek een *zedenschets*, een vorm die in de schilderkunst zijn equivalent heeft in het genrestuk. Maar Reves boek was allerminst een 'zedenschets', een letterkundig 'genrestuk' - d.i. een vorm met een rijke traditie. Het viel dan ook geen gul onthaal ten deel. Het werd dan ook na verschijning *negatief* genoemd en *cynisch*, *nihilistisch*, *landerig*, *losgeslagen* en *amoreel*. In dit boek was het ideaal kapot gevallen, en dat was nog niet eerder zo laconiek en toch opzichtig gebeurd als hier. Wat heeft dat met 'een smartelijk burgermansleven' te maken? Zij, die Reves boek bewonderden spraken veeleer van een 'nieuw levensgevoel', of van de 'na-oorlogse jeugd', maar in

feite werd toen de *nozem* geboren, of althans het prototype ervan; zij begrepen dat het om andere zaken ging dan om cynisme of moraal. Domineesland? In dit boek? Waar? Wat bedoelt Martin Ros? Ik kan in Han geen gelijkenis vinden met Reves held Frits van Egters, wèl, op zijn best, met diens ouders. Ik geloof er dan ook niet in dat *Han de Wit* een pastiche zou zijn van Reves eerste roman. Heeft Heeresma zoiets eigenlijk ook wel nodig? Hij hoeft maar om zich heen te kijken. Han de Wit is geenszins dood. Hij is een realiteit.

Ik sprak van bekering, een ommezwaai van 180°. Dat houdt ook in dat Heeresma mensen in de strijd gooit, die op de kop gezette zelfportretten zijn. Wie *Vader vertelt* erop na slaat, ziet dat Heeresma's carrière voldoende stof biedt om gestalte te geven aan een tegen-Heeresma als Han de Wit, in wie de schrijver zwakheden hekelt, die hij zelf overwon. Niet altijd trouwens wordt Han de Wit in zijn gedragingen gehegeld. Als Han de dichters van Nederland in de aandacht van

[p. 93]

een periodisering

zijn gehoor aanbeveelt, herkennen we Heeresma in hem. En het visioen van een hemels Jeruzalem aan het slot van het boek zal een kenner van Heeresma niet misduiden, - al legt deze kameleon het daar wel op aan.

In zijn interview voor de *Haagse Post* vraagt Duyns aan Heere: 'Hou je van mensen?' - een vraag waarvan ik geloof dat geen ondervraagde daar goed raad mee weten zou. Heeresma's hekelzucht geeft niettemin voldoende aanleiding tot zo'n vraag. De bundel *Waar het fruit valt...* geeft er wellicht een antwoord op. In de eerste afdeling treden de tegen-Heeresma's op: lieden wier hebbelikheden erom vragen door Heeresma te worden gehegeld. In het tweede deel is dat anders. Dat bestaat uit Joodse verhalen, en daar blijkt hoezeer hij ook met genegenheid over mensen schrijven kan. Maar ja, zegt de Heeresma-adept, hier betreft het ook Joden, en men weet dat die de onverdeelde sympathie van de schrijver genieten. Inderdaad. Maar in de derde afdeling van de bundel gaat het niet over Joden - en ook daar blijkt zijn menslievendheid.

Studieuze lectuur van Heeresma's werk brengt me tot een periodisering ervan - een voorlopige natuurlijk - die gebaseerd is op de metamorfoses van de morele nihilist. De eerste periode levert een figuur op, die zich krachtens de invloed van de distant shot als een ander kan zien. Een 'ik'-figuur die chaos brengt en ontredde, en een tegen-ik die weet dat niets hem aantasten kan. Met de *Swieps* in 1967 loopt deze episode van de 'gang van het goud door de vuilnis' af.

In *Geef die mok eens door, Jet!* leven de 'zwei Seelen' een eigen bestaan. Maar de demonische Bodde wordt los gelaten - we horen verder niets meer van hem. Zijn alter ego krijgt aan het eind een rol als die

[p. 94]

geld en beschaving

van de verloren zoon - maar *op kleiner schaal*, waardoor Heeresma - specialist in camouflage en mimicry - de lezer opknapt met de vraag of Boddess slachtoffer zijn oude Adam heeft afgelegd, of alleen maar terug gevonden. Geeft het volgende boek misschien een aanwijzing voor een antwoord? *Hip hip hip* rekt af met de antikrist. Diens tegenspeler is de stomme Lôh, die voortaan 'Libre' zeggen kan - net als Boddess 'stomme' gabber.

Sinds *Han de Wit*, sinds 1972, treedt de antikrist alleen daar nog op, als figuur of als vertelinstantie, waar morele zwakheid bestreden moet worden, bv. in het eerste gedeelte van *Waar het fruit valt...* In het verhaal *Een vriend voor een handtas* uit de derde afdeling van die bundel wordt het morele nihilisme opgeheven.

Dit is de weg die Heeresma moest gaan, om zijn Tournooiveld te verwezenlijken. Geld en beschaving doen daar tegenwoordig zaken in overeenstemming met de wensen van zijn hart.

Hij is één van de weinige auteurs in Nederland die van zijn pennevruchten leeft - als een god in Frankrijk.

Heeresma is geen gemakkelijk heer - hij is dat ook nooit geweest, en het minst nog voor zijn vrienden. Zijn populariteit bij de lezers staat in schril contrast met die bij de schrijvers-collega's. Hij dankt e.e.a. niet alleen aan de roddel die zijn ontmoeting met de wereld te weeg brengt, maar ook aan zijn fijn gevoel voor werving dat hem - eens een gezocht copywriter - een tweede natuur is geworden. Hij verwekt wrevel en ergernis even makkelijk als warmte en belangstelling. Hoe komt het dan dat vrijwel iedereen die 'links' denkt bij voorbaat een overmatig gebrek aan gevoel

[p. 95]

misverstand rond Heeresma

voor humor aan de dag legt, als het gesprek over Heeresma gaat? Zij weten niet, of zijn het vergeten, dat Heeresma's normen niet van deze wereld zijn. Geen enkele ideologie - deze profane religies in een wetenschappelijk dipsausje gedompeld - spreekt hem aan. Hij is in sommige opzichten links, in andere rechts, - maar niet naar willekeur, want richtinggevend is de Schrift. Hij laat ook niet na daarvan bij voortduring te getuigen: in ontmoetingen, in interviews. Alleen in zijn werk is hij op dit punt terughoudend. Vandaar dat het erop lijkt dat zijn commentatoren geen ogen of oren hebben voor zijn boodschap. In zijn werk verdoezelt hij immers het theonome karakter ervan, o.a. d.m.v. de ironie, maar vooral ook door het 'verkleiningsprocédé', waarvan ik hierboven zei, dat dit bij onze 18e-eeuwse auteurs in zwang was. Maar helemaal waar is dat toch niet, want de metafysische superlatief schuwden zij geenszins - in tegenstelling met Heeresma. Daarom is het dat hij de indruk van een volslagen nuchtere Hollander maakt, en ziet men de ernst van zijn doelstellingen maar al te gretig over het hoofd. 'Wie geen onlichamelijke taal schrijft, heeft ook geen onlichamelijke bedoelingen.' Dit oncritisch vooroordeel doet Heeresma waarschijnlijk groot plezier: zo ironisch is hij wel.

Op een dag ontmoette ik in het gezelschap van Heeresma de schrijver Jan Arends, die in tal van opzichten diens tegenpool was, waardoor ze ook op elkaar ingesteld leken, ja, in zekere zin op elkaar aangewezen, zoals yin en yang niet zonder elkaar kunnen. Was Heeresma lastig zo nu en dan, ronduit onaangenaam kon Jan wezen, af en toe. Beiden waren - als al hun lotgenoten - oorlogsslachtoffertjes. Maar Jan zette zijn rol van hongerkunstenaar onver-

[p. 96]

Jan Arends

minderd voort, en Heeresma genoot van het bevrijdingsfeest, dat voor hem nog lang niet afgelopen is. Een van de onaangename eigenschappen van Jan was zijn gewoonte om de mensen aan hun woord te houden. Eens zond de radio de rede uit van een hoogleraar, waarin deze stelde dat de schrijver recht had op hulp, vooral financiële. Zo vatte Jan, door geldgebrek geplaagd, het plan op, deze weldoener in staat te stellen diens ideaal aan hem te verwezenlijken.

Liftend bereikte hij voor dag en dauw het adres - een torenflat. Daar, op de tiende verdieping moest het zijn. Zijn claustrofobie gebod hem te wachten, tot de melkboer verscheen, die bereid was hem in de lift daarheen te vergezellen. De door herhaald en dringend bellen ontwaakte vrouw des huizes deelde mee, dat iedereen nog sliep. Wat nu? De lift terug lokte hem niet aan. Op de grond gezeten wachtte hij de verdere gebeurtenissen af. Toen dan eindelijk de verbaasde professor verscheen, gaf Jan uitdrukking aan zijn gevoelens van dankbaarheid voor de woorden die hem zo hadden aangegrepen. Helaas bleef het voor hem bij woorden, maar hij had natuurlijk ook niet

anders verwacht: een stuitend ongeloof in de verhevenste motieven zijner medemensen was nu eenmaal het zijne.

Jan ontmoette ik vrijwel nooit in een kroeg: hij was toen geen drinker, zoals sommige zijner vrienden. Hij liep wel es mijn woning binnen, in de avond, en maakte er dan nachtwerk van. Soms zag ik hem bij anderen, maar een regelmatige plek van ontmoeting was toch het Tournooiveld, waar je een boekenwinkel had. Jan las veel, en meestal in zo'n winkel. Hij deelde met Heeresma de opvatting dat boeken onder de mensen hoorden, en dat een schrijver zich niet diende te isoleren. Maar geïsoleerd was hij meer dan ik, die

[p. 97]

Jan en ik

min of meer voor 'honkvast' doorging; méér op zichzelf ingesteld dan Jan was niemand uit mijn omgeving. Zijn laatste bundel gedichten noemde hij van zijn *visie* uit niettemin terecht *Lunchpauzegedichten*. Maar men kan daar iets anders achter zoeken, - bv. een vorm van cynisme. Ik neig ertoe er de uitdrukking in te zien van *zijn* paradox: welke kantoorklerk loopt er tijdens die lunchpauze een gelegenheid binnen waar zúlke gedichten bij moeten dragen aan zijn vertier?

Toen mijn boek *De chaos en de volheid* net was verschenen, was ik bij wijze van uitzondering op stap in de stad Amsterdam. Plotseling stond hij voor me, arm als immer, hetgeen aan zijn kledij te merken was. Dat is ook één van de raadsels van Jan. Hij kon er uitzien als een clochard, tegen de mode en de tijd in als hij was gekleed, en tóch was hij altijd helder, - op het a- en antiseptische af. Zijn gewone nervositeit had hij niet afgelegd, maar er was dit keer iets bij, iets - hoe zal ik zeggen? - iets van agressie in de manier waarop hij mij staande hield. Wat was er aan de hand? Uit zijn houding sprak zijn kracht van het leggen van de vinger op de wonde plek, ik vernam een vinnige toon; we spraken wat voor één van de beide café's, Reinders of Eylders - ik was in geen van beide ooit geweest, en ik liet deze gelegenheid om het verzuim in te halen maar al te graag voorbijgaan: haast voorwendend.

Men moet mensen als Jan niet op zo'n manier bejegenen. Later kwam ik erachter, wat eraan schortte. *De chaos* zou wel nooit onder de mensen komen; ik richtte me in dat boek tot een veel te kleine groep. En dan Jans kijk op Vestdijk! Hoe kon ik die daar op dat plein, oog in oog met Jan, vergeten zijn? Die is in zijn bundel *Gedichten* (van 1965 - een jaar vóór *De chaos*!) te lezen:

[p. 98]

cynisme van Jan Arends

Vestdijk

*Hij kan zijn hoofd
niet meer bewegen.
Zijn mond
is vol zand gelopen
en kleine beestjes
eten zijn ogen op.*

Zijn voeten slapen.

*Alleen zijn linkerhand
steekt in het leven
en schrijft nog steeds.*

Dat is geen leuk beeld van de grote schrijver zo op het eerste gezicht. Vestdijk als de concurrent van de koningin van Lombardije. Maar Jan is ook niet leuk; er was in zijn

leven weinig reden om leuk te zijn. Hij kan grievend zijn, smaden en honen, en Heeresma kon dat waarschijnlijk wel temperen. Daarom is het misschien toch van belang dat ik de vergelijking tussen die twee, hierboven al begonnen, nog even voortzet, straks.

Wie het gedicht over Vestdijk onbevooroordeeld leest, wordt getroffen door de onaangename voorstelling; hij krijgt van Jan Arends de indruk dat hij een vitter zijn zou, een criticaster, iemand die veel op anderen aan te merken heeft, scherp in zijn scepsis en verkillend - altijd in de weer tabula rasa te maken. Een kannibaal voor zijn slachtoffers, een lettervreter voor hun werk, en dat niet eens figuurlijk:

*Ik heb mijn bord vol woorden
en ik vreet kale plekken
uit de taal.*

[p. 99]

Tabula rasa maken!

Scepsis, zei ik, want men moet *Vestdijk* van Jan Arends lezen met de ogen van iemand die zojuist nog - in 1964 - Vestdijks boek *Bericht uit het hiernamaals* las. Jan Arends was billijk verbaasd mee te moeten maken dat hier een auteur, geïsoleerd en wel, wiens boeken destijds zeker niet 'onder de mensen' kwamen, in staat bleek iets te schrijven, dat hem - Jan Arends - nog boeien kon, bij alle bezwaren die hij tegen deze manier van schrijven had. De laatste strofe getuigt van zijn bewondering.

Dit gedicht is in de herdruk (het tweede deel van *Lunchpauzegedichten*) terecht niet meer opgenomen: het zou alleen maar misverstand wekken. Ook het 'lettervreter-gedicht' ontbreekt daar. Maar het begrip 'kaal' daaruit geeft precies het idee van Jans poëzie - en ook van zijn proza.

Lunchpauzegedichten vertoont op de omslag niet voor niets het silhouet van een kale boom tegen een spierwitte winterlucht. Zó kun je immers de détails zien, die anders door het bewegelijk gebladerte aan het oog onttrokken worden, zo je waarnemingsvermogen scherp en nuchter blijken, of in ieder geval dat schijnen te zijn. De winter is het jaargetij voor Jan, het vriesweer, het droge en heldere, het concrete, - heel anders dus dan bij Heeresma, voor wie de herfst geldt: de regengordijnen, het vage en onscherpe. Niets moet Jan het uitzicht beletten; Heeresma zoekt integendeel de voorwaarden voor een blik naar binnen.

Jans analytisch vermogen is ten slotte destructief: de ontbladerde boom moet ook nog om. Het is het zuiveringsproces van Marsmans *Lex barbarorum* - hoe anders alweer dan de zuivering door Heeresma's gistingmy[s]tië, die het rotte, het morele nihilisme, oplost, en alleen de levenskrachtige kiem spaart. Zijn levenswijsheid en wereldverzaking sleep bij Jan de scherpe kantjes van diens filosofie af. Maar hij moet

[p. 100]

Jans nederigheid

wel geboeid zijn geweest doordat Jan bezat, wat Heere van begin af aan heilig was: het versleten opperkleed, dat glansde voor wie het zag. Dit is natuurlijk een mooi literair ornament, zeker voor een necrologie. Maar ik neem aan de bewering te bewijzen.

Jan leed alleen dan geldgebrek, als hij geen werk had, en werk zocht hij alleen daar, waar de machtsverhoudingen zuiver waren en doorzichtig. Niet op een kantoor dus, waar macht wordt uitgeoefend, ook al weet geen sterveling door wie. Want op dit punt geven de directeur en de portier elkaar niets toe, en toch altijd nog iets meer dan de velen die zich tussen deze twee bevinden. Nee, hij zocht het in de ongecompliceerde verhoudingen van voor de oorlog, - hij verhuurde zich als huisknecht. Hij was nederig en dienstbaar. Daarbij had hij een scherp oog voor de werkelijke machthebber in die werkkring: de vrouw des huizes. Wat zij hem opdroeg gebeurde. Had zij op een en ander iets aan te merken, Jan zorgde dat het weer voor elkaar kwam. In zo'n huis

gebeurde het eens dat mevrouw hem opdroeg het porcelein te verzorgen, inmiddels nam zij de boekenkast van haar man onder handen. 'Kijk es, Jan!' zei ze op zeker ogenblik verrast. 'Al deze boeken heeft mijn man gelezen, ook dit, *Lente/Herfst*, het is nota bene geschreven door een naamgenoot van jou. Een hele goeie schrijver trouwens, want mijn man houdt niet van rommel.' Jan werd soms verguisd en misverstaan, in hoofdzaak omdat hij dat zelf wou. Maar daar stond tegenover dat meneer het niet hoefde te proberen iets te zeggen over de warmtegraad van de soep. Want dan haalde Jan zijn koffer te voorschijn en verdween. En zo komt het ook dat hij nogal es zonder geld zat.

Van dit soort eenvoudige, vooral heldere verhoudingen moest hij het hebben om het zicht op de werke-

[p. 101]

machtsverhoudingen

lijkheid niet te verliezen. De kale boom, zijn symbool, geeft door de zichtbaar geworden, bijna eindeloze vertwijging, een beeld van zijn neiging de wereld te zien als een samenstel van splitsingen, die ook steeds tegenstellingen zijn, speciaal geschapen om zijn cynisme te voeden. Van een dergelijke verhouding is het korte verhaal *Lente/Herfst* doorzogen. Dit verhaal, in 1955 door Bert Bakker uitgegeven, begint ermee de behoeften van rijke mensen tegenover die van arme af te wegen.

'De huizen van rijke mensen moeten comfortabel zijn. Materiële rijkdom komt ook de geest ten goede, die door de hulp van het geld meer expansiemogelijkheden heeft' - en dan: 'De arme daarentegen heeft geen belangstelling voor aangelegenheden van de geest. Hij werkt om het nodige geld te verdienen zodat hij kan slapen, eten en op grove wijze genieten. Aan de behuizing van deze lieden kunnen geen hoge eisen worden gesteld.'

Hoofdpersoon in *Lente/Herfst* is mijnheer Van Dongen, die niet rijk is en daaruit de conclusie trekt, dat hij naar een mindere buurt, de rose, moet verhuizen. Hij vindt er een kamer die hem bevalt, omdat er geen ramen zijn - maar er brandt een lamp - èn omdat de hospita hem aantrekt doordat ze hem afstoot. De muren van zijn hok zijn vochtig en door wandluizen bewoond, - maar dit is nu eenmaal de kamer die bij zijn status en zijn filosofie past.

Dat zijn hospita de macht heeft, laat ze graag blijken, en hij accepteert dat ook. Haar treiterijen doet hij laconiek af: 'Zo wil ze het, dan zal ik het zo laten.' Niets laat hij onbeproofd om haar te doen geloven, dat hij geheel van haar afhankelijk is, - 'als een getrapte hond die ergens wil schuilen, onverschillig ten koste van wat.' En zo zijn de verhoudin-

[p. 102]

het keefmanprobleem

gen weer in orde: verachting aan haar kant - tegenover filosofische berusting bij hem. Maar wat zij niet weet, is dat zij het paard van Troje heeft binnen gehaald. Hij verliest niet zonder berekening zijn betrekking, vervuult dan zienderogen en raakt welbewust door verwaarlozing uitgeput. Het enige wat de kwaadwillige hospita cadeau krijgt, is zijn stoïcijnse gelatenheid. Nee! - meer nog. Hij heeft een verrassing voor haar in petto: zijn uiterst verfijnde, welhaast perverse agressiviteit, die hij tot dan toe achter de schijn van volstreekte afhankelijkheid verborgen had weten te houden: 'Zo lang mijn geld niet op is, zal ze me niet laten gaan. Dat kan ze tegenover zichzelf niet verantwoorden. Als ik uit mezelf wegging, zou dat een verlossing voor haar zijn.' Hij houdt dus stand. Maar toch redt hij het niet. De wereld zou instorten als dat gebeurde: die van hem, die van haar, die van Jan. Rijk, arm - machtig, weerloos - gezond en ziek. Als deze begrippenparen zo belangrijk zijn in dit verhaal, waarom heet het dan niet *Zomer/Winter*? Waarom zo veelbelovend *Lente* en melancholiek stemmend *Herfst*? Omdat het verhaal de *lente* - 2½ blz. - en de *herfst* - 36 blz. - van mijnheer Van Dongens ontmoeting met de

werkelijkheid vertelt: deze tegenstellingen zijn aan één figuur gebonden, en vallen dan ook buiten de klassen waar 'zomer' en 'winter' wél in zouden passen.

In zijn *Lunchpauzegedichten* gaat Jan met zijn begripsramificaties door. Daar gaat het om de begrippen 'normaal' en 'gestoord', - het Keefmanprobleem. Een waanzin heeft zich van de wereld meester gemaakt, een waanzin die spreekt met de tong van de rede, die zich voordoeft als normaal en moreel hoogstaand, die gezegend lijkt door een groot gevoel voor verantwoordelijkheid - en die door Jan Arends

[p. 103]

rijk, machtig, gezond en... gestoord

wordt ontmaskerd. In het rijtje 'rijk/machtig/gezond' hoort óók het element 'gestoord'. Dat is de omslag die Jan Arends maakt in *Lunchpauzegedichten*.

Teneinde over dit verschijnsel in deze bundel met een zeker gemak te kunnen schrijven, moet ik de lezer een cliché in de herinnering brengen - het cliché van de bezoeker in het gekkenhuis. Men weet dat zulke bezoekers doorgaans door de directeur van het gesticht worden rondgeleid. Zo ontmoet onze bezoeker daar dan een gek, aan wie de directeur vraagt, wie hij is:

'ik ben Napoleon.'

'Hoe weet je dat?'

'Dat heeft God zelf gezegd.'

'Niet waar!', klinkt het plotseling uit een hoek, - 'ik heb niks gezegd!'

[p. 104]

de storende dichter

En nu de dichter:

*ik ben
vijftig jaar
en geen
aardige man.*

*Ik heb
geen vrouw
geen nageslacht
en
ik heb veel
geonaneerd.*

*Zo
besmeur
ik het brood.*

*Het
stinkt
van mij.*

*Ik breng
waar ik kom
ellende.*

*Misschien
kom ik morgen
bij u*

met een bijl.

*Maar
schrikt u niet
want ik
ben god.*

[p. 105]

gemoedsspanning zonder ontlasting

Hier wordt de gemoedsspanning opgevoerd tot en met en vooral door het laatste woord. Jan Arends neemt zijn lezer niet in de maling, daarom vinden diens zielsvermogens geen ontlasting: geen vorm van lachen kan een passend antwoord zijn bij deze *katastrofe*. Bij deze 'onderstebovenplaatsing' past de lezer alleen maar het inzicht in de zuiverende werking dezer woorden, die de aan de godgeworden gek gemaakte fout herstelt: niet hij, maar de 'bezoeker' is krankjorum. Deze magische purificatie hadden de Grieken 'katharsis' moeten noemen.

Waarom werkt dit gedicht niet komisch? Het mechaniek der vertwijging zou er immers toe moeten leiden?

'Twee onderling verschillende (), ieder voor zich maximaal gemechaniseerde systemen' noemt Vestdijk in één van zijn *Essays in duodecimo* (p. 126) de voorwaarden voor een botsing, waaruit het 'komische effect resulteert'. En Jan plaatste tegenover elke waanvoorstelling de zijne: zijn glanzend opperkleed, zijn onbehouwen waarheidsliefde. Hij vervulde waar hij kwam de rol van een Antisthenes. Hij toonde kanten van de dagelijkse, vanzelfsprekende werkelijkheid - bv. in het zure *Lente/Herfst* - waar zijn gespreksgenoten in hun overdadige fantasie en speelruimte het bestaan niet van kenden.

Hij hoort tot een soort mensen die nu eenmaal niet meetellen in een maatschappij die zich geroepen voelt, haar ijdele vooroordelen zonder enig gevoel voor humor te verdedigen. Onder zulke omstandigheden vergaat zelfs de grootste grappenmaker het lachen:

[p. 106]

taal als bittere ernst

*Je gaat
de straat op*

*Je neemt
een mes mee
in je hand.*

*Je laat
iedereen zien
wie je bent.*

Jan Arends zijn schrijven lag in het verlengde van zijn leven en viel er later mee samen. Het was geen therapie. Het bracht geen bevrijding en beloofde er ook geen, integendeel:

*Ik heb
nooit
een echt woord gehoord
of het deed pijn.*

Taal werd bittere ernst voor hem, het huilen stond hem nader dan het lachen. De laatste resten van zijn humor vernietigde hij op 'het plaveisel van het Roelof Hartplein', zoals Heeresma zegt in *Vader vertelt* (p. 206).

Het was zijn laatste middel om ons aan zijn bestaan te herinneren. Wat wij van hem bewaren is een klein, uiterst pijnlijk, maar onvergetelijk oeuvre.

Op een of andere manier had Jan Arends met de koude oorlog te maken. Vraag me niet hoe, want dat weet ik niet. Maar als hij in staat was te signaleren, dat een massale of collectieve waanzin zich meester gemaakt had van de rijke, machtige en gezonde

[p. 107]

psychopathologie van de koude oorlog

wereld, dan moet die waanzin uit die tijd stammen, die inderdaad maar een paar normale lieden heeft gekend, die dan ook voor dwaas werden versleten, en opgesloten in een kliniek of gevangenis.

Gary Davis was er zo één, - wereldburgers nr. 1 noemde hij zich. Hij verscheurde zijn paspoort en reisde Europa door zonder zo'n mensonterend papier, omdat de hele wereld toch wel wist wie hij was - tot nader order. Claude Eatherly was een ander - de bommengooier boven Hiroshima, die opzichtig uit jatten ging en een Odyssee maakte van de ene gevangenis naar de andere. Uit eigen land herinner ik mij Prof. Pootjes, die achteraf helemaal geen prof. bleek te zijn en ook geen Pootjes te heten. Maar die met zijn oproepen tot dienstweigering opmerkelijke successen boekte, in de tijd dat Indonesië gedwongen moest worden de Nederlandse 'historische' rechten op roof en uitbuiting te erkennen.

Een geschiedenis van de koude oorlog aan de hand van westerse dissidenten, zou aan kunnen tonen, hóe ziek de koude oorlog de wereld had gemaakt.

*Ik wou van mijn lijf een Korea maken,
ik wou mijzelf zijn beneden mijn middenrif...*

Jan G. Elburg, in *Willen*; in *Atonaal* (1951) voor het eerst gepubliceerd.

Wie iets van de psychologie van de koude oorlogsmens begrijpen wil, kan ermee beginnen strekking en inhoud van deze woorden tot zich door te laten dringen. Ze zijn van toepassing op de strijd tussen west en oost, die in Korea tussen noord en zuid werd uitgevochten. Ze spreken van de wenselijkheid Noord en Zuid te herenigen en de functie van het middenrif als demarcatie- en breuklijn op te heffen. Ze zijn bovendien van toepassing op de mens (en dus ook op de

[p. 108]

antidualistische benadering van de materie

dichter), die eveneens de eenheid van 'bewust' en 'onbewust', van hoofd en hart, behouden wil. De ideologie van de gebrokenheid - ik sprak hierover toen Greshoff en Elsschot aan de orde waren - en het beeld van het 'ander land, ginder ver', waren immers niet met de na-oorlogse geest van het op het lichaam georiënteerde woord te verenigen. Het is niet langer verantwoord zich met zijn bewustzijn te vereenzelvigen, onder verdringing in het onbewuste van al wat ons niet aanstaat; niet langer kan men het hogere ongestraft van het lagere scheiden, niet langer zich verlaten op de metafysische superlatief, dit instrument bij uitstek van de onlichamelijke taal en de gebroken mens.

Er is voor Korea geen 'ander land' dan dít Korea, voor dichters geen andere wereld dan deze.

'Er is alles in de wereld, het is alles' betekent ook, dat deze wereld de plaats niet meer is voor het antithetische denken, dat steeds het 'lagere' schuwt en voor de natuurlijke, lichamelijke verrichtingen van een mens nooit aandacht had. Men kan zich makkelijk

indenken, dat de lichamelijke taal niet bereid is, het onbewuste op te zadelen met het 'lagere', het 'alles in de wereld', dat dan naar de hel mag lopen. Want de rekenkunde leert dat er op die manier voor het met het bewustzijn samenvallende 'ik' niets overblijft. De lichamelijke taal benadert de materie anders dan het dualisme. Zij gaat van de eenheid van het menselijk zijn uit, van een bewustzijn dat de onbewuste processen kent, of min of meer kent, en er in ieder geval geen vijand van is. Zij induceert zich in de dingen, en de dingen worden als zij: bewegelijk, spontaan, vluchtig, vloeiend, kleurrijk, onberekenbaar, veranderlijk en lichamelijk-proefondervindelijk menselijk.

[p. 109]

beelden vervluchtigen

De dichter van de oude stempel is geneigd (zijn ik-figuur bedoel ik natuurlijk) tot het dogmatiseren van zijn dromen, beelden, visioenen. De proefondervindelijke dichter heeft veel meer inzicht in het subjectieve van zijn onbewuste processen, en is dan ook bereid zijn beelden weer terug te trekken, nadat ze hun functie hebben vervuld:

*Het was een paard
Het werden dalen
Het werden bergen
Ik was daarbij...*

Je zou kunnen zeggen dat de experimentele poëzie verdraagzaam is, ondogmatisch en anti-individualistisch - vergeleken bij de traditionalistische dichtkunst.

De psychologie van de beelddaanbidder krijgt op indrukwekkende wijze gestalte in Hoekstra's sublieme gedichtje *Ik heb een ceder in mijn tuin gepland*. Maar is de *ik* in Rodenko's *Het beeld* even ondogmatisch, onverdraagzaam en diep gelovig als deze van de realiteit vervreemde?

Integendeel. Rodenko's beeld vervluchtigt, verandert, gedraagt zich onvoorspelbaar. Intolerante naamgevers verdringen zich voor dit beeld; alleen de *ik* die het gesneden had, is het genoeg te hebben gesneden. Geen metafysische stemverheffing hier. Hij noemt het eenvoudig bij de naam, en die staat in de titel.

Terug naar Elburgs gedicht *Willen*, dat ik uit het verzameld werk overtik:

[p. 110]

Jan G. Elburgs 'willen'

willen

*Ik neem mijn buik op en wandel,
ik heb mijn ogen open,
ik heb mijn borst als kennisgeving aangeslagen,
ik zou die pijnboomhouten paal in mij
vertikaal willen treffen met licht:
een lang lemmeet licht om de dagen te turven.
Ik zou een rood totem willen snijden
waarom mijn hartstocht zich als wingerd slingert,
een beeld voor alledag, waaraan de vingers leven.
Ik heb het te nemen.*

*Ik zou een mens willen maken uit wrok
en afgeslagen splinters: een winterman
met een gezicht van louter ellebogen.
En bomen zouden stampen bij zijn langsgaan
en had hij één minuut te leven,*

rood zou hij zijn en rood van kindertranen en rood.

*Ik pak mijzelf als altijd weer tezamen,
ik zie het water aan,
ik neem mijn hongerige maag en wandel,
ik zie een eetsalon voor twintig standen:
wanden zijn er genoeg; hij vloekt
van een doorvoeld gemis aan ramen.*

*Luister toch wat ik zeggen wou:
in Florida schildert men negers zwart,
in Florida schilt men negers
en Spanje stinkt van het bloed.
Ik wou van mijn lijf een Korea maken,
ik wou mijzelf zijn beneden mijn middenrif,
ik wou een vlag zien kiemen uit een zaadje.
Ik zal het kiemen zien.*

[p. 111]

mens- en wereldbeeld van Jan Elburg

Dat is lang geen eenvoudig gedicht, maar met enkele zaken weten we al enigszins de weg.

Het denken hier verloopt langs de lijn 'noord-zuid', er is een 38e breedtegraad, het middenrif. Op dit coördinatenstelsel zet Elburg de gestalte uit van Korea, de mens, de wereld. Ogen en borst in het noorden, hongerige maag en buik (op 'hogere' wijze want bijbels ingepakt) in het zuiden. Een verticale paal die de zaken bijeenhoudt opdat de twee elkaar nooit meer de rug zullen toekeren en gescheiden wegen moeten gaan. Levert de tweede strofe het beeld van de 'kapitalist'? Of moeten we hier het woord 'mens' de nadruk geven? Wrok, splinters, winter, ellebogen: moeilijk bestuurbare, want onbewuste driften, zolang ze niet omgebouwd zijn tot vormende krachten, die het materiaal leveren voor een nieuwe mens in een nieuwe wereld, een rode, vol stampende bomen. Stampende bomen! Hier moet een tekstverklaring komen. Waar komen die bomen vandaan?

Zij staan in nauw verband met de pijnboomhouten paal, die het licht niet kent, het eeuwig leven niet heeft. En die dan ook geen voorbeeld zijn kan voor een god, een metafysische realiteit of totem. Het totem waar Elburg van spreekt is maar een beeld, - vervangbaar, menselijk, drager van onze hartstocht en dus zich schikkend naar onze wisselende en soms talrijke appercepties - maar *levend*, zolang als het duurt.

Wie is dus die pijnboomhouten paal, wie zijn die stampende bomen?

Elburg kende die boom uit een gedicht van zijn troubadour, Gerard den Brabander:

*Wanneer ik loop, danst in mijn vlees
de dode boom van mijn skelet*

[p. 112]

Jan Molitor

Noord en zuid èn een ruggegraat. De koude oorlog heeft er van alles aan gedaan om die eenheid te breken, de rechten van het dualisme te herstellen, en de mensen te doen geloven in een tegenstrijdigheid die ze wordt aangepreft en die er op den duur als innerlijke tegenstrijdigheid begint uit te zien.

De verlokkingen van de filosofie van de gebrokenheid doen weer opgeld. En kon men voor de oorlog met een zekere naïviteit daaraan toegeven, daarna kon het alleen nog maar in alle cynisme, omdat de voorwerpen van onze affecten niet langer door ons zelf konden worden uitgekozen, maar door de overheid werden aangewezen.

Jan Molitor over wie ik nu toch moet komen te spreken, doorstond de beproevingen van

die tijd met de middelen van Elburgs mens.

Molitors naam kende ik lang voor ik hem ontmoette, - uit *Podium*, natuurlijk. Kort na de oorlog liet hij zich als student inschrijven aan de universiteit in Praag. Van daaruit zond hij bij tijd en wijle een aantal door hem in het Nederlands vertaalde Tschechische gedichten naar *Podium*. Hij publiceerde een paar boeken, waaronder een uitstekende monografie over Kafka, *Asmodai in Praag* (1950), die altijd nog een herdruk waard is. Maar hij werd het slachtoffer van de koude oorlog, van ruzies die anderen met elkaar maakten: in '51 was hij in Nederland terug, met een proefschrift over Kafka. Uitwijzing ginds, afwijzing hier.

Een symbool: germanisten zijn geen slavisten in Nederland en omgekeerd ook niet. Met zijn proefschrift over de tschechismen in het Duits van Kafka kon hij hier helaas niet terecht.

Zulke tegenslagen deerden hem natuurlijk wel, maar nooit voor lange tijd. Hij was en is nog steeds

[p. 113]

rusteloosheid van Jan Molitor

een uiterst bewegelijke persoonlijkheid: zijn gelaat werd geteisterd door de meest aangename, de aanstekelijkste *tics*. Wanneer een bezigheid hem onmogelijk werd gemaakt, vonden zijn vernuft en handen een andere, waar hij met zijn vroegere verworvenheden weer een tijd mee voort kon. Het avontuur met zijn proefschrift zette hem aan het denken over het wezen van de taal: wat was het geheim van de babylonische spraakverwarring? De kronkelwegen waarop hij zich begaf bij het zoeken naar een oplossing, maakten hem tot de beeldende kunstenaar die hij nu is. Hij liet het toeval een grote mate van vrijheid, omdat hij ermee om kon gaan, omdat hij het op zeker moment bedwong, het dienstbaar wist te maken aan hem. Als lege jerrycans liggen achter hem op de snelweg die hij ging die paar boeken, dat proefschrift, wat vertalingen, een ongewoon groot aantal tekeningen, collages, schilderijen. Ik weet niet of hij ze ook beschouwt als verbruikte energie, maar die indruk maakt dit op mij: anders had hij er toch wel iets mee gedaan? Herdrukken, publikaties, bundeling, exposities - maar niets van dit al, althans weinig. Eén van zijn naaste vrienden was de jonggestorven dichter-essayist Max de Jong, zojuist nog herontdekt. Was die soms ook zo'n type?

Plotseling is het woord dat op hem van toepassing is. Van een grote vanzelfsprekendheid is zijn komen, zijn gaan en zijn blijven. Zijn rusteloos breinwerk verschafte hem altijd stof tot praten en dan ontvielen hem de bon mots, waarmee hij makkelijk een citatenboek vol aforismen had kunnen vullen. In zijn hoofd had hij een complete bibliotheek tot zijn beschikking: hij nam de inhoud van een boek al bladerende in zich op, en wist die desgewenst te reproduceren. Hij improviseerde ook op zijn lektuur,

[p. 114]

zachtmoedigheid van Jan Molitor

zonder dat je zou kunnen zeggen dat hij met woorden goochelt. In zijn essay *Barok, geen molochisme* keert hij Tawney's theorie om: de welvarende west-europeanen 'maakten' Calvijn! Historisch-materialistisch beschouwd is er op die visie ook weinig tegen, geloof ik. De door Calvijn geprezen deugden waren immers, zoals Molitor zegt, de deugden van de koopman. Wicliff en Huss, die geen heil zagen in het spekken van de beurs konden naar de hel lopen wat hen betreft, en worden wat ze inderdaad werden: romantische helden. Hun christendom was voor de handel van geen enkel belang. Waar Molitor kwam, bracht hij warmte en gezelligheid (in Praag schreef hij uit behoefte aan 'gezelligheid' - terug in Nederland verviel die behoefte, en toen schreef hij ook niet of nauwelijks meer). Hij vonkte als een elektromotor, plaatste zijn gespreksgenoot op zijn niveau al kon hij ingewikkelde zaken als een kleuterleidster uit de doeken doen,

zonder dat je je daardoor beledigd voelde. Het was onmogelijk het met hem aan de stok te krijgen: hij was nooit lomp en immer zachtmoedig. De enige die wel es last van hem had, was hijzelf - door zijn neiging oude schoenen weg te doen, eer de nieuwe al waren ingelopen. Zo plotseling als hij verschijnen kon, zo plotseling verdween hij soms weer - maanden -, jarenlang. Vaak hield zo'n verdwijning verband met een verhuizing: hij wisselde even makkelijk van woning als van zijn voorwerp van belangstelling.

Sinds geruime tijd woont hij in Rotterdam, waar hij de luchtvervuiling bestrijdt door de ramen gesloten te houden, de binnendeuren te slopen, en de woning te voorzien van een airconditioningsysteem, waarbij nog een aantal ventilatoren en ozon-opwekkende lampen een handje helpen. Zijn woning is een lucht-

[p. 115]

Marinetti...

sluis, waarin zijn werk hangt te drogen als wasgoed aan de lijn.

In het 'lettervretergedicht' waarover ik het hierboven had, schrijft Jan Arends nadat hij zijn kannibalisme bevredigd heeft, en namen en letters naar binnen heeft gewerkt:

*Ik lik mijn tanden schoon
en er blijft bijna niets van over,
enkel wat ik nodig heb,
stoel en tafel
bed en broek en brood.*

Die twee laatste regels klinken logisch en overtuigend voor wie schoon schip gemaakt heeft en beginnen wil.

Formeel beschouwd sluiten ze aan op de poëzietheorie van Marinetti, - een leer waar Molitor niets voor voelt.

Hij bezit een ongewoon vernuft en bereikt in zijn werken daarmee soms uitkomsten, waar ik met de pet niet bij kan. Ik beken dit, omdat er niets beschamends in zit achter te blijven bij iemand, die door zijn kennis en intelligentie velen vooruit, niet algemeen te begrijpen of te volgen is.

Zijn onderzoek naar het wezen van de babylonische spraakverwarring bracht hem al snel tot kritiek op de theorieën van Mussolini's minister, de grote voorvechter van het futurisme, die een poëzie begunstigde zonder grammatikale beperkingen. Poëzie ziet er dan uit als een aaneenrijging van (zelfstandige) naamwoorden, volgens het beginsel van de analogie: stoel en tafel/bed en broek en brood.

De grote vergissing volgens Molitor is het grote belang dat aan naamwoorden wordt gehecht: zo maak je je alleen verstaanbaar voor de kenners van de taal die je spreekt; niet voor Duitsers of Tschechen, en

[p. 116]

...en Molitors poëzie 'dell' arte'

wie dan met een proefschrift komt aanzetten over Tschechismen in het Duits, valt uit de boot. Van veel meer belang zijn juist die andere woorden, dus om bij ons voorbeeld te blijven: ' en en en .' Hij geeft zelf een Frans voorbeeld, naar Verlaine: 'De la avant tout autre .'.

Men kan op de eerste lege plaats 'musique' invullen en de zin voltooien met het woord 'chose'. Maar het hoeft niet. Een gebaar volstaat, of een Arabesque, een paar letters, foto, plaatje of geluid. Alles kan. Deze grammatika 'dell' arte' provoceert een poëzie 'dell' arte', die meer elementen uit de taal toelaat dan door schrift en typografie mogelijk is. Men zou kunnen zeggen dat die 'poëzie' méér is dan een babylonische spraakverwarring. De middelen waarmee men de lege plaatsen in kan vullen, zijn communicatieve middelen. Het is het *vrolijk Babylon* van Lucebert, van vóór de spraakverwarring.

In mijn jeugd nam een familielid me eens mee naar een bijeenkomst van de Pinksterbeweging, van welke richting hij sinds zijn bekering lidmaat was. Die bijeenkomst - het was in het vooroorlogse en voormalige Batavia - vond plaats in wat ik maar hun 'kerk' zal noemen. In feite betrof het een toonzaal. De winkelruiten scheidde de buitenwereld alleen door het glas van het interieur af: een lege vloer, lege muren, en in die ruimte de gelovigen: staande, knielend, ja zelfs liggend of juist heftig in beweging en allen kris kras door elkaar. Tot mijn verbijstering scheen er geen leiding te zijn: men riep of zong of zweeg, ieder voor zich. Wat ik opving waren onsamenhangende klanken, die ik pas later - in de tijd van Charlie Parker en Dizzy Gillespie - plaatsen kon. Dit was de uitstorting van de Geest, Pinksteren. Zij waren in de Heer, en de Heer sprak met hun tong.

[p. 117]

voer voor psychiaters

Wat zij ten gehore brachten, waren 'akoasmen': gehoorshallucinaties, protodada, protobop. Het maakte diepe indruk op me en bovendien vervulde dit mij met een onbestemde vrees. Wat hoorden zij? Wat maakten ze mee? Nog vaak daarna sloeg ik ze gade door het glas, - zoals de Artifex het chemisch proces volgt in zijn fiool. Later las ik bij Leo Navratil (*Schizophrenie und Sprache*) dat die klankbouwsels gestalte gaven aan verdrongen wensen, veelal van seksuele aard. De versluisde boodschap der klanken verried een structuur aan die van de droom gelijk. Bij Navratil trof mij de volgende passage:

'Erreicht die Zerfahrenheit im Denken einen hohen Grad, dann entsteht die schizophrene Sprachverwirrtheit. Sie tritt um so häufiger auf, je länger die Krankheit dauert. Der Satzbau kann dabei noch einigermaßen erhalten sein, zwischen den gebräuchlichen Wörtern findet sich jedoch eine Fülle von Neologismen, die nicht starr festgehalten, sondern von Augenblick zu Augenblick neu geschaffen werden. Sinn und Absicht lassen sich hinter diesen Wortneubildungen oft nur schwer erkennen, aber alles klingt gewichtig und bedeutungsvoll:

"Semilmana ist Rimi geblieben im Hirft bei Bittra, die hatten den einfachen Manim gemacht vier Jahre lang, aber die Dünen waren Kiftni geharet am Berge der Hori, und Seistrow hatte Lybni nicht mehr - Hamull."

Waarmee ik niet zeggen wil dat Molitor schizofreen is, maar wèl dat zijn 'theorie' verre van irreëel is, en wellicht iets belangrijks zegt: voer voor psychiaters.

Marinetti's leer pakt hij ook van de andere kant aan. De 'zelfstandige naamwoorden van Marinetti' (zo zal

[p. 118]

niet-taal toont wat taal is

ik me maar uitdrukken), duiden menselijke behoeften aan: bed, broek, brood. Het zijn de meest elementaire behoeften. De sekundaire behoeften - voor velen van onnoemelijk belang - ontbreken bij Marinetti, bij Arends. Zij zijn wel in de *Gele Gids* te vinden - voor een woordenboek een toch wel wat gebrekkig instrument. Vandaar dat Molitor bezig is met een woordenverzameling, waarin begrippen als *Kodak* en *Braun* zijn opgenomen volgens het alfabetisch beginsel. Ik ben in het bezit van een zeefdruk van hem - *Anatomy of A* -, waarin hij een aantal geschreven (lees: gedrukte) woorden, aanvangend met de letter A, door een collagetechniek tot een compositie rangschikte en er met de tekenstift een eenheid van maakte: een 'bladzij' uit zijn 'woordenboek'.

Op een dag kreeg hij een 'album' van mij in handen, waarin ik collages had geplakt op het thema *Music Hall*. Blijkbaar fascineerde hem die plak- en combinatietechniek; het riep herinneringen in hem wakker aan zijn schooltijd, toen hij vakken als aardrijkskunde

en geschiedenis interessant maakte door de leerboeken met knipsels en plaatjes op te vrolijken. Sindsdien is hij met schaar, lijm en tekenstift bezig om aan zijn 'poëzie dell' arte' gestalte te geven. Niet-taal toont in zijn collages wat taal is.

Laten we aannemen dat hij uit een reclametekst een zin te pakken heeft, een slogan, waaruit de zelfstandige naamwoorden, overbodig immers, zijn weggeknipt. De collage bestaat uit de romp van de zin en blijft verrijkt met de niet-talige elementen van de reclame: foto('s), kleuren, vormen, die misschien anders gerangschikt kunnen zijn. De onklaargemaakte en daardoor aanvullingsbehoeftige zin zoekt haar eigen gestalte, poogt zich af te ronden, d.w.z. de lezer stelt

[p. 119]

Molitors 'verso-kunst'

de eis van afronding. Hij is geneigd de zaak níet te laten bestaan, zoals die is. De ambiguïteit van de onvolledige zin wordt versterkt door de illustratie. Wat zijn de relaties tussen zin en beeld? Welke associaties doen zich voor? Of moeten we zeggen dat zin en beeld gedissocieerd zijn en teruggeworpen op 'zichzelf'? Dat de romp van de zin een aseïteit is geworden, evenals de voorstelling? Taal is geen beeld.

Taal is structuur die open staat voor beelden, - álle beelden: poëzie, literair werk. Maar is dat geen heuristische gedachte? We hebben immers de collage uit ons voorbeeld alleen nog maar aan de voorzijde gezien; wat nu indien we haar drinken in een doorzichtig makende vloeistof? Dan werkt ook de versokant van de voorstelling mee! Andere foto's verschijnen, een andere tekst - zij het in spiegelbeeld. Maar knip ook uit die tekst de zelfstandige naamwoorden weg, ongetwijfeld verdwijnt er dan iets uit de voorstelling aan de rectozijde. Het is een spel van toeval en overleg, een aanslag op het 'idealisme'. En uit dit spel ontstond Molitors 'Verso-kunst'.

In zijn werkkamer hangt aan het plafond een spinneweb van touw. Het middelpunt ervan is een buis voor een elektrische lamp. Aan wasknijpers hangen daar honderden tijdschriftbladen te drogen. Tegen het licht gehouden vertonen zij het vertrouwde, toch zo vreemde beeld, dat de treinreiziger zo goed kent, als hij door het glas naar buiten kijkt: een wereld in een tegenwereld. Dit spinneweb, dit geheel van oneindig vele, ongestadige, verwrongen en in flarden getrokken afbeeldingen en spiegelingen van afbeeldingen, geeft een idee van zijn honger naar beelden in zijn strijd tegen de babylonische spraakverwarring.

Nijhoff hield het woord voor 'creatief', omdat hij

[p. 120]

Vestdijks 'ierse nachten'

bijzonder gevoelig was voor de sensatie van de breuk tussen wat hem plannend voor ogen stond en wat zijn pen scheppend voortbracht. Wie deze sensatie als aanleiding aanvaardt om te theoretiseren, komt vanzelf tot de praktijk van het autonome gedicht, het zelfwerkzame woord. Men kan ook praktisch zijn en de theorie lanceren dat een mens niet handelt zoals hij wil, maar zoals hij kan: geen mens kiest zijn eigen gedachten. Maar misschien slaagt hij erin ze althans te [be]heersen, en als hij geluk heeft, stijgt zijn kunnen boven zijn willen uit.

Jan Molitor toont ons het onderscheid tussen taal en beeld. Tussen het algemene, abstrakte, wetmatige en het bijzondere, concrete, aanwijsbare.

Een wereld van woorden, een wereld van realiteiten. Ze zijn - als poëzie of literatuur - met elkaar te verbinden tot een symbool voor auteur en publiek. Maar die verbinding is onderworpen aan de persoonlijkheid van de eerste. En hoe rijker die persoonlijkheid is, des te veelduidiger is dat symbool.

In *Ierse nachten* toont Vestdijk ons een figuur, die macht heeft over het woord. Ik

bedoel Regan Farfrae, de vrouw van de rentmeester en moeder van de ik-figuur Robert. Zij beheerst trouwens niet alleen het woord - ook haar zwijgen is een wapen, evenals andere vormen van verbale en nonverbale communicatie. Ze lacht soms. Vriendelijk, innemend, of honend, ironisch. Ze onderbreekt zichzelf: eerder suggestief dan corrigerend. Ze is in staat mensen beloften af te dwingen - zwijgend nog wel! - voor ze dat zelf goed en wel in de gaten hebben, zoals Robert, haar zoon, die ze tegen diens vader aan zich bindt, moest ondervinden. Je zou kunnen zeggen dat zij over talenten beschikt, die een minister van propaganda rijkelijk belonen zou.

[p. 121]

individualisme = cultivering van contactstoornissen

Maar juist die macht over het woord kleeft een enorm gebrek aan spontaniteit aan, dat haar isoleert en van haar omgeving vervreemdt. Indien zij als type al niet door een sterk individualisme gekenmerkt werd, zou deze gave haar in alle opzichten tot het individualisme veroordelen - wanneer we dit begrip tenminste mogen definiëren als de cultivering van contactstoornissen.

Haar huwelijk is er een voorbeeld van. Tussen James en haar bestaat een verhouding van afstoten en aantrekken. Ze passen eigenlijk zo goed niet bij elkaar, al blijven tragische conflicten voorlopig uit, omdat James zijn bezigheden buitenshuis heeft en Regan geneigd is de werkelijkheid in te perken tot zichzelf, haar gezin, een paar huisvrienden, het personeel en hun werk, haar clan (de Sullivans) en haar volksgenoten, de Ieren. Maar waar ze elkaars gebied betreden, is zwijgzaamheid geboden, geheimhouding gewenst! Waarom bij voorbeeld kan James haar niet vertellen, dat hij het tekort in de pachtgelden uit eigen zak aanzuivert? Omdat Regan 'kapitalistisch' denkt. In het begin van het boek wordt verteld van een O'Sullivan (háár clan), die omkomt van gebrek. Er is nog e.e.a. over te doen, maar Regan praat al wat fout ging goed, ofschoon een beetje hulp veel uit had kunnen richten. Wél een staaltje van 'economisch individualisme'!

Zo is ze niet altijd. Het hemd is nader dan de rok. En wanneer de huisvriend Ulick (bij Regan betekent huisvriend al bijna 'iemand uit het gezin') voor moord gezocht wordt, verschaft zij hem in het geheim onderdak en voedsel - terwijl haar man er 's avonds, niet zonder geweer, op uittrekt om de voortvluchtige te vinden. Regans verhouding tot Ulick is een puur platonische. Haar individualisme van hier het vlees

[p. 122]

glossolalie en mythe

en daar de benen, of beter nog: van hier de geest en daar het vlees, laat haar geen andere mogelijkheid. Zo 'vergeestelijkt' is deze relatie, dat het in Regans dodenklacht bij Ulicks lijkt tot een mythologisering van diens leven komt.

Niet aan rouw geeft zij daar gestalte, aan gevoelens van wanhoop, verdriet, berusting in het onvermijdelijke. En zelfs vindt zij geen woord van troost voor de aanwezigen. Dat kan ook niet bij een vrouw met dit gebrek aan spontaniteit. Haar woorden wekken bij de toehoorders eerder gevoelens op van wraak en haat, en zij dringen dan ook op een vervloeking van de schuldige(n) aan. Tóch mogen wij niet zeggen, dat Regan hier een staaltje geeft van haar demagogische talenten. Veeleer valt te bedenken, dat ze ook zó gesproken, althans zo gedicht zou hebben (in een monologue intérieur), als ze alleen was geweest. Haar hele klacht heeft ook het karakter van zo'n monoloog. Niet zij voert het woord, het woord voert haar. Dat is al bijna glossolalie. Het woord ís hier autonoom. Het verbreekt hier de relatie met de realiteit. Een automatisme beweegt haar tong, niet haar redelijke vermogens. En stellig zou zij op aandrang van buitenaf hebben vervloekt, wanneer niet Farfrae's komst wat realistisch roet in het ideologisch eten van Regan had gegoid.

Hoe zit Regans 'mythe' van Ulick eruit?

Zij maakt hem natuurlijk tot een verlossingsheld. Zij beschrijft zijn roemrijke tocht door de wereld; door welke kwaliteiten hij aanhang wint; dat zijn boodschap verlossing belooft uit een leven van uitbuiting door onwetendheid en hebzucht. Hoe hij bij de onderdrukkers beide ondeugden bestrijden ging, en daarom de onderdrukten verliet - die nu voort moeten zonder hem. Dit laatste staat niet in de tekst. Maar

[p. 123]

Regans verontrust geweten

het staat er achter. Ulick verdrong in het moeras, zoals de zon afdaalt in de onderwereld - om er in alle glorie weer uit te herrijzen.

Maar wat wil deze mythe, die als een katalysator werkt op de gevoelens van wraak bij de aanwezigen?

Zij is de uitdrukking van Regans onbewuste wens de schuld voor Ulicks dood en voor de ellende der Ieren bij anderen te leggen. Bij wie? Wie komt er als eerste in aanmerking? James Farfrae natuurlijk, al zal Regan zich dat nooit willen bekennen: het blijft een onbewuste wens bij deze vrouw, die op haar manier toch van haar man wel houdt. In haar isolatie die, nu Ulick dood is, en Farfrae voor spek en bonen meedoet, steeds beklemmender wordt, zoekt zij voor haar religieuze behoeften bevrediging in het irreële. Haar mythe verraadt een verontrust geweten, en haar wroeging geldt vooral haar afzijdigheid. Het besef, onbewust gevoeld, dat zij de mensen, haar volk (= uitverkoren volk in Oud-Testamentische zin - een teken van religieus individualisme!), niet geven kan wat Ulick gaf: liefde, genegenheid, steun - dit onderhuids gevoelde gebrek in haar natuur, doet haar zoeken naar een 'sterke man' nu de 'zachte' er niet meer is. Inmiddels stapelen de moeilijkheden zich voor Farfrae op. Lastercampagnes komen van de grond, onaangename briefjes bereiken hem (Regan, meesteres op het woord, heeft er kritiek op: 'Ze moeten die briefjes nooit te lang maken, want dan gaan ze raaskallen'; een bewijs dat ze haar man toch in bescherming neemt, en dus een bewijs voor haar ambivalente gevoelens voor hem). Sir Percy is dan al door Regan als de uitverkoren verlosser aangewezen; ze bestookt hem, tegen Vader Kavanaghs wil in, met brieven om hem over te halen orde op zaken te stellen op zijn landgoed. Dat deze correspondentie, tegen Farfrae

[p. 124]

Regan, een Schorpioen

gericht en toch bedoeld als taakverlichting voor hem, voor hem verborgen blijft, spreekt natuurlijk vanzelf. Maar dat zij die *begon* duidt erop, dat zij geestelijk al niet meer in orde is. Vader Kavanagh schetst haar toestand als volgt:

'Ze gaat tóch haar eigen gang; dat is allemaal zo geworden sinds de nachtwake van Ulick Mac Carthy, waarop ze als klaagvrouw gesproken heeft; dat heeft de stoot gegeven tot alles; ze is toen meer van je vader vervreemd geraakt, ze werd feller en haatdragender, zonderde zich meer af...'

Deze aftakeling, dit 'autisme' is dan al twee jaar - minstens - aan de gang!

Sir Percy komt natuurlijk. En hij is het die onthult dat James voor de Ierse pachters financieel in de bres is gesprongen. Hij vertelt dat Regan hem de ene brief na de andere schreef. Waarbij hij zinspeelt op haar 'overspel' met Ulick. En James, bij wie lichaam en geest veel meer een eenheid vormen dan bij Regan, gelooft hem: wat weet James van 'platonische' liefde? Wanneer hij dan in een opwelling zelfmoord pleegt, terwijl buiten zich een roerige menigte verzamelt, stort Regans geest ineen. Ze beseft misschien nog, dat ze na Ulicks dood in een schijnwereld geleefd heeft - een wereld van woorden, die zich losgezongen heeft van de realiteit, zal ik maar zeggen. Maar dán maakt het onbewuste zich van haar Ik meester. Het einde is glossolalie, bezetenheid. Regan glijdt weg in de duisternis van het primitieve. Het woord, eens haar giftig wapen, richt zich tegen haar. Maar de astrologisch onderlegden onder ons, niet de literaten pur sang,

hadden immers allang uit mijn beschrijving begrepen, dat Regan 'een' Schorpioen moest zijn. Dat is één van de voordelen van hen die de astrologie kunnen zien als een hulpmiddel voor het perspectief van de vertel-

[p. 125]

'Ierse nachten een verborgen 'verzetsroman'

ler, of van de verteller achter de verteller. Wie niet in woorden ten onder wil gaan, moet af en toe bedenken, dat buitenliteraire middelen als astrologie, alchimie, katharisme en gnostiek soms literaire middelen zijn...

Ik wil me natuurlijk niet ontveinzen, dat ik tamelijk ingenomen ben met deze beschouwing van een détail van *Ierse nachten**). Telkens als ik het boek las, had ik het gevoel dat het iets, hoezeer ook in het verborgene, met die oorlogstijd van doen moest hebben, waarin het geschreven werd. Hier komt het dan een beetje in het licht. Het verlangen naar de sterke man; de ontgoocheling als hij ook verschijnt. De Engelse Herren -, de Ierse Sklavenmoral. De Quislingmentaliteit van Schotse uitgebuitenen, die zelf - in alle naïviteit - als uitbuiters bruikbaar zijn. De onderwerping van het begrip aan het dolgedraaide woord.

Het doet allemaal denken aan toen, aan de politieke propaganda, aan de wensvervullingsdromen van geremde, zich in leuzen vermeiende stakkers, een 'massa' van rasindividualisten, een 'elite', nee - een woestijn propvol cacteeën van de meest uiteenlopende, voor mijn part de meest exotische kleur en vorm: een kaste van onaanraakbaren, die kunsteloos falen uit faalangst, uit de angst niet te kunnen leven naar het mateloos hoogmoedig dogma, dat foutloosheid de enige kwaliteit is waar het in deze wereld op aan komt.

Leiden, juli/augustus 1977

*) Een algemener beschouwing van deze roman in *De Vestdijkkroniek*, juni 1978, onder de titel: [De kruik van de waterman](#).

Extra - Tertiair - Recensies

R.A. Cornets de Groot

Recensies van *De kunst van het falen*

Diverse auteurs



Literair Café

Jan Verstappen

Het Binnenhof, 25 september 1979.

Het Bzztôh begon begin deze maand in het pand aan de Stille Veerkade in Den Haag met een nieuw seizoen Literair Café, dat eens in de maand wordt gehouden. Steeds een bijeenkomst met een kleiner of groter literair evenement, ditmaal rond de te verwachten publikatie van een nieuw boek van R. A. Cornets de Groot, de meest individualistische essayist in de Nederlandse letteren. Zijn boek heet *De kunst van het falen*, het zal rond 1 oktober verschijnen. In het Bzztôh-café werd het op heel korte en summiere wijze ingeleid door Heere Heeresma, die het boek met een klein toespraakje "ten doop" hield. *De kunst van het falen* is een Bzztôh-uitgave. Later meer over dit boek.

---o0o---

De kunst van het falen

Marcel Janssens

Dietsche Warande & Belfort, september 1979.

Een boek van Cornets de Groot is altijd weer iets apart. Zijn boek *De kunst van het falen* ('s-Gravenhage, Uitgeverij Bzztôh, 1978, 127 blz.) is weer een mengsel van autobiografie, literaire kritiek, journalistieke berichten, mythologische bespiegelingen en astrologische goocheltruucs. Zijn teksten vallen buiten alle categorieën en maten. *De*

kunst van het falen blijkt een 'inleidend' hoofdstuk te hebben; daarna worden teksten gearrangeerd in twee hoofdstukken over Greshoff / Elsschot en Den Haag / Paul Rodenko; het laatste hoofdstuk heet *Over het schrijven als levensproces* en daar kan de schrijver alles en nog wat in kwijt, in de meest eigenzinnige en ludieke orde. Als je erdóór bent geraakt, weet je niet te best te reproduceren wat voor informatie nou is overgekomen en wat er allemaal is blijven hangen in die kwistig opgespoten mist van vertellingen, anekdoten, beweringen, gissingen, hele en halve bewijsvoeringen waarvan Cornets de Groot zijn 'systeem' heeft gemaakt.

In dit boek, dat mij toch wat meer memoirechtig voorkomt dan de vorige (bij voorbeeld *Intieme optiek* van 1973), heeft Cornets de Groot het vaak over zijn literaire vrienden Jan Arends, Jan Molitor en Heere Heeresma, maar [...] dijk en de astrologie. Daar kan hij onuitputtelijk over uithalen. Hij is tot de conclusie gekomen dat al de mythen bij Vestdijk berusten op één grote mythe - "die van de astrologie" (10). Hij sleutelt niet alleen astrologisch aan Vestdijk, lang niet; elk auteur, zoals elk mens, is met zijn ster verbonden: sterren hebben rechten op stervelingen, zegt hij (9). Binnen die premissen steekt hij zijn astrologisch vuurwerk af, waar je meer verwonderd dan overtuigd, meer versuft dan geboeid op zit te kijken. Cornets de Groot geeft zich onomwonden uit als essayist en niet als literatuurwetenschapper (een begrip dat in Nederland nog altijd wat zwaarder weegt en door auteurs wat meer wordt geschuwd dan bij ons). Als essayist heeft hij altijd wel een voetje voor op een meer methodisch lezer, voor wie hij even onaansprakelijk als onaantastbaar moet zijn. Hij is in ieder geval een zeer vernuftig lezer, die de ogenschijnlijk verst uit elkaar liggende dingen aaneen kan knopen (aaneen kan gissen). Bovendien is hij een gevat formuleerder. Schrijven is voor hem immers levensnoodzaak en de literatuur meer een levens- dan een leerschool. Hij behoort tot het ras van zacht-verslaafden die niet helemaal buiten de II[...] aan teksten en hevelt hij zijn lectures over in weer andere teksten, de zijne. Zo schrijft hij bundel na bundel uit kracht van zijn eigenzinnig, intiem "systeem". Hij is schrijver zoals een onderwijzer onderwijzer is.

Wat ten slotte die "kracht van het falen" betreft, die past hij in dubbele zin toe: op de auteur en op de criticus. Dichters kunnen van het falen een kunst of zelfs een broodwinning maken, zegt hij (81), en dat wordt in de bundel met tal van voorbeelden getoond, of liever: gesuggereerd in een allesbehalve discursief of inductief betoog. Het falen heeft nochtans vooral betrekking op de activiteit van een op teksten verslingerd lezer als Cornets de Groot zelf. In zijn inleidende autobiografie als criticus noemt hij zijn eerste geschrift "onwetenschappelijk en onmethodisch". Van meet af aan vaart hij, autodidact die voor de serieuze literatuurwetenschap scholing mist, een eigen koers onder zijn verlokkelijk gesternte. Zijn teksten bevatten "contrabande", en van zodra de geleerde heren hem dat begonnen kwalijk te nemen, zette hij pas zijn koers op scherp en kapselde hij, de "ongewenste gast", zich in zijn intieme optiek in. In mijn paranoia heb ik een grote behoefte aan stelselmatigheid, schrijft hij nu (11, 27), en dat kunnen de serieuze critici niet velen. Hij faalt, dat weet hij, maar hij faalt enthousiast en provocerend. Die bekentenissen van gewilde minderwaardigheid vind ik een beetje masochistisch. Wat hij in zijn lectuurreportages ter beschikking stelt valt wel even buiten de verwachtingspatronen, maar is daarom niet per se naast de kwestie. Hij werkt graag biografisch, maar zoekt niet de werkelijkheid van het biografische schrijvers-ik, wel een meerdimensionale en complexere werkelijkheid die hij noemt 't meer ik dan ik'. "Tussen het ik en het meer ik dan ik ligt een ruimte voor de kunst van het falen". Dat méér haalt Cornets de Groot uit zichzelf op, en dan komt allerlei bezinsel in zijn teksten bovenliggen: autobiografische fragmenten, lectuurresten, papierflarden, citaten, enz. enz.; naar dat méér speurt hij, de ongewenste sterrenwichelaar, vooral in zijn schrijvers, in wie hij eveneens ruimte maakt voor hùn kunst van het falen. De superpositie van dat dubbele falen veroorzaakt in Cornets de Groot's essays de meest onthutsende legeringen en doorverwijzingen, under- en over-statements, conjecturen én hartige uitspraken. De auteur hoeft daar niet zoveel zelfbeklag om te winden; hij màg er zijn, en hoe meer sterren, hoe meer vreugd.

---o0o---

Onvolledige beelden

Jaap Joppe

***Haagsche Courant*, 6 oktober 1978.**

R.A. Cornets de Groot, Hagenaar van huis uit, thans Leidenaar, heeft een indrukwekkend aantal bundels essays op zijn naam staan. Opstellen over proza en poëzie, prozaïsten en dichters, vooral veel over Vestdijk, Achterberg en Lucebert. Nu zullen bundels opstellen over literatuur en literaten nooit bestsellers worden, maar ik heb de indruk dat de opstellen van Cornets de Groot minder weerklank hebben gevonden, ook bij wie rechtstreeks in de letterkunde is geïnteresseerd, dan men zou hebben verwacht. De oorzaak daarvan zal niet eenvoudig zijn te achterhalen; misschien omdat hij niet in Amsterdam woont (nu hij in Leiden woont vindt hij misschien genade in de nieuwontstane Leidse coterie), misschien omdat hij eigenlijk voor vakgenoten schrijft, althans voor diegenen die zich actief en soms beroepshalve met de letteren bezighouden. Misschien toch ook wel omdat hij een eigen literaire kring heeft waarop zijn aandacht zich richt, en omdat die aandacht sterk persoonlijk is georiënteerd. "Wetenschappelijke onschuld" schijnt Fons Sarneel dat eens te hebben gedefiniëerd, en daarop reageert Cornets de Groot eigenlijk heel charmant en open in de inleiding op zijn nieuwe bundel *De kunst van het falen*, verschenen bij Bzztoh (â 14,90).

Hij heeft zijn persoonlijke, "onwetenschappelijke" voorkeuren, maar hij heeft bovendien - dat blijkt uit die opstellen - binnen die voorkeuren ook weer hoogst individuele argumentaties. Hij schrijft wat men een literaire autobiografie zou kunnen noemen: letterkundige herinneringen aan Vestdijk, Lucebert, Mulisch ook, en vooral persoonlijke vrienden en relaties als Heere Heeresma, Jan Arends en Jan Molitor.

Hij is wanneer het om die laatsten gaat hoogst persoonlijk en eenzijdig in zijn oordeel en beschrijving: hij etaleert in vriendendienst bijvoorbeeld de (vele) positieve kanten en ambities van Heeresma's schrijverschap, maar zwijgt over diens irritante "persona", schrijversimage, nauw verbonden aan zijn schrijverschap. Hij zegt interessante en verhelderende dingen, maar laat even essentiële zaken weg. Datzelfde geldt bijvoorbeeld ook voor zijn visie op Jan Arends: volstrekt positief als totaal, maar zonder diens aantoonbaar negatieve kanten. En daarmee tekent hij onvolledige beelden. Maar leesbaar, en dan voor een groter publiek, zijn deze ook vaak anekdotische essays ongetwijfeld.

---o0o---

Een stapel boeken over boeken

Jan Verstappen

***Het Binnenhof*, oktober 1978.**

[...] R.A. Cornets de Groot gaf bij het Bzztôh een boekje uit onder de titel: *De kunst van het falen*. Een alweer heel eigenzinnige titel, zoals de essays over literatuur die Cornets de Groot publiceert, vooral waarde hebben vanwege het zeer individuele, het eigenzinnige van zijn benadering. Niet voor niets heette een van zijn belangrijke bundel essays *Intieme optiek*, omdat het zijn duidelijke keuze is uit te gaan van de mogelijkheden en begrenzingen van zijn eigen persoon in zijn relatie met literatuur en het verslag dat hij over die relatie aflegt. "Een egodokument" noemt hij het zelf.

Inleidend op zijn boek schrijft Cornets o.a. het volgende: "Toen bij de Bezige Bij mijn boek *De zevensprong* verschenen was, schreef Fons Sarneel er in *Vrij Nederland* (21-9-'68) een recensie over, waar ik, hoezeer ook gevleid door de ambivalente woordvoering, weinig van begreep. Hij had het over 'wetenschappelijke onschuld' en bedoelde daar natuurlijk mee dat ik volstrekt onwetenschappelijk te werk was gegaan in dat boek. Dat heb ik inmiddels begrepen, maar die 'onschuld' kan moeilijk op toeval berusten. Mijn opleiding wees allerminst in de richting van 'wetenschappelijkheid'.

Niet wetenschappelijk dus, wel hoogst eigenzinnig, wel markant en vooral ook erg stemmend tot het bepalen van je eigen gedachten. Dat is de grote kwaliteit van Cornets de Groot in dit boekje, waarin hij het heeft over Mulisch en Donner, Heeresma, Vestdijk en Greshoff, Elsschot, Lucebert en vooral ook Jan Arends. En zoveel anderen. [...]

---o0o---

Bzôtôh (bloep)

[Anoniem]

***Caramba*, nr. 2, oktober 1978.**

Den Haag - Bzôtôh is de fonethische weergave van het geluid dat een guillotine in vol bedrijf maakt. De stichting met deze naam houdt zich niet alleen bezig met de organisatie van culturele avonden en het uitgeven van *Bzzletin*, een literair tijdschrift, maar is ook doende langzaam maar zeker een eigen fonds op te bouwen van kleine en vaak aardige boekjes.

Dat de uitgaven zowel in aantal als ook in omvang toenemen is bijvoorbeeld te zien aan een 128 pagina's tellende, onlangs verschenen collage "egodocumenten" van Cornets de Groot, *De kunst van het falen*. Het is een wat wazige, met veel persoonlijke gedachten en uitweidingen geardeerde verhandeling over schrijvers - zoals Vestdijk, Mulisch en Heeresma - en hun thematiek. [...]

---o0o---

[Geen titel]

T. van Deel

***Prisma-Lectuurvoorlichting*, oktober of november 1978.**

Cornets de Groot gaat niet door voor een van de meest consistente essayisten. Dit odium zet hij al enige tijd - en nu opnieuw - alchemistisch om in credo's die elke keer weer het goed recht verdedigen van de vrije, onacademische geest. Ook ditmaal wil Cornets de Groot dus niet behoren tot die "kaste van onaanraakbaren, die kunsteloos falen uit faalangst", die "woestijn propvol cacteeën van de meest uiteenlopende (...) kleur en vorm". Ik waardeer hem hevig om het gevaar dat hij durft lopen, maar uit dit nieuwe boekje moet ik ook weer opmaken dat zijn critici niet altijd ongelijk hebben. *De kunst van het falen* is een autobiografisch essay, waarin literaire bevindingen, en vondsten, gekoppeld worden aan een persoonlijke ontwikkeling. Zoals altijd bij Cornets de Groot staat er, tussen de regels, veel stimulerends te lezen, maar zijn behoefte aan een grote greep - die de "kunst van het falen" is - maakt hem ook talloze malen immens duister. Er bestaat in dit soort geschriften geen onderscheid meer tussen wat onzinnig en wat adequaat is. Waarschijnlijk ware het beter Cornets' teksten niet op deze gronden te beoordelen. Hoe dan ook, interessant blijven ze zeker, deze persoonlijke reacties op Greshoff, Stols, Rodenko, Holst, Vestdijk, Elsschot, Mulisch, Donner, Lucebert, Heeresma en Arends.

---o0o---

Een rijke mijn voor Lucebert-fans

Murk Salverda

Het Parool, 6 april 1979.

Na vijf jaar zwijgen is de eigenzinnige essayist Cornets de Groot kennelijk onderhevig aan een storm van creativiteit. Vorig jaar publiceerde hij een scherp en open ego-document *De kunst van het falen*, dat tamelijk samenhangend is voor zijn doen en waarin hij zijn levensbepalende liefde voor literatuur en literatoren belijdt. Voor wie geïnteresseerd is in Vestdijk, Rodenko, Greshoff, Elsschot, Mulisch, Heeresma, Jan Arends of in Cornets zelf, is dit boekje een prettige verplichting. Het geeft ook een rechtvaardiging voor de wijze van leven en schrijven van deze zo vaak gewraakte essayist: "Af en toe doorklieft een bliksemschicht de orkaan van de geest - en dat is het dan; je hebt wat aan zitten rotzooien - een procédé dat zijn voordelen heus wel heeft en dat in die tijd (rond 1960), M.S.) ook recht van bestaan had; wie was er toen hovaardig genoeg om te geloven dat hij een foutloze studie kon maken? Dat leren ze je pas in deze tijd. Vandaar dat iedereen met de nieuwe ziekte van de faalangst rondloopt". Wat dat betreft is Cornets gezond gebleven.

Eveneens in 1978 deed Cornets een door Lucebert en Schierbeek om en om geschreven prozatekst het licht zien, die al in 1949 was geschreven, maar nooit eerder zo volledig gepubliceerd: een literair-historische daad van belang. Zijn pas verschenen "krimi-essay" *Met de gnostische lamp* is een commentaar op dit tweeboek en probeert in verband daarmee overheersende thema's in Luceberts poëzie aan te wijzen. Het boek is een rijke mijn geworden voor Lucebert-liefhebbers en -doctorandussen. Cornets blijkt namelijk een meester in het bedenken en waarschijnlijk maken van hypothesen. Hij geeft echter meer aanwijzingen dan bewijzen. Anderen weten nu in welke richting ze moeten zoeken voor een meer systematische bewijsvoering.

Cornets laat zien hoe innig de Vijftigers, en in dit geval met name Lucebert, aansluiten bij tradities, niet zozeer wat betreft overgeleverde vormen en regels, maar bij het vinden van de stof. Cornets toont opmerkelijke overeenkomsten tussen Gorter en Lucebert, hij maakt ontleningen aan Emants' *Lilith* aannemelijk en beïnvloeding door de beeldspraak van gnostici - kettens van zeventien eeuwen geleden - zeer waarschijnlijk. Dat leidt tot de stelling: "Lucebert bedient zich graag van de vormenwereld en van de taal der gnostici, juist om zijn agnostische, antidualistische visie tot uitdrukking te brengen."

Met de gnostische lamp is niet gemakkelijk. Het boek veronderstelt nogal wat voorkennis van de "moeilijke" Lucebert. Het begrijpen van de gnostische denkbeelden vergt ook veel inspanning, vooral omdat Cornets die veel te kort behandelt. Hij geeft slechts een schools maar onvolledig uittreksel van het eerste hoofdstuk van Hans Jonas' *Het gnosticisme*. Voor duidelijkheid kun je beter naar het origineel grijpen. Bovendien maakt Cornets' associatieve en niet altijd heldere manier van schrijven het begrip van het totaal er niet eenvoudiger op.

Toch straalt de lol van het ontdekken van welke bladzij. Voor wie is ingewijd in de poëzie van Lucebert kan het zelfs spannend worden. Zo'n lezer volgt geboeid het verloop van de storm in het hoofd van de heer Cornets. Alleen jammer dat de analogie met de detective-roman wat slordig is uitgewerkt. Precisie, overzichtelijkheid en consequentie zijn niet Cornets' sterkste kanten. Zijn kracht ligt in zijn associatief vermogen, dat waardevolle hypothesen kan formuleren, waar een generatie geleerden en amateurs zijn voordeel mee kan doen. En dat laatste lijkt me hier het geval. [1](#)

---o0o---

Mulisch en zijn groot organisme

Wam de Moor

De Tijd, 27 april 1979.

[...] Eveneens bij Bzztôh verschenen kort na elkaar twee boeken van R.A. Cornets de Groot, waarover ik weldra meer zal zeggen. Ik noem u vast de titels: *De kunst van het falen* (128 blz., prijs f14,90) en *Met de gnostische lamp - krimi-essay over de dichtkunst van Lucebert* (188 blz., prijs, f19,50). [...]

---o0o---

Op zoek naar strofoïde

De wederopstanding van de essayist Cornets de Groot

Boudewijn Büch

Vrij Nederland, 28 april 1979.

R.A. Cornets de Groot is essayist. Dat valt tenminste te lezen achterop zijn bundel *Met de gnostische lamp*. Cornets de Groot vindt zichzelf dus essayist. Want zoals wij weten schrijft een auteur zijn eigen flapteksten. Cornets de Groot schrijft al heel lang. In 1966 begon hij zijn boekpublicaties met *De chaos en de volheid*. Sedertdien stortte hij bijna jaarlijks een chaos over de lezer uit. In 1973 leek Cornets opgedroogd. Maar, ach, Cornets kwam terug! De twee boeken die hier besproken worden nemen de jaarlijkse cadans weer op: 1978, 1979...

Achterop het soms niet onaardige boekje *De Zevensprong* (1967) schreef Cornets: '(Sinds Gorter) ging het goddank snel bergafwaarts met de begrijpelijkheid in onze literatuur: Lucebert, Hermans, Mulisch.' Wat bedoelde Cornets in godsnaam met dat 'goddank', twaalf jaar geleden? Dat is mij in 1979 eindelijk duidelijk geworden. Cornets bedoelde ermee dat als een schrijver nog maar een béétje begrijpelijk schrijft hij er voor zal zorgen dat de lezer er in de kortste keren geen snars meer van begrijpt. Want zo schrijft Cornets. Krimi-essay over Lucebert. Waarom dat gekke *krimi-essay*? Omdat de 'dichter en criticus' Nijmeijer Cornets ooit eens een 'litteraire detective' noemde. Cornets vervolgt zelf op de achterflap: 'Deze kwalificatie sprak mij zo sterk aan dat ik besloot de structuur van het essay over de dichtkunst van Lucebert waaraan ik op dat moment bezig was, omwerkte tot die van een detective-verhaal.'

Een detectiveverhaal! Dus zette de boekbespreker de pet op, stopte de pijp uit de perzische slof en nam een snuifje coke. Dr. Watson had toevallig een drukke dag. We begonnen met de voetnoten. Barstensvol boeken die gaan over baarlijke nonsens: Papini over *De duivel*, 'Certain problems in the history of witchcraft and diabolism', een boek over het gnosticisme, iets over het *Boek der Kettters*, het boek *Zohar* uit de Kabbalah, noem maar op. Maar dat is niet alles hoor, naast deze rim-ram citeert Cornets toch ook maar mooi eventjes Freud (*Zur Einführung des Narzismus*), de Beauvoir (over *Brigitte Bardot and the Lolita syndrome*) en zegt ook nog even langs zijn neus weg (noot 75) 'dat Huygens als een der eersten weet had van de eigenzinnigheid van de literatuur'. Negen noten verder wordt effetjes Curtius *Kritische Essays zur Europäischen Literatur* opgevoerd. Citeren kost niks, zal Cornets gedacht hebben. Echt waar, ik had het mij voorgenomen - die Cornets lijkt mij een aardig, naïeve man - dat ik het niet zou opschrijven, maar het moet, ik kan het niet tegenhouden: die Cornets is een omgevallen boekenkast. Hij is zijn kasten weer gaan inruimen. Toen zijn serieuze boeken, per

vergissing, terecht gekomen tussen al die occulte, toverkunstige en andere rommel.

En toen is die Cornets maar wat gaan aanrommelen. Oké! Ik moet zijn boeken bespreken, niet zijn voetnoten. Dat is het juist: wat betreft *Met de gnostische lamp*, daar is geen touw aan vast te knopen. Een paar citaten dan maar: "De nozem werd in onze literatuur in 1947 geboren". Onzin: het woord "nozem" ontstond pas omstreeks 1955 en opstandige jongelui; wel, Werther was in 1774 ook al behoorlijk tegen de draad in. "Die gnostici - afstammelingen van de grote leraar Mani: de bogomilen, Paulicianen, katharen en noem maar op". Ja, hoor, noem maar op. Ik heb er ook nog wat: Frodo, Bombadillo, Bilbo - o gut, die komen uit Tolkiens boeken. Cornets zou het toch over Lucebert hebben? Inderdaad: "Ik beperk me hier tot de eerste strofoïde" (p. 44) Strofoïde, strofoïde... wat is dát nou weer. Ik zoeken in de *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Niks, helemaal niks; dat is móóí! Detective Cornets zou iets voor mij opsporen en wat is het resultaat: dat ik én niets meer begrijp van Lucebert - voor zover ik die al begreep - én helemaal niks van Cornets' boek over Lucebert. Nog een zin: "Lilith is Salomé, de sfinx, de Blaue Engel, Marilyn, B.B." Lilith is dus van alles; hupsakee, zo heb ik er ook nog één: ik ben Jezus, Koning Faroek, Mick Jagger, bisschop Simonis.

Het zou pijnlijk zijn verder te gaan met te citeren van dit boek. Het is volstrekte nonsens. Cornets citeert ergens Navratils in zijn soort baanbrekende boek *Schizophrenie und Sprache*. Het is duidelijk dat Cornets van dit boek geen ene moer heeft begrepen maar ik voer het dan ook om een anderen reden op. Omdat het Cornets' boek het best samenvat: Schizophrenie und Sprache.

Het andere boek van Cornets: *De kunst van het falen*. (Over de titel maak ik geen misselijke toespeling). Dit boek is volgens de achterflap - volgens Cornets derhalve - "geen Haagse roman, ook geen biografie, essay of memoires". Het blijkt een *egodokument* te zijn. Na de "strofoïde" hebben we er weer een woord bij. Het "egodokument". Deze bundel, dat moet ik toegeven, is iets leesbaarder dan het eerst genoemde. Het gaat over mensen die Cornets gekend heeft of waar hij meent iets over te moeten vertellen. Zo komen we belegen, uitgekauwde anecdoten tegen over Jan Arends, Vestdijk, astrologie in de verhouding tot de mythologie, Judas die koos voor het teken Waterman, een zekere Jan Molitor (?), enzovoorts. Het hoofdstuk *Over Greshoff en Elsschot* opent met de inswinger: "Als er een lichamelijke taal is, moet er ook een niet-lichamelijke taal (hebben) bestaan".

Gelijk heb je, Cornets; denk ik. Helaas voor Cornets: met zo'n zin heb je altijd gelijk. En zo sukkel dit non-boek maar verder: over (ik citeer titels boven de bladzijden) "Uebermenschen", "getijdenboek met poezen", "vaderschootdroom", "Momus, god van de satire", "psychopathologie van de koude oorlog". Ach, laat ik ophouden. Echt, ik wilde eens een keer welwillend bespreken, aardig zijn. Bij elkaar 311 bladzijden onzin, het ging mij toch te ver. Eén ding tot slot: Lucebert schijnt Cornets over dat krimi-essay te hebben geschreven (achterflap): 'Je essay is nu een voorbeeldige misdaadroman geworden met twee schurken die iedere voor hun eigen uniek profijt een brein systeem om zeep trachten te brengen. Zijn ze daar echt in geslaagd? De vraag blijft open'. Is Lucebert van God los? Heeft Lucebert nooit Sherlock Holmes gelezen? Of dacht Lucebert: laat ik die Cornets nou maar wat vriendelijks schrijven anders blijft hij zeuren. Dat laatste hoop ik van harte. [2](#)

---o0o---

Leesvoer

Komrij, Hamelink, Brouwers en De Groot

Depo

Het Volk, 21 juni 1979.

[...] De bundels van Rudy Kousbroek en Willem Frederik Hermans zijn nog niet koud of zie daar komt een verse schotel uit de keuken: de ernstige Jacques Hamelink voor wie van de Franse keuken houdt, de van literatuur bezeten Cornets de Groot, de polemicus Jeroen Brouwers en dit alles overgoten met een pikant sausje Gerrit Komrij. [...]

Cornets de Groot publiceerde twee bundels, *De kunst van het falen* en *Met de gnostische lamp - Krimi-essay over de dichtkunst van Lucebert*. Lucebert en Rodenko zijn voor De Groot gidsen die hem door de lectuur naar de letterkunde brachten. Zijn *Met de gnostische lamp* is een merkwaardig essay over de dichter Lucebert, waarin De Groot het essay omvormt tot een misdaadroman. Hij is een mijnheer speurneus geworden die in de gedichten als een literaire detective te werk gaat. Er worden in het boek aanklachten ingediend, verdachten ten tonele gevoerd en ten slotte vrijgesproken. De literaire techniek die De Groot bezigt is verrassend, fris en maakt de lectuur van een boek over poëzie aangenamer. Ook *De kunst van het falen* is een lezenswaardig boek. Hij heeft het over Mulisch, Elsschot, Greshoff, Rodenko en vele andere schrijvers en groepen rond letterkundige tijdschriften. De Groot is een belezen schrijver die met de vaardigheid van een detective een rapport over het letterkundige leven samenstelt. Een zoeker voor wie lezen en bibliotheekbezoek niet als een vervelende karwei wordt ervaren. [...]

---o0o---

[Geen titel]

Nop Maas

NBLC - Lektuurinformatiedienst, datum onbekend.

Voor een deel is dit boekje een toelichting bij, soms een verdedigen van, soms een kritische nabeschooving bij vroegere essays (o.a. *De chaos en de volheid* en *Intieme optiek*). Voor een ander deel is het boekje een beschouwing over personen die de auteur als een soort leermeester beschouwt: Jan Greshoff, Paul Rodenko. Voor nog een ander deel tenslotte is het boekje een beschouwing over een drietal letterkundige vrienden: Heere Heeresma, Jan Arends en Jan Molitor. Dit laatste is niet alleen het gemakkelijkst toegankelijke, maar ook het beste deel van het boekje.

---o0o---

[Geen titel]

[Anoniem]

[Datum en publicatie onbekend].

Autobiografisch essay, waarin beschouwingen over vroeger werk en literaire vrienden zijn opgenomen.

---o0o---

[Geen titel]

[Anoniem]

Nederlandse Bibliotheekdienst, datum onbekend.

Volgens de flaptekst van dit boekje betreft het hier geen roman (het idee!), biografie, essay of memoires, maar een egodokument. Jammer, dat er niet bij wordt gezegd wat we onder "egodokument" moeten verstaan in tegenstelling tot de andere genoemde categorieën. Voor een deel is het boekje een toelichting bij, soms een verdediging van, soms een kritische nabeschuiving bij vroegere essays (o.a. *De chaos en de volheid*, *Intieme optiek*). Aan deze beschouwingen is dezelfde ontoegankelijkheid eigen die zijn andere werken zo slecht verteerbaar maakt. Terwijl de moeilijkheden hier nog extra worden vergroot door de omstandigheid dat men het oudere werk moet kennen om het betoog te kunnen volgen. Voor een ander deel is het boekje een beschouwing over personen die de auteur als een soort leermeester beschouwt: Jan Greshoff, Paul Rodenko. Voor weer een ander deel is het boekje een beschouwing over een drietal letterkundige vrienden: Heere Heeresma, Jan Arends, Jan Molitor. [...] 3

NOTEN

1. In een brief aan Cornets de Groot, gedateerd "Leiden, 23 maart 1979", schrijft de schrijver van deze recensie, Murk Salverda, collega van Cornets de Groot aan het Rijswijkse Lodewijk Makebljide College: "Beste Rudy, ik heb je boeken met plezier gelezen. Ik stuur je de doorslag van de recensie van tevoren toe zodat er nog iets aan veranderd kan worden, mocht dat nodig zijn. Ik hoop dat mijn bedenkingen je niet ontrieven. De positieve kanten overwegen." ↵
2. Bij wijze van uitzondering reageerde Cornets de Groot per ingezonden brief aan *Vrij Nederland* als volgt op deze recensie: "Mijn collega Boudewijn Büch eindigt zijn beschouwing in het kleurkatern (28/4) van o.a. mijn boek *Met de gnostische lamp* (f19,50) met de vraag of Lucebert van god los is. De strekking van mijn betoog is nu, dat Lucebert van god los is. Iedereen begrijpt dat natuurlijk - behalve Boudewijn Büch. Het boek stelt hem, natuurlijk nietwaar, voor nog veel meer problemen. Geef ik hem één universeel antwoord, geciteerd uit een interview met Schierbeek en Lucebert (in *Hollands Diep*, 5 juni, 1976 - een nummer, waar ook Büch zelf in schrijft). Op. p. 15 van dit blad zegt Lucebert: "Maar vind je nou niet dat er een paar uitstekende essays geschreven zijn door verschillende mensen. Ik noem bij voorbeeld Rodenko, Cornets de Groot." Ik bedoel maar: wie is er nou eigenlijk 'naïef'?" ↵
3. In de kopie van deze bespreking in Cornets de Groots documentatiemap is de laatste zin onleesbaar. ↵