

Iets persoonlijk

R.A. Cornets de Groot

Trefw.: autobiografie, S. Vestdijk.

Bron: *Vestdijkkroniek*, nr. 46 (mrt 1985), p. 1-8.

[p. 1]

In de kleine vergaderzaal had de aanwezigheid van twee nieuwe leden, ter opvolging van de twee aftredende, de redactie op oorlogssterkte gebracht. We hadden plannen gemaakt, vaste schema's, soepel genoeg om alle grillen van de werkelijkheid op te vangen. Er werd nog wat gedronken en gelachen en de geest woei waar hij wou. Toen herinnerde iemand zich opeens, dat deze bijeenkomst voor twee van ons de laatste zou zijn. Overmoedig vroeg hij naar de afscheidscadeaus.

Die waren er niet. De geest, wanneer hij waait, en dit met enthousiasme doet, bekommert zich niet in de eerste plaats om het tastbare en de pose, maar integendeel om verwantschap en om de vormen daarvan: het informele en onconventionele - de huid van de welgezindheid.

Het was Martin Ros die toen in het rumoer dat ontstond, met het voorstel van een redactorennummer kwam: 'Een cadeautje in de vorm van een artikel. Ieder schrijft er een en brengt zijn stukje op de echte, nog te organiseren afscheidsvergadering mee'. Dat was dat. Een artikel. Maar waarover dan? 'Het mag best iets persoonlijk zijn,' had Martin gezegd.

Iets persoonlijk.

Iets persoonlijk was mijn eerste lijfelijke ontmoeting met Vestdijk. Hij was 70 geworden en er was ter gelegenheid daarvan een huldiging in het Letterkundig Museum in Den Haag.

Ontmoetingen met Beroemde Mensen. Mensen met wereldfaam, een heel museum vol, en ik daarbij...

Vestdijk kwam in de geschiedenis van mijn literatuur laat binnen.

In de Haagse binnenstad waar ik woonde, kwamen veel vrienden bijeen. Zij gaven zich over aan de beeldhouw- en schilderkunst. Ze fotografeerden, dichtten en schreven. Ze spraken van *Podium* en *Maatstaf* en Heere Heeresma en Jan Arends zouden in beide tijdschriften schrijven. Anderen spraken over muziek: maar dan ook over Vestdijk. Jozef

[p. 2]

Eyckmans, de dichter, was daarin niet te stuiten of te vermoeien. Ik hield natuurlijk van muziek. Wie niet? Maar ik wist van muziek niets af, niet op de wijze der musicologen. Ik kon me ook nooit voorstellen dat de revolutie op deze kenners van het hogere zat te wachten, - maar toen had ik Rob Schouten nog nooit gezien.

'Muziek', zei ik, 'dat is toch een veel te oppervlakkige kunst?'

'Hoezo?' vroeg Jozef. 'Nou', zei ik, 'veel te veel mensen houden er van'.

Maar hij ried me Vestdijk aan en door zijn toedoen las ik mijn eerste Vestdijk-roman, *Aktaion onder de sterren*, waar ik niet los van komen kan sindsdien. Dat was laat, zoals

ik al zei, maar het was een beleving van de eerste orde, al wist ik nog niet waarom. Op een dag, lang voor *Vestdijk*, kreeg ik een nummer van *Braak* in handen. Omslag en tekening van Lucebert. Een discussie tussen Lucebert en Elburg. Ik liep op de boekenmarkt tegen het tijdschrift *Reflex* op, de beide nummers, en kocht ze voor een tientje. Thuis las ik de *minnebrief aan onze gemartelde bruid Indonesia*: beslissende lectuur. *Aktaion* riep ongewild die Eerste Sensatie, die van de *minnebrief* weer in me op. Stem en tegenstem van 'Holland' en 'Indië', van Europeaan en Indonesiër, zijn in deze brief tot een onontwarbaar lijkende cacofonie dooreengevlochten. Hoge beschaving, zachtmoedigheid, dienstbaarheid, een goedheid van nature, innerlijke rijkdom en een niet te overtreffen natuur worden hier met alle geweld overrompeld door agressie, angst, schraapzucht, boosaardigheid en machtsmisbruik - de zegeningen van het Westen, dat onder de dekmantel van kerk en kruis ook nog slaverij en onderdrukking wist te brengen. Mijn samenvatting lijkt een opsomming van cliché's, maar in het gedicht begint in het hart de worm te knagen. Uit een aanvankelijk verdrongen gevoel van verering voor het vreemde, ontstaat een drang naar - ja naar wat eigenlijk? Naar die andere natuur van mens en landschap, die andere schoonheid, dat ander bestaan. Paradoxaal: naar zichzelf, naar vrede. Utopische thema's grijpen in elkaar, zodra het kolonialisme zichzelf doorziet en afstand wil doen van eeuwenoude 'historische rechten'. Dat laatste is niet moeilijk - het streven is hoog en edel. Het mondt bij alle redelijkheid in welgemeende zelfbeschuldigingen uit. De Nederlander steekt zijn hand in eigen boezem en zand erover. Het is een simpel, een oprecht, maar daarbij, en daar kan niemand iets aan doen, een wat gratis gebaar. Een Nederlander is immers niet raar, niet bruin, niet

[p. 3]

vlezig van lip, niet breed van neus, niet onzeker. Hij is geen kolonisator, je ziet het hem niet aan. Zijn vader was het misschien, en diens vader en zo voort. Hij heeft geen schuld, hij praat er zich één aan, bewust, en is op die bewustheid niet zonder reden trots. Maar een Indo worstelt er mee. Hij komt er ook bij zware morele druk niet toe, om zijn zelfvernietigingsdrift met utopisch enthousiasme uit te schreeuwen. Luceberts gedicht boog die dwang tot zelfbeschuldiging van mij af. Schreit de bruid daar niet om haar bevrijding en is niet de Nederlandse arbeidende stand haar zuivere minnaar? Roepen beiden niet om de val van de verdorven imperialist? Hier begon het wat mij betreft. Dit had onmiddellijk met mij te maken: geen sentiment gaat zo diep als het politieke. Iedere grote staatkundige verandering is een pedagogisch verschijnsel. Ze dwingt je tot belangstelling voor wat er om je heen gebeurt. En wat er van buiten af bij je binnen dringt, brengt innerlijk een volkomen gedaanteverwisseling tot stand. Net als *Aktaion*, zoals we zullen zien.

In '62 publiceerde ik mijn eerste artikel. Het handelt over veel, maar het zwaartepunt ligt daar op *Vestdijks Aktaion*.

Een boek is een geheim. Het houdt je bezig omdat het dingen bevat die je vermoedt, maar niet helder ziet. Daarom herlees je het, daarom schrijf je erover. Dat wordt een essay, en nog een en weer...

Dat die eerste *Vestdijk*-roman met Lucebert te maken had voelde ik. Maar vanwaar dat gevoel? *Aktaion*, het boek bedoel ik, werd voor mij een persoonlijk symbool, waaraan ik, naarmate het inzicht groeide, een steeds universeler betekenis af kon dwingen - een betekenis die - mij niet bewust - al in het eerste optreden van dat symbool gestoken moet hebben.

Welnu: uit het boek blijkt dat Jolkos en het daarover heersende koningshuis niet erg nauw met elkaar verbonden zijn. Het volk vereert Artemis, de godin der wilde dieren en der jagers. Zij is geliefd onder vrouwen en meisjes van aanvechtbare liefhebberijen. Ze mag van staatswege niet worden verheven, omdat haar volgelingen, lichtzinnige vrouwen en jagers, wild van zeden zijn en - Artemis is een maangodin - nogal 'nachtelijk'. De vorst, overigens een zwak en uitgeput man, maar desondanks tot macht gekomen, niet in het minst door het geschipper van zijn priesters, de geschiedvervalsing van zijn vrouw en de propaganda van Musaios, heeft niet graag dat de eredienst aanzet tot

vertroeteling, verwekelijking en onbeheerstheid der knapen. De tradities en de

[p. 4]

riten der autochtone bevolking moeten door een andere, nieuwe, mannelijke, Olympische orde worden vervangen.

Daartegen rijst verzet van Simaethe, wier invloed op Aktaion groot genoeg is, om hem zo nodig tot leider te maken van een conservatieve beweging of dito revolutie desnoods.

Maar dan verschijnt Cheiron, een geslepen manipulator, die bereikt - door zijn *Wille* zur Macht - dat de godin Artemis aan Aktaion verschijnt, nadat de laatste zich heeft losgemaakt van Jolkos (= Simaethe), het koningshuis én Cheiron, om aan het hoofd van weggelopen slaven jacht te gaan maken op de jachtgodin zelf.

Door Cheiron heeft de deugd à la Simaethe (in de ogen van de bovenliggende klasse een ondeugd) een nieuwe impuls gekregen, waardoor zij werkt als iets dat door *allen* verboden is, maar dat de ware avonturier trekt.

Ze werkt als kwaad en is vijandig aan de heersende opinies.

Ze zet aan tot opstand, tot een progressieve revolutie. Zij styleert de ongeremde, Dionysische Artemis tot een zuster van de zon, een Apollinische godin - want Vestdijk zou anders Vestdijk immers niet zijn, nietwaar, Hartkamp? - en allemaal zonder leugens, geschiedvervalsing of enig ander gebrek aan creativiteit; een bewoonster van een van dwaze ideeën verschoond gebleven Olympus.

Vestdijk schreef vóór zijn 'sociale roman' *Ierse nachten* een 'protosociale roman', *Aktaion*.

Dit inzicht is bij alle individualisme en individualiteit van schrijver dezes niet alleen een hoogst persoonlijk, maar vooral ook een 'soortelijk', een overdraagbaar inzicht. Een van zijn emoties los gemaakt inzicht. Want vanzelfsprekend berust het op een emotie - wat zeg ik? - het berust op die chaotische, veelomvattende en ongerichte werking van de verbeelding, die ik de open ruimte ben gaan noemen, en die me telkens weer doet vermoeden, dat ver uiteengelegen gebieden door mij kunnen worden verbonden.

Mythe en (anti-)utopie: beelden van mijn verleden en (toenmalige) toekomst. Nu pas wordt mij de plaats van hun snijpunt onthuld, waar ik zo lang geleden de snuf al van had.

Ook mijn deugd - de eisen van de open ruimte in ieder geval serieus te nemen - kreeg immers een impuls toen ik de parallellie Indonesië / Jolkos zag. Nooit zou deze visie me uit de pen zijn gevloeid, als ik mijn sensaties, mijn extase rond haar ontwaken uit een jarenlange slaap met de overgevoeligheid der academici voor zulke aandoeningen de grond in had gewerkt. Literatuurbeschouwing is een wijze van leven.

[p. 5]

concurrent van mij in het obscurante, destijds.

Kende Vestdijk zulke gevoelens van verlegenheid bij bewonderaar en bewonderde? Gaat het wel om verlegenheid? Welke honden stonden op het punt mij te verscheuren?

Hij arrangeerde zelf eens zo'n ontmoeting, ook in '68, en ver van Hema, Denneweg of Letterkundige Musea. In een tuin was dat, en de ontmoeting vond tussen Goethe en Heinz Berger plaats - in de roman *De hotelier doet niet meer mee*, p. 12/18.

Beide mannen zijn zelfs in deze landelijke omgeving nogal met hun situatie verlegen.

Maar toch is er een gesprek, toch is toenadering mogelijk, al zegt Berger die niet te zullen zoeken, en al is de suggestie groot, dat zowel de dichter als de leerling de afstand die er is, zelf wensen. Zo hoort het ook, men dient zijn meesters niet op te zoeken. Mijn neiging om te vluchten was me door een zuivere aandrifft ingegeven. Het was geen verlegenheid, al gebruikt ook Vestdijk dit woord voor de gevoelens van Berger en Goethe. Het is gebrek aan respect bij de een, en begrip voor die verering bij de ander.

[p. 7]

In datzelfde jaar '68 was ik bezig met de samenstelling van een bloemlezing uit Luceberts poëzie. Om dat goed te doen bezocht ik in gezelschap van een halfgod, Bert Bakker, de Oom, mijn Cheiron in Bergen. We spraken wat, we dronken wat en de dichter stelde me op mijn gemak door zijn vriendelijkheid, die je makkelijk voor bescheiden of zelfs en inderdaad voor verlegen zou kunnen houden. Maar dat is een vergissing. De omarmende honderdman heeft nu eenmaal, niet minder dan Vestdijk, de gratie van een volle aar en diens gebrek aan praalzucht.

Ook dat maakt een ruimte open voor een verering die niet mooier, niet terughoudender tot uiting kan komen dan in het cadeautje van het essay - een cadeautje voor allen, maar toch ook voor jezelf.

Leiden 20 nov. 84

Persoonlijkheid en talent (fragment)

R.A. Cornets de Groot

Trefw.: S. Vestdijk, Forum.

Bron: Vestdijkkroniek, nr. 51 (juni 1986), p. 28-30.

[p. 28]

Twee interessante beschouwingen in de *VK* (Van der Paardt, Stevens). Maar toch ook, hoe zeg je dat, twee artikelen, waarbij het denken het zich geriefelijk maakt in voorgevormde besluiten, waarbij dan de 'keuze' van Vestdijk 'voor het talent' wordt uitgespeeld tegen die voor de 'persoonlijkheid' in de zin van *Forum*. Ik weet niet precies, hoe je dat begrip 'persoonlijkheid' zou moeten omschrijven. Destijds was het een sjiboleet. Je zei het, en iedereen voelde aan wat je er onder verstond. 'Vent', bv. in de kritiek. Het kreeg de gevoelswaarde van 'een kerel uit één stuk'. Stevens denkt in die richting:

'Voor Du Perron en Ter Braak is geestelijke hygiëne geen puur individuele zaak, te bewaren door zich sociaal buiten schot te houden; dit blijkt op elke pagina van de briefwisseling tussen beiden. De innerlijke onkreukbaarheid geldt niet in de laatste plaats als code en criterium voor de vriendschap. Het is een primaire factor waar mensen op worden beoordeeld, en dit oordelen is weer een methode om van honnêteté blijf te geven.'

Persoonlijkheid was dus geen 'puur individuele zaak': een persoonlijkheid zoekt naar gelijkgezinden, naar gelijken - en niet naar het onpersoonlijke (boven persoonlijke, massa, etc.). Een persoonlijkheid vertegenwoordigt zijn 'groep': *Forum*, bij voorbeeld. Typerend voor een persoonlijkheid is niet de vriendschap die hij voor zijn gelijken voelt, maar de vijand die hij zich kiest. Alleen tegenover hem - en niet tegenover zijn vrienden - kan hij zich een 'vertegenwoordiger' voelen. 'Wie zijn leven niet met tien, twintig andere levens vermenigvuldigt, kan nauwelijks zeggen, dat hij leeft', zegt Vestdijk ergens (ik citeer uit mijn hoofd). Zo'n uitspraak is typerend voor een *Forum*-man. Het zal best zo zijn, dat Vestdijk binnen de *Forum*-groep een 'ketter' was. Hij zegt dat zelf (in *Gestalten tegenover mij*), en bovendien zeggen Du Perron en Ter Braak het: hij is veel te literair. Maar 'brak' hij nou met *Forum*, of moet je zeggen, dat zijn 'keuze' in de lijn van zijn persoonlijkheid lag?

[p. 29]

Stevens' typering van de geestelijke hygiëne à la *Forum* gaat te veel de kant op van die 'kerel uit één stuk', die eigenlijk zijn leven met tien, twintig andere zou hebben moeten vermenigvuldigen. L'honnête homme.

Pascal bedoelde daar iemand mee, die je als werelds kunt typeren, iemand, die overal kennis van had, en die je om die reden nooit een specialist zou kunnen noemen. Is het een man van beschaving, gezichten trekken, manieren, geest? Of is het er een die genoeg vindt in jacht en spel en zingen en dansen? De waardigheid van de mens - in ellende en in grootheid - zit in het denken, zegt Pascal. Ter Braak tekent die honnête homme in zijn 'zelfportret' aan het slot van het hoofdstuk 'Een zonde tegen de heilige geest' in *Politicus zonder partij*: een echte *Forum*-titel.

Stevens ziet in Vestdijks 'keuze' een zich afwenden van *Forum*, en bijna een keus tegen de persoonlijkheid. Rudi van der Paardt gaat een stapje verder: Vestdijks keus is een opgeven van de persoonlijkheid.

Maar de uitspraak: 'Ik heb voorgoed en eenzijdig voor het talent partij gekozen' houdt niet in dat hij de persoonlijkheid niet waardeert: dat zou zelfs voor een ketter binnen *Forum* een ketterij zijn. Het betekent dat hij gekozen heeft voor het 'specialisme', voor 'vakmanschap', voor zijn 'winkeltje' - en niet voor 'honnêteté', niet voor de algemeen ontwikkelde leek. Die keus hoefde hij niet te maken, want hij was dat al: arts, psycholoog, mytholoog, historicus, filosoof, astroloog, musicoloog en meer. En wie die termen tussen citaattekens plaatst, heeft gelijk en benadrukt daarmee het feit, dat Vestdijk geen 'specialist' is, niet iemand, die een mooi vak goed wil leren. Zijn uitspraak stelt geen alternatieven tegenover elkaar. Een honnête homme was hij volkomen en veel volkomener dan andere *Forum*-mannen. Hij kon het 'talent' er eenvoudig bij kiezen, omdat een keus tussen alternatieven op dat moment voor hem niet bestond. Zijn toevoeging 'desnoods dan bij een volkomen minderwaardige persoonlijkheid' is een gratuite opmerking, romantische bluf. Dat risico loopt een honnête homme niet. Vestdijk bleef, door de keus die hij (niet) deed, dezelfde die hij was. 'Men kan wel zeggen: *hij is gegroeid, hij is veranderd*: hij is ook dezelfde gebleven', zegt Pascal.

De ware betekenis van Vestdijks uitspraak is eigenlijk, dat hij het van de verkoopcijfers hebben moet. Hij koos daarmee niet tegen de persoonlijkheid, en niet tegen het leven - integendeel.

[p. 30]

In de gedachte: 'Synthese? Ik vraag me af hoe moet je dat doen? Je kunt een synthese denken, stellen, beschrijven...' zit iets Pascaliaans: de gedachte nl. dat het leven zich niet denken, stellen, beschrijven, ordenen laat. Wie het probeert, die ontkent het pas.

'Ik zal mijn gedachten hier ordeloos neerschrijven en toch waarschijnlijk niet in een onbedoelde verwardheid: dat is de ware orde, die juist door de wanorde steeds mijn opzet zal doen blijken', zegt Pascal.

Die zin kan boven *Else Böhler* staan.

Vestdijk koos een 'specialisme' dat zich heel goed met 'honnêteté' kan verstaan. Pascal is niet voor niets Vestdijks lijfauteur.

Een beetje echt, lekker kunstenaarsbloed

R.A. Cornets de Groot

Toespraak, gehouden bij de opening van de tentoonstelling *Jan G. Elburg, Vroeger komt later* in het Letterkundig Museum te Den Haag, 10 september 1986.

Bron: *Juffrouw Ida*, 12e jrg. nr. 3 (dec 1986), p. 10-12.

[p. 10]

Op een dag, lang geleden, kreeg ik een aflevering van het tijdschrift *Podium* in handen, waarin L.Th. Lehmann een bundel gedichten van Jan Elburg besprak. Hij citeerde er het gedicht 'Heks heks' uit.

Dat is een allemachtig gek gedicht, dacht ik. Het is charmant, het heeft iets merkwaardigs. Want terwijl het me modern aandeed, zo als een gedicht in die dagen maar modern kon zijn, deed het me ook aan iets anders denken, iets uit de middeleeuwen. Niet die duistere met die heksenverbrandingen, maar de verlichte, met die plezierige behandeling van de vrouw, die, van op een voetstuk gezeten, de klacht van haar onderworpen ridder moet aanhoren, om tenslotte mee te maken, dat hij haar volledig inpakt - en hoe.

Men is verliefd, en men wil wel es wat. Door zulke gevoelens worden jongens ook wel es overvallen, maar omdat het jongens zijn, gaan ze er onhandig mee om. Hun voorbeeld is Piet Paaltjens, een late, door zichzelf en door de vrouwen onbegrepen bard. Hij idealiseert de werkelijkheid, en dat betekent dat zijn ideaal geen werkelijkheid zal worden, nooit. Hij heeft geen discipline. De training van een stem, zo dat die buigen kan, wanneer er een prinses voorbij komt, dat vind je niet bij hem. Dat vind je bij de troubadours. Ik heb van toen af aan de poëzie van Jan Elburg in verband gebracht met dit romantisch symbool: de ridder, de troubadour. Soms schreef ik erover.

Wat is een ridder?

Een ridder is iemand die zijn paard de vrije teugel geeft. Het toeval moet het wonder verrichten: de eigenzinnigheid van het paard voert de ruiter naar de Heilige Graal. Voor Elburg is het surrealisme zo'n paard. In een brief aan Arie van den Berg schrijft hij: 'Het surrealisme spreekt me aan, omdat het de methode van het avontuur hanteert, van de ontdekkingsreis in het onbekende'. Even later heeft hij het over 'de dialectiek van het avantgardistische denken', dat is, vrij letterlijk vertaald, 'de dialectiek van het ridderlijk denken'. Over de mogelijkheid dus, dat in alles de mogelijkheid van het tegendeel ligt besloten.

Een ridder is een Christen-Germaan. Het type van de verscheurde ziel, de samenvoeging van twee tegendelen. Want nietwaar, de Germaan wil wat de Christen verboden is: strijden, de vijand doden, sterven als een held. En de Christen wil, wat de Germaan niet wenst: vrede, bidden, ontslapen in de Heer.

Tweeërlei moraal - hoe die te verzoenen? Geen mens die het wist. Tenslotte besloot de paus de Christenen maar Germanen te laten en ze uit moorden te sturen in het Heilige Land, waar immers alles mag, en waar Christenen deden wat Germanen deden en om-

[p. 11]

gekeerd.

Thuis, en in vrediger tijd, werd het Germaanse geweten wel eens geplaagd, of het Christelijke, al naar gelang. Maar dan gaf een ridder een feest en zong hij bijvoorbeeld

een mei-lied om het weer te sussen. Ook Elburg deed dat. Dat was in '54, toen, tegen de zin van velen in, de vijfde mei als nationale feestdag werd geschrapt. 'Vijf mei' heet dat liedje:

*Een groen groen land zagen wij.
Een vrij klein land.
Vrij! Vrij? jawel.*

*Neer dat mes, dacht ik.
Leg weg die steen.*

Voel je wel, wat de Christen de Germaan hier aan doet? De Germaan die het zo langzamerhand tot hier zit, moet zwijgen. Maar dat doet hij natuurlijk niet. Dat kan hij niet. Want dit is een gedicht uit de arbeideristische fase in Elburgs poëzie. Een ridder is een voorvechter. Altijd.

Zo werkt de dialectiek van het avangardistische denken. Iedere stelling roept zijn tegenstelling op. Is het dan een wonder dat Elburg de uitvinder werd van de contravorm? En dat bij hem de ridder werd tot een compleet mens, tot iemand, die beschikt over ja en over nee.

Wat is een contravorm?

Het is het beginsel dat vrijwel automatisch - en dat is toch surrealistisch genoeg - uit iedere these de antithese weet te slepen.

Zeg bijvoorbeeld, zoals Elburg in een van zijn gedichten doet: 'huis tijdelijk huis' dan levert de contravorm daarvan zonder mankeren de woorden op: 'wind aanhouder wind'.

Een contravorm is dus een dichtmachine, geen denkmachine, geen computer. Een denkmachine zou immers het armzalige 'wind aanhoudende wind' hebben gevonden.

Zo verzoent de contravorm de tegenstellingen zonder moord en doodslag in het toch ook wel heilige land van het gedicht.

Woorden functioneren altijd in een bepaald systeem. Je hebt zeemanstaal, visserslatijn, er is bargoens, er is de taal van de kale kak.

'Deksels' betekent iets anders bij Stuurman Flink dan bij moeder de vrouw of huisman de heer. Er is, in taal die zich aan de regels van de eenduidigheid houdt, een bepaald verband, dat de woorden hun betekenissen geeft. Een woord krijgt immers pas betekenis door het gebruik dat je ervan maakt. Wie het woord toegankelijk maakt voor meer dan een systeem, drukt zich bedachtzaam uit en dat heeft wel es iets humoristisch.

'Doosjes', schrijft Elburg, 'doosjes. een dekselse affaire'.

We zien dat de lezer of hoorder dit leuk vindt, en begrijpen ongeveer dat dat komt door deze samenhang van woorden, die buiten de gewone, eenduidige orde ligt. Je zou op het eerste gezicht zeggen, dat de contravorm 'doosjes-deksels' onomkeerbaar is gemaakt.

Het tegendeel van 'deksels' in dit verband is immers beminnelijk, of aanvallig, of liefelijk.

Maar is zo'n waarneming op het eerste gezicht wel betrouwbaar? Zijn die doosjes niet eigenlijk beminnelijk of aanvallig? Maar als dat zo is, dan komt dat mijns inziens omdat de krachtterm deksels langs verborgen wegen op die doosjes terug slaat met de betekenis liefelijk. En zo krijgt dan het woord 'affaire' dat op het eerste gezicht 'herrie' leek te betekenen, de allure van een liefdesaffaire, een affaire d'amour, en dan moet Freud eraan te pas komen, om mij in toom te houden.

Wat is een troubadour?

Een troubadour is een ridder-minnaar, een samengestelde persoonlijkheid: de ridder kan heel goed met de minnaar overweg. Dat komt omdat ze allebei hetzelfde doen. De ridder verovert een stad, de minnaar verovert een vrouw. En dat is precies hetzelfde, dat is sinds Troje al zo. Hier geen tegenstellingen, maar analogieën, overeenkomsten. Wat buiten is, is binnen, al lijkt dat dan een contravorm op de Hollandse zinspreuk Die binnen binnen, binnen binnen.

Bij voorbeeld:

*Buiten zichzelf dichter bij huis
gekomen tot een vergelijk met zijn
toch nog omvangrijk heelal
met bijna alles in één woord als
analogika.*

Dat betekent een koersverandering in Elburgs oriëntatie op de buitenwereld. Zijn inspiratie is daar niet meer van afhankelijk; hij doet integendeel de ontdekking dat zijn poëzie de buitenwereld insluit. 'Ik wil mijn wereld, omdat ik mijzelf wil', schreef hij al eerder, en allicht is het mooier je innerlijke rijkdom met anderen te delen, dan de uiterlijke van een ander tot de jouwe te maken. Grandezza heet dat in hoofse kringen, en dat lijkt me een wezenlijke trek van de ridder.

Het beginsel van de analogie is niet iets nieuws in de poëzie van Elburg. Bij hem komt vroeger wel es later. Een paar jaar geleden kwam een verborgen serie gedichten, geschreven in '41 en '42, uit de brand boven water.

[p. 12]

In een brief aan Koos Schuur geeft Elburg aan de hand van één van die gedichten een staaltje van dit merkwaardige redeneren per analogie. Ik haal er een klein voorbeeld van aan.

In bedoeld gedicht komen de zinnestukjes voor:

'Pad! En straat, onmiddellijk'

Nu is één van de betekenissen van het woord 'pad' weggetje of weg, ook 'straat' heeft die betekenis. Wanneer je nu die zinnestukjes uitspreekt met de intonatie van de gebiedende wijs, vallen ze te interpreteren als 'Weg, verdwijn uit mijn ogen, onmiddellijk.'

't Woord knapt hier wel vreemde zaken op, maar zeg niet dat Elburg ons niet gewaarschuwd heeft, want zelfs in zijn allerklassieke tijd hield hij het ons voor: 'Ha, alle woorden staan op springen'. Elburg heeft als ridder iets lente-achtigs, iets terroristisch. Taal is een maagd die bevrijd moet worden uit de vrieskou van formalisme en eenduidigheid. Hij weet dat taal bewegelijk moet zijn en elastisch, even eenvoudig en even gecompliceerd als 't leven zelf. Hij tovert met woorden, niet alleen door homonymie, maar ook door samenballing van woorden en orthografische verschuivingen. Hij tovert met taal, hij kort lange zinnen in, verzwijgt veel en vervangt soms zijn verzwijgingen door een dubbele punt. Zijn dubbele punten regeren een poëtisch pointillisme, een geraffineerde schikking van klanken en betekenissen, die de lezer, door afstand te nemen in de tijd, op het netvlies van zijn voorstellingsvermogen moet samen zien te weven tot één geheel: het klein heelal van het gedicht. Voor het lezen van poëzie is geduld nodig, veel geduld, het soort geduld dat voorkomt dat je je geduld verliest. Dat hebben critici niet altijd, en dan is Elburg niet te beroerd ze te hulp te schieten met een handvol notities. Maar nauwelijks heeft hij dat gedaan, of ze klagen dat ze van hemzelf de sleutel in handen moeten krijgen, om thuis te raken in zijn woordconstructies. Dat lijkt ondankbaar, maar is 't niet. Soms is een criticus een bloedzuiger. Niet uit kwaadwilligheid, - en niet om de dichter pijn te doen, maar om een enkele keer het eigen lichaam helemaal vol te zuigen met een beetje echt, lekker, kunstenaarsbloed.

Nawoord

R.A. Cornets de Groot

Over: Simon Vinkenoog, *Heren zeventien*.

Bron: Simon Vinkenoog, *Heren zeventien. Proeve van waarneming*, 3e druk, Amsterdam, 1987, p. 45-51.

[p. 45]

Er is veel onaanvaardbaars in de wereld, dat men toch aanvaarden moet - niet eens omdat men wil 'overleven', zoals het ideaal van de hedendaagse wanhoop wil, maar omdat het leven zelf onbetaalbaar is. Dat laatste merk je natuurlijk pas onder extreme levensomstandigheden; dan aanvaard je ook alles. Zo extreem als het leven tijdens de oorlog was (of in Vietnam, of onder Pol Pot), is het niet altijd, gelukkig niet. Je kunt je dan de luxe permitteren veel af te wijzen, en trouwens: standpunten, principes en sociale druk nopen daar ook toe. Wie onder deze ideale omstandigheden alle mensen aanvaarden kan, met hun fouten, gebreken, afwijkingen en idiosyncrasieën, moet zelf wel een afwijking hebben, hier of daar. Ik denk, dat Simon Vinkenoog zo iemand is, of nagenoeg zo iemand. Hij behoort tot die mensen, die alle mensen aanvaarden, met hun wijs- en malligheden, hun verleden, hun taal. Die deelnemen aan andermans verdriet, en die solidair zijn in de zonde. Die deel uitmaken van een volk, een collectiviteit, die wortels heeft in een collectiviteit, zoals geschiedenis en taal bewijzen. Ze voelen zich onderling verbonden: ze zijn er veertien uit achtenvijftig miljoen Nederlanders, - ze voelen zich tenminste zo. In het gedicht *Heren zeventien* tuimelen een draagkoets en een radiobericht, een slavenschip en asfalt door elkaar, want niets gaat werkelijk voorbij.

Heren zeventien.

Voor de historicus betekent de uitdrukking iets, dat heel precies valt te definiëren. Maar wanneer Vinkenoog die woorden houdt tegenover het begrip 'Oostvaardersdiep' gebeurt er iets met die term. Die krijgt symbolische waarde. Je voelt dat Vinkenoog protesteert. Hij heeft iets gevonden dat onaanvaardbaar is: de naam Oostvaardersdiep. Hij was waarschijnlijk wel een van de weinigen met zo'n bezwaar.

In het colofon van de eerste druk staat:

'Heren zeventien, gedicht door Simon Vinkenoog...'

Gedicht? Wie het boek doorbladert, ziet dat het gedicht uit onderdelen bestaat, die je, naïef als je bent, gedicht zou willen noemen. Sterker nog, - er zijn onderdelen, die je op en om zichzelf lezen

[p. 46]

kunt, als zelfstandig ding. Bij voorbeeld het ballade-achtige 'Heer taal' (pp. 21-22), - al wordt dat dan ingeleid door de dubbele punt achter het vorige gedicht.

Er zijn zeventien van zulke 'onderdelen', - tien in de afdeling 'avant' en de rest in de afdeling 'et après'. Misschien is elk van die onderdelen wel aan zo'n heer gewijd, misschien is dit hele gedicht een zinnespel.

Zinnespel, ballade. Experimentele poëzie. Ik zei al dat scheurbuik en lippenstift deel uitmaken van één actualiteit.

Onder het gedicht staan de data, waartussen *Heren zeventien* is ontstaan: november

1952 - maart 1953: een betrekkelijk lange periode, een hele winter. Maar pas op of na 4 december '52 kreeg Vinkenoog het bericht in handen, dat hij zijn *Heren zeventien* als motto meegaf. Het is ontleend aan een andere heer, minister van Verkeer en Waterstaat, die het Oostvaardersdiep tot tastbaar symbool van een onaantastbaar groots verleden verklaarde.' Op de dag dat vrijwel heel Nederland aan het dichten was geslagen, kreeg zijn gedicht zijn beslissende impuls. Dat wordt zichtbaar in het derde 'gedicht' van deze 'cyclus'. Van hier af heeft het gedicht betrekking op de verhouding tussen de ik-zegger en het vreemde: het vreemde land, de vreemde vrouw, het vreemde ik, de vreemde. De ontdekking ervan, de verovering, de beschrijving, de ontginning. De liefde ervoor en de droefenis als gevolg daarvan, de verschrikking en de gevoelens van schuld. Kolonialisme in de beelden van erotiek en sex.

Kolonialisme.

Als de mensen nou eens gewoon op reis zouden gaan, om vreemde dingen te zien, vreemde mensen te spreken in een vreemde taal. Maar ze willen altijd weer terug, met stapels goud en souvenirs. Om te verhalen van de gevaren die ze liepen, van avonturen, waarbij men ternauwernood ontsnapte aan de dood.

In het kader van de geschiedenis wijst het begrip heren zeventien naar de VOC, naar Amsterdam, Delft, etc. Naar handel, uitbuiting, strijd, Spanje, heldenmoed, Neêrlands vlag en Lombok, Atjeh en Kun je nog zingen zing dan mee. Vinkenoog luistert naar al die wonderlijke verhalen en kan zijn oren maar niet geloven. Zijn vraag is, of aan die prachtige woorden een even prachtige werke-

[p. 47]

lijkheid beantwoordt? Hij wil zijn heren zeventien zelflaten spreken, in een taal, waarvan Lucebert gezegd heeft: 'je hief het juiste gestamel aan'.

Oostvaardersdiep: de betekenis van dat woord is in dit gedicht aan de orde. Om die te achterhalen, lijkt een andere taal, niet opgepoetst en heroïserend, maar spontaan en stamelend, gewenst.

In de daareven genoemde zangbundel staat een liedje dat gewaagt van ferme jongens, stoere knapen, die, conform Potgieter, van zessen klaar zijn in tegenstelling met de stoere knapen van voor zessen klaar, waar Vinkenoog van spreekt. Een klein gemorrel aan het woord, een hele tuimeling in de werkelijkheid.

Maar heel de overgeleverde taalschat wordt in het laboratorium van de proefondervindelijke poëzie aan onderzoek onderworpen. Neem bij voorbeeld het woord 'hekelhalen', - de laatste helft van een vers, dat 'dwarsbomen' in de eerste heeft staan. Daar kun je lang op staren, want het betekent natuurlijk iets; - maar wat? Je krijgt de indruk dat zo'n woord betekenissen uitstraalt, die zich niet volledig aan je uitleveren, en die juist daardoor heel krachtig op je inwerken. Het geeft je allerlei noties in handen van spot en censuur, van scheepsrecht en touwslagerij (Zeeland? Vlissingen?) - en werkelijk, rijst daar al niet de schim van een zeeheld op, naast die van een hekeldichter?

Vrijwel elk vers verwijst op deze ondergrondse manier naar ons groots verleden in ondergang, want echt en met zoveel woorden wordt het nooit genoemd. Want vrijwel elk vers verwijst ons naar onze verhouding tot het vreemde. Wat je uit Vinkenoogs mini-epos leest, is iets totaal anders dan wat de heren zeventien, de werkelijke, uit een verleden werkelijkheid, voorzweefde. Het is namelijk geen goud of rijkdom. Het is het gevoel direct verbonden te zijn met andere mensen, met alle mensen, alle 58 miljoen. *Wij* voeren om de Noord, *wij* gingen op slavenjacht. We kunnen wat we hebben aangericht niet afschuiven op anderen. Wij zullen ons met heel de collectiviteit van heel de mensheid moeten verzoenen. Daarom maakt Vinkenoog geen onderscheid tussen heden en verleden. Het cartesische in stukken verdelen van de tijd plaatst ons in een ogenblik, dat losgesneden is van het voorgaande. Maar bij hem zijn heden en verleden simultaan in één

[p. 48]

actualiteit aanwezig. Dat plaatst hem tegenover de heer minister van V & W, die het behoud van wat voorbij ging nastreeft - al is het dan maar in een symbool als het Oostvaardersdiep.

De minister wil een monument voor een glorieus verleden. Het schone en ware ervan bewaren in het goede der aarde, om ervan te genieten, en om vooral das Unbehagen in der Kultur voorgoed uit de herinnering te bannen. Want cultuur, dat is toch je zinnen bedwelmen, terwijl je je geest verheft? Dat is toch eigenlijk niet: herinnerd worden aan al het bloed, de botten en de zenen, waarop die cultuur werd opgebouwd? Een staatsprijs heeft immers niets met de onbehaaglijkheid van het volk, maar alles met het prestige van de regenten van doen. Men zou eigenlijk wensen dat men ons erfdeel niet in handen gaf van welwillende ministers die het zo goed met zichzelf voorhebben. Hun reacties zijn iets te stereotiep, hun denken iets te generaliserend.

En toch, komt iemand mij zeggen, schrijft Vinkenoog Avant/ Et après.

Ha, zeg ik, maar dat is geen poging het verleden tegen het heden af te zetten. Die bepaling begrenst juist het gebied, waarop een omkering zich voordoet, die alles te maken heeft met dít verleden en dít heden.

Voor en na zijn de termen van de copywriter.

Voor en na de slankheidskuur, de face-lifting, het toupetje.

Voor en na het Oostvaardersdiep.

Voor en na de Stormramp, die februari 1953...

En dat betekent voor en na de Omkering van het Oostvaardersdiep.

Op 4 december 1952 zal er voor Vinkenoog alle reden zijn geweest, het ministeriële woord te ironiseren. Na de stormramp neemt de ironie van het lot die taak van hem over. Hij hoeft niet langer ironisch te zijn. Hij is dan bloedserieus.

Op de grens van Voor en Na staat het gedicht dat aanvangt met:

*Het water weg uit de zee
de bomen weg van het land
en het land weg
uit de zee zonder water.*

[p. 49]

Dat is een beeld van het land na de catastrofe. Een verwoest en leeg en zinloos land. Het is evenzeer een beeld van het Oostvaardersdiep. Een wereld in stukken verdeeld, alsof wie het schiep geen oog had voor het geheel, of voor het beginsel dat het geheel meer is dan de som der delen.

De Omkering van het Oostvaardersdiep toont ons het beeld van de enkeling, die los is komen te staan van eigen land en volk en van hemel en aarde. Op het omslag van de eerste uitgave (1953) tekende Lucebert die enkeling.

Wat zien wij op dat omslag (p. 2 van deze uitgave)?

Een lege, onbewoonbare woestenij. Een vuurspuwende berg. Vuur en brokken steen dalen uit de hemel neer. De zon staat, uiterst klein, ergens in het westen. Een naakte man rent uit de tekening weg, terwijl hij met de handen zijn schedeldak beschermt tegen neerstortend puin. Want de erepoort, die de voorstelling inkadert, de erepoort, waaronder hij kort te voren, trots natuurlijk, voor de kijker poseerde - een prachtige erepoort, barok, met guirlandes, koordewerk en vlechtsnoeren versierd, en door twee klaroen blazende putti bekroond - staat op instorten.

Je herkent met gemak Adam in die arme man. Je zou er ook een datum en een plaats bij kunnen verzinnen, 1 november 1755, Lissabon. Maar waar is Eva, vraag je je af.

: *Ligt zij nog in de zon en Schatert
Zij om bloemen en Vogels?*

Nee.

Maar toch, hoog in de ereboog zien wij haar: het spiegelbeeld van Lilith, verenigd met Lilith, als een slang, een dubbele, met vrouwenborsten. Wij leven in een sinistere wereld, en wij zijn daarin nogal machteloos. Tegen onze naaste, tegen de natuur, tegen ons eigen ik. We hebben eigenlijk maar één wapen: het woord - dat ons eenzaam maakt, en mededeelzaam.

1 november 1755, Lissabon.

Wij weten hoe die aardschok, die tot in Nederland merkbaar was, door theologen, priesters en poëten werd aangegrepen, om God voor de zoveelste keer voor te stellen als een in de wereld ingrijpende macht: de omkering van die stad schreeuwde om de omkering van de mens.

[p. 50]

Voltaire bestreed in zijn *Poème sur le désastre de Lisbonne* de opvatting, dat al wat er gebeurt, goed of kwaad, bijdraagt tot de verwezenlijking van het goede. Hij was geen theoloog, maar een rationalist.

Ik weet niet of de stormramp aanleiding heeft gegeven tot het stellen van religieus-ethische vragen. Het zal haast wel, denk ik, maar dan niet door Vinkenoog. Zijn gedicht is natuurlijk wel ethisch gemotiveerd, maar was dit al vóór de ramp. Hij ontleent er ook geen nieuwe motieven aan, al versterkt zij wel zijn levensgevoel van weerloos te zijn. Evenals zijn gevoel van solidariteit.

*Geen dood die van een ander is
en toch tot mij om de rekening komt
of die in optocht wordt verwekt
en in het naderhand alleenzijn*

Vinkenoog ziet geen straf in de ramp, want hij ziet het boze niet als de ware aard van de mensen.

Men wordt tenslotte - als men geen pech heeft - van oningewijd en hardleers door proefondervinding meevoelend.

Wat wel wordt afgestraft in dit gedicht èn in de tekening van Lucebert, is de hovaardij. Want dat is het Omgekeerde Oostvaardersdiep, - de verstoktheid van het ik, dat oningewijd en hardleers wenst te blijven.

Het poëtische, hoe moet je dat omschrijven?

Het poëtische is het aantrekkelijke. Het aantrekkelijke is het andersoortige. Het andersoortige hoeft niet per se het plezierige te zijn. De dood is onmiddellijk poëtisch, want de dode is van een andere soort werkelijkheid dan de werkelijkheid der levenden. De dode is in zekere zin 'werkelijker' dan wij: een beeld, geen stroom. Een visie, geen voorwerp meer voor laster of roem, die voorbijgaan in *Story of Privé*. Hij is voorgoed zichzelf.

Daarom werkt geschiedenis poëtisch. Ze lijkt werkelijker. Begraven bij de Egyptenaren - sommige mensen weten er meer van dan van hun eigen uitvaart. Niets kan verhinderen dat wat als geschiedenis begint, uitmondt in poëzie. De verhouding tussen heden en verleden loopt immers parallel met die tussen leven en poëzie. In het heden leef ik. Dat is alleen maar te beleven, niet vast te leggen achter de strenge rimpels van een prof, of op papier, zoals men een leven vastlegt in een biografie.

[p. 51]

Wij hebben helaas de pech, dat we in het heden leven. En het geluk dat in dat heden ook ideeën leven, die om hun levensvatbaarheid recht van bestaan hebben, en waar we ons voor in kunnen spannen. De een verguist ze, de ander prijst ze de hemel in. Maar de dichter schat ze nog het meest op hun waarde. Hij kijkt door de grauwsliuier van het heden heen. 'Oostvaardersdiep', zegt hij, 'dat is uit de oude doos, kijk verder.' Hij is, zegt men, zijn tijd vooruit.

Dichtkunst lijkt daarom vaak ver van de wereld en daarom interesseert de tijdgenoot zich er zelden voor. Maar misschien vergist hij zich, en is de dichter gewoon bij de tijd. Zijn wij het, die achter lopen.

In '53 was de stof die Vinkenoog in dit gedicht aan de orde stelt - solidariteit in de zonde en de verbondenheid met het geheel tegenover nationale trots en de beroerde situatie van de enkeling - nieuws. Of een jobstijding voor wie van gisteren waren.

Nu zijn we daar beland, waar de dichter al was, toen zijn tijdgenoten om zich heen keken en nergens problemen zagen, - zeker niet deze, die hij gestalte gaf.

Daarom is het tijd voor een herdruk. Want ieder verleden, hoe grauw of kleurig ook, wordt op een dag goud voor ons, oude en jonge tijdgenoten, van wie niemand meer denkt, als de in dit gedicht zo zachtmoedig gehekeld minister.

R. A. Cornets de Groot
Leiden, 10/18 juni '86

Hier en nu en daar en toen

Rudy Cornets de Groot

Inleiding bij Symposium, georganiseerd door de Jan Campertstichting ism de Werkgroep Indisch-Nederlandse letterkunde, gehouden op 9 oktober 1987 te Den Haag.

Bron: *Indische letteren*, 3e jrg., nr. 1 (mrt 1988), p. 4-12.

[p. 4]

*hoeveel wreekt de bruidegom de bruid
als op java plassen bloed zij stuiptrekt
uitbuiters hun buit haar ogen oesters inslaan en uitzuigen?*

(Lucebert)

Als kind van een jaar of tien kreeg ik van Indonesiërs wel eens iets te horen over de Mahdi, die komen zou, of over de Ratoe Adil, de Rechtvaardige Heerser. Er gingen ook verhalen over een profeet Djajabaja, en over een paar kanonnen, waarvan er één in Batavia stond en een ander in Solo. Kwamen die bijeen dan zou er een einde komen aan de heerschappij der belanda's. Dat was altijd interessante gesprekstof. Mijn gesprekspartners waren eenvoudige mensen. Een djongos, meegenomen uit Padang naar Batavia, een kebon, venters van gado-gado, tapé ketella, tjintjau, ijs of wat ik maar verder aan verboden snoepgoed lustte. Onze djongos las een krantje en sprak een mondvul Hollands - zoals ik een mondvul Maleis, en onze gesprekken vonden altijd plaats in een vriendschappelijke sfeer. Er ging geen enkele dreiging van uit. Het stond eenvoudig vast, dat *het* gebeuren zou - eens. Maar hoe de wereld er dan uit zou zien, kon natuurlijk niemand zich voorstellen.

'Dekolonisatie', zegt professor Maier, hangt met het woord 'kolonisatie' samen: 'Kolonisatie draagt dekolonisatie in zich mee - iedere vorm van controle roept nu eenmaal tegenkrachten op.'

Met mijn ouders had ik het er nooit over. Er waren, zoals alle Indische mensen weten, twee werelden: één in en één buiten huis.

[p. 5]

Die mengde je niet dooreen. Misschien denkt de lezer: maar dat is hier ook zo. Ik betwist dat. Dáár kon de omgang met beide werelden een intiem, huiselijk karakter hebben, en dat is hier anders. Het schijnt trouwens dat die tweedeling vroeger, vóór of omstreeks het magische jaar 1929 niet bestond. Dat herken ik, wanneer professor Fasseur aan het eind van zijn voordracht opmerkt: 'Het contact dat zij [de Nederlanders] door een veel "Indischer" leefwijze nog met de bevolking hadden gehad, had plaats gemaakt voor een bestaan na kantoortijd in frisse buitenwijken van Batavia, Bandoeng en Malang, die met enige goede wil ook wel in Het Gooi of in Bloemendaal hadden kunnen staan.' Dat was omstreeks 1930. In dat jaar was men in Indië minder 'Indisch' en meer Hollands, meer Europees gaan leven. Of moet je zeggen dat Berretty school had gemaakt en dat iedereen zich naar vermogen een Isola had laten bouwen?*

Ook Gerard Termorshuizen stuit op dat jaar: 'Na 1930 was het voorgoed gebeurd met de zogenaamde "ethische politiek" [...]. De gedachte van de rijkseenheid, gebaseerd op *behoud* van Indië werd de visie van de toekomst. Een ieder die er [...] een andere [...] mening op na durfde te houden, werd met de nek aangekeken en neergesabeld door een

man als Zentgraaff, steunpilaar van de Vaderlandsche Club en hoofdredacteur van *De Java-Bode*.'

Dat is, zegt Termorshuizen, 'de tijdgeest' van de jaren dertig, die speciaal bij de Totoks een gastvrij onthaal vond.

En die anderen tot grote terughoudendheid maande. Dat begon in het klein. Wat was het verstandig om in de wereld thuis die van daarbuiten daarbuiten te laten. Zelfcensuur was zelfbescherming. Het zou niet lang meer duren of ik zou leren liegen: in de oorlog was dat een deugd.

Waren deze omstandigheden al niet zo mooi voor onze karaktervorming, wat dan te denken van de omstandigheid dat ook in de blanke grote-mensenwereld de zelfbescherming uit grote voorzichtigheid bestond?

Jaap van den Berg: 'In de periode, voorafgaand aan de Tweede Wereldoorlog, zijn de vele tekenen van dekolonisatie weliswaar aanwezig, maar zeer vaak versluierd weergegeven in een wat wollig - en vooral voorzichtig - taalgebruik' - want, voegt hij eraan toe, 'de leus Indië los van Holland was al reden genoeg voor de PID om in te grijpen.'

* *Isola* - een huis als een kanjer van een paleis, even buiten Bandoeng op de weg naar Lembang, door Berretty gebouwd. Op de gevel stond: 'M'isolo e vivo'.

[p. 6]

Er waren wel meer van dit soort censurerende instellingen. Eén ervan was speciaal tot begeleiding van de moderne Indonesische literatuur in het leven geroepen: de *Commissie voor volksliteratuur*, later de *Balai Poestaka* genoemd. Zij hield gelijke tred met de ontwikkeling van die literatuur, en omdat zij de ontwikkeling van 'ethische' naar 'associatie'-politiek zelfs vóór was, werd zij de kolonisator van de Indonesische literatuur. Aanvankelijk stimuleerde de *Balai Poestaka* de verschijning van voorlichtende boeken op allerlei gebied en de verspreiding van ontspannende lectuur. Men wilde de Indonesiër opheffen, opvoeden, op een bepaalde trap van, vagelijk Nederlandse, ontwikkeling brengen - en toch ervoor zorgen, dat zijn cultuur een eigen weg zocht. Zo ontstond sinds 1880 een typisch anekdotische literatuur: de onderwerpen der verhalen leken rechtstreeks aan krantenberichten te zijn ontleend. Realistische verhalen, in weerwil van het clichématige. Mensen van allerlei slag, ras en inborst traden erin op, om aan de behoefte van de auteur te voldoen met het gezag een dialoog aan te gaan. Om voor de lezer de werkelijkheid inzichtelijk te maken. Op dat moment werd het tijd voor de *Balai Poestaka* om onderscheid te maken tussen 'hoge' en 'lage' literatuur, tussen krantentaal en literaire, tussen journalistieke thema's en literaire. De commissie bracht oorspronkelijke, in het Maleis geschreven romans in omloop, en bewerkingen van kinderboeken, om de aandacht van die anekdotische literatuur af te leiden. Die bracht de lezer alleen maar op de hoogte van allerlei sociale spanningen en nodigde hem misschien nog uit tot politieke stellingname ook. De *Balai Poestaka* liet zien, wat goed proza, en wat een goed verhaal is. In haar boeken kwam geen religieuze conflictstof aan de orde, en ook geen sex. En Chinezen of blanken kwam men er niet in tegen. Heel het romanpersoneel bestond in hoofdzaak uit Indonesiërs en hun problematiek uit tegenstellingen. Bij voorbeeld die tussen adat en moderniteit; of die tussen gemeenschap en individu. En de held van het verhaal kwam door alle moderniteit eerder in de problemen dan tot uitkomsten.

In 1915, ongeveer, vond in deze door de *Balai Poestaka* verspreide literatuur de tweedeling plaats: de blanke had in deze wereld van moderne Indonesiërs en hun problemen niets te maken. Dit 1915 in deze literatuur is nagenoeg het op de kop gezette 1930 van de realiteit, waar ik het hierboven over had. Wie de *Balai Poestaka*-romans leest, krijgt de indruk dat het leven in Indonesië, zoals gezien door de auteur, niets met het leven in Indonesië te

[p. 7]

maken had. Dit beeld van de werkelijkheid was uitsluitend ontworpen met het doel de werkelijkheid scherp in de gaten en onder controle te houden.

Termorshuizen zegt, dat zijn thema 'niet of bijna niet de dekolonisatie van Insulinde is': ondubbelzinnige (Indische) literatuur daarover bestaat niet. Dat komt omdat er iets verzwegen, misschien verdrongen of simpel weggewoven wordt - door de heersende opinie, de PID, zelfcensuur of onverstand. Men lachte om de waarschuwingen van hen die wat dieper dachten en verder keken; Fasseur noemt Thamrin, Soejono, Soetardjo, Snouck Hurgronje en de gouverneur-generaal De Graeff.

Negentien-dertig is het scharnier van het omkeringsproces, dat in weerwil van tal van bedenkingen van de kant van Snouck Hurgronje werd ingezet met de instelling van de 'oliefaculteit' in 1925 te Utrecht: *het* tegenwicht op de 'ethische' en in de ogen van de 'die-hards' ziekelijke opleiding van bestuursambtenaren voor Indië te Leiden. Een scharnier: wat was de associatiepolitiek anders dan een onvervaard de andere kant op hollen? 'Ontvoogding' werd door 'taakverdeling' vervangen; het rascriterium hield bekwame Indonesiërs buiten de deur van het Binnenlands Bestuur. De 'twee werelden' ontstaan en verdiepen zich en stellen zich tegenover elkaar op in een 'bruin' en een 'blank' front. In 1929 werd de 'Vaderlandsche Club' opgericht.

Ik herinner me dat ik bij het Van Heutsz-monument ('Rust, orde, welvaart' stond er op dat grauwe en oerlelijke ding, of woorden van deze waarde) bijna dagelijks bij een ijsventer daar kwam snoepen. Het is er (in 1932? - wat een raar jaartal voor iemand die leefde van 1851 tot 1924) door gouverneur-generaal De Jonge onthuld: 'Ethische politiek en imperialisme', zegt Fasseur, 'waren onverbrekkelijk met elkaar verbonden.'

Nog voor het jaar verstreken was, werd Soekarno gearresteerd: op 29 december 1929. Mag ik zo vrij zijn een literair ornament als symbool in te voeren? Op eerste kerstdag 1929 kwam de dichter-zanger, de heer J.H. Speenhoff op kosten van 'Sir' Henry Deterding te Kota Radja aan om zijn tournee langs de BPM-sozen te maken - nogal een coïncidentie, deze zonsondergang van de één en de -opgang van de ander. De van nu af gevolgde politiek, die van Indië ongeveer een politiestaat zou maken, beloofde rust en orde en bracht die ook - wat wou men meer?

Brits-Indië en zijn Gandhi - *Chief* Gandhi: de uitvinder van de

[p. 8]

non-coöperatie -, de Philippijnen met hun Tydings-Mc Duffy Act: het zei Tjipto - *Chief* Tjipto, het zei Soekarno en Soetardjo iets, maar de Nederlanders? Die bleven Oostindisch doof, geloofden heilig in hun superioriteit en wisten zeker dat Indië het zonder hen nooit redden zou. Het Nederlands bestuur, zei Colijn, 'was even hecht gevestigd [in Indië] als de Mont Blanc in de Alpen'. Tien jaar later verwierp hij met verontwaardiging de petitie-Soetardjo, Nederlands laatste kans op beter.

Toch waren er realisten in Indonesië. Naast Soetardjo, Thamrin en anderen, waren dat onder meer Snouck Hurgronje en De Graeff. Zij zagen als het ware van een toekomstige wereld uit, het wezen van de hedendaagse (het destijds hedendaagse: 1929 en volgende jaren). Zij leken in de ogen van hun romantischer tijdgenoten wereldvreemd. Tot het moment dat zij - Colijn, De Jonge, Fruin en al hun erfgenamen - dáár belandden, waar de realisten al waren geweest; tot het moment dat zij opeens midden in de problemen zaten, die de realisten van toen, van 1929, hadden voorzien en voorspeld. En deze realisten hadden trouwens hun voorgangers.

Zoals gezegd, het thema van Termorshuizen is 'niet of bijna niet de dekolonisatie van Insulinde'. Maar al is dat het thema niet, de zienswijze van Termorshuizen is in de dekolonisatie geworteld - die met de bersiaptijd begon. Maar ook daarover zwijgt hij: er is in de periode, waartoe hij zich beperkt, niet over geschreven.

Toen ik de *Max Havelaar* las, was ik veertien jaar oud, misschien iets, maar niet veel ouder. Ik was jong genoeg om blind te zijn voor retorisch taalgebruik en ontvankelijk genoeg voor een profetisch-visionaire blik, hoe griezelig die ook mocht zijn. Ik kreeg natuurlijk de *Vloekzang* van Roorda van Eysinga onder ogen. En ik herinnerde me daarbij

nog iets van Djajabaja's, Mahdi's en Ratoe Adils en van dat paar kanonnen, waarvan er één beslist op mijn lachspieren werkte. Maar dit gedicht was totaal iets anders. Iets noodlottigs, iets waars. Niet dat retorische, niet dat griezelige - ofschoon? - maar deze explosiefstof, die bij de ethici, de Stuwers, de Kritiek en Opbouw-ers, de zich bij hen voegende Indonesiërs, en ook bij de VC-ers verdrongen werd. Door de publieke opinie, de PID, de zelfcensuur, en - bij de VC-ers - door hun superego.

Terecht plaatst Termorshuizen de woorden die Roorda Sentot in de mond legt, in de aanhef van zijn voordracht, en terecht beëindigt hij die met Anwars evocatie van Diponegoro. Het is als een symbool, deze springstof, deze radio-actieve straling, die door heel zijn betoog

[p. 9]

heen, het streven van die mensen bepaalt. Die van de achtergrond af in al hun symbolen en dromen uitstraalt. Ze vraagt het uiterste van begrip voor zich bij de een, en roept onbestemde angst op in de ander - zo hevig, dat hij die overschreeuwt. Want ze werkt op de verste, schemerigste achtergronden van het bewustzijn, en ontvouwt juist daar haar grootste kracht:

op Daum - na een lange incubatietijd van zeven, zelfs acht, bijna negen boeken - in *Aboe Bakar* - als de eenvoudige inlandse vrouw haar zoon laat zien, wat eigenlijk de blanke waarden zijn, en wat de hare. Zij is de eerste realistisch uitgebeelde vrouw in onze literatuur, getekend in haar totaliteit, met alle mooie en lelijke trekken

op Kartini - wie men alles mag ontnemen, maar niet haar pen, haar wapen

op Augusta de Wit - als de materialistische Bake niet volstrekt ongevoelig blijkt voor 'de ziel van het Oosten'

en ja - ook op de VC-ers die op koninginnedag bij een glaasje oranjebitter vrolijk zongen van:

*Wij willen Holland Houën
en Indië daarbij.*

En dan is daar Du Perron, die dit verafschuwt, en die bevestigt dat na 1930 'Indië niet meer het Indië is, dat het was toen ik hier als onbezorgd knaapje rondliep'.

Maar werkte de energie van Sentot, of laat het Diponegoro zijn, niet op de schrijvers, die in Indonesië aan het werk waren gegaan? Er is, zegt Maier, een 'ondergrondse' stroming, die zich van de ideeën en richtlijnen van de *Balai Poestaka* geen lor aantrok. Deze auteurs, voornamelijk werkzaam in Medan, sloten aan op de Sino-Maleise traditie en bleven met hun onderwerpen - misdaad, geweld, godsdienst, sex en politiek - in voortdurende dialoog met de door het gezag bekrachtigde literatuur. En er is, sinds 1933, een tijdschrift, *Poedjanga Baroe*, dat zich tegen de voorschriften en -beelden van de *Balai Poestaka* afzet. Armijn Pane betoogt dat de Indonesische schrijvers niets weten van wat er op literair gebied in de wereld gaande is, en dat die onwetendheid door de *Balai Poestaka* wel niet zal worden verholpen. In deze pogingen om zich aan de

[p. 10]

kolonisatie der letteren te ontworstelen, komen de sporen van de dekolonisatie bloot, die deze in zich droeg.

Poedjanga Baroe ging een dialoog aan met de *Balai Poestaka*, wat heel begrijpelijk en logisch is, maar niet met Nederlandse of westerse auteurs. De Indonesische schrijvers werden in de koloniale tijd niet als volwaardig beschouwd, ook door Du Perron, ook door zichzelf niet. Wie het dekolonisatieproces van de beide literaturen met elkaar vergelijkt,

ziet in dat zij zich langs verschillende wegen ontwikkelden: ze staan volkomen los van elkaar, en in ieder geval is de Indonesische literatuur in dit opzicht niet zo gebonden aan problematische jaartallen als 1942 en/of 1945.

De Indonesiërs maakten zich inhoudelijk althans, na 1946 en na 1965, meer en meer los van de westerse inspiratiebronnen - niet in formeel opzicht. Zij bleven toch buitenstaanders, die voor hun experimenten met ongeduld op westerse erkenning wachtten.

De dekolonisatie, ingezet door de ethici, werd afgeremd en omgebogen. Het kwam na de capitulatie van het KNIL in maart 1942 pas op gang. Termorshuizen: 'Het doek, weten we achteraf, viel al in maart 1942, met de inval der Japanners.' Wie, naar het voorschrift dat Fasseur ons voorhoudt, 'de feiten beoordelen [wil] naar het tijdstip waarop ze zijn voorgevallen', kan bij Joop van den Berg terecht: hij is er tenslotte bij geweest, toen en daar. Ook hij plaatst de feitelijke dekolonisatie in 1942 en níét drie jaar later. In 1942 kwam er een definitief einde aan de volstreekte beheersing van het politieke en bestuurlijke apparaat door westerlingen - en dat is, volgens Raymond Kennedy, zegt Van den Berg, de kern van het kolonialisme.

Van den Berg trekt ook de term 'dekolonisatie' in twijfel: dekt die naam het Indonesische verzet tegen de 'agressie belanda' wel? Zou je in dit geval maar niet, zoals de door Van den Berg geciteerde Van Doorn doet, van revolutie moeten spreken?

Ik ben geen historicus. De koloniale verhouding werd materieel en formeel op 8 maart beëindigd. Materieel begon de revolutie enkele jaren later, al is het natuurlijk waar, dat je, psychologisch beschouwd, kunt spreken van een revolutionaire gezindheid van begin af aan, zoals Termorshuizen ook doet, met als literair voorbeeld Chairil Anwar. Maar ook bij anderen bestond, voor de oorlog, die gezindheid: bij Thamrin, Douwes Dekker, en na de capitulatie bij Soekarno en Hatta. Zij gaven de Japanners over hun wil tot medewerking niet te klagen.

[p. 11]

De wil tot revolutie was er, al werd dat door de Nederlanders niet gezien, omdat het immers moeilijk was voor een toenmalige tijdgenoot om afstand te nemen - zoals Van den Berg bij monde van Van Lier zegt.

Hoe moeilijk laat hij zien aan de hand van voorbeelden uit de 'Holland-centrische' kampen oorlogsboeken.

Maar ook in het werk van bijvoorbeeld Dermoût, Friedericy, Alberts en anderen ontbreekt dat Holland-centrische niet. 'Het heeft er de schijn van', schrijft Van den Berg, 'dat de aanwezigheid van Nederland in de koloniën eigenlijk zo vanzelfsprekend werd gevonden, dat alles gericht was op een continuering van die toestand.' Ook Termorshuizen zegt dat het protest der schrijvers 'maar zelden Nederlands aanwezigheid in Indië gold'; en hij heeft het over een al veel ouder koloniaal verleden: over vooroorlogse schrijvers.

Ik kom even op de kampboeken terug.

Van den Berg citeert een strofe van Willem Brandt, die zijn lot schildert in een even heftig protest ertegen, als de romanfiguur Adam uit *Aboe Bakar*, die door eenzelfde lot getroffen werd - bijna een halve eeuw eerder.

Psychologisch is er weinig verschil tussen Adams situatie en die van de ikzegger uit Brandts gedicht. Wanneer het nationale bewustzijn van een individu in de klem komt, is die persoon maar al te geneigd de historische problemen van het eigen land op een andere natie af te wentelen. Het is Brandts tragiek dat zijn 'ik-zegger' geen moeder vond om op terug te vallen.

In zijn openhartige op sociologische waarnemingen gebaseerde verhaal, somt Joop van den Berg de kenmerken en de psychische stoornissen op, die het kolonialisme nu eenmaal aankleven. En hij concludeert dat de Indische bellettrie een aantal uitstekende verhalen en romans heeft voortgebracht, hoewel toch lang niet alle door hem genoemde

facetten van het kolonialisme tot hun recht komen.

Iemand die ze alle toont - echt laat zien - in fotoboeken dus, is Breton de Nijs. Maar een schrijver?

Zo'n schrijver vinden we in Beb Vuyk, zegt Van den Berg. En zij is de enige.

Hij haalt haar aan: een kort aangrijpend fragment, boordevol

[p. 12]

kolonialistische 'gekke', gecompleteerd door alle dito kenmerken, waarmee hij zijn eigen drievoudige bekentenis - is hij geen zendelingszoon? - bekroont.

En werkelijk: men moet ver terug gaan in de geschiedenis om nog zo iemand te vinden: Multatuli in zijn *Max Havelaar*, die zeventien jaar na dit boek al de uiterste consequentie uit zijn denken moest trekken.

Of doe ik iemand onrecht?

Ik heb van de Javaan altijd gedacht of geweten, dat hij bij alle mohammedanisme, hindoeïstisch-boeddhistische afkomst, en kennis van de Javaanse mystiek (de *kebatinan*), de voorouderverering, de meditatie en het gedoe met getallen en kalenders met zich mee moest brengen. Ook als hij nationalist, marxist, wat ook zou zijn. Dit complex bestaat uit rokken - als bij een ui. Er valt er nooit één af. Er komen hoogstens bij. Hij kan nog christen worden ook. Of atheïst. Het Javaanse denken is een syncretistisch denken.

Het is dit denken dat ik meen terug te kunnen vinden in Luceberts *Minnebrief aan onze gemartelde bruid Indonesia*. Wanneer ik me de bersiaptijd herinner, wanneer ik denk aan de politionele acties, denk ik aan dat ontstelde gestamel van de Keizer der vijftigers, die zich met zijn aan flarden verkrachte bruid vereenzelvigd.

Vestdijks museum

Cornets de Groot

Over: Peter de Boer, *Vestdijks palet*, Amsterdam, 1989.

Bron: *Vestdijkkroniek*, nr. 62 (mrt 1989), p. 39-49.

[p. 39]

Het vijfde zegel, De Poolse ruiter, Berijmd palet, Fabels met kleurkrijt en ook *Madonna met de valken*, zijn titels die verraden dat Vestdijk in een zekere ver-

[p. 40]

houding tot de schilder- en de beeldhouwkunst stond, die men eenzijdig mag noemen. Zijn belangstelling gaat vooral uit naar portretten, mythologische voorstellingen - in de breedste zin: ik reken *Sint Sebastiaan* tot het genre - schutterstukken, en vooral het vrouwelijk naakt, dat die belangstelling vroeg wakker maakte in hem - althans volgens de voorstelling van zaken in zijn geromantiseerde autobiografie. Het gaat vooral om beelden en schilderstukken, die de beschrijving en analyse van gestalten en gezichten kunnen begeleiden en die zijn fantasie gaande maken en ondersteunen. Hij noemt ons hellenistische, een enkele keer middeleeuwse voorbeelden, maar is toch vooral thuis in de Italiaanse en Hollandse renaissance en in de barok (El Greco). Hij draagt die kunst een warm hart toe, die, en dat geldt ook voor de beeldhouwkunst, door het spel van licht en schaduw, een "schilderachtig" karakter heeft, waarin zijn geest kan dwalen. Voor de moderne kunst voelt hij niets, afgezien dan van de richting in de schilderkunst die bij ons als *magisch realisme* te boek staat (Pijke Koch, Carel Willink).¹ Hij gaat in zijn voorkeur voor dit realisme helaas zover dat hij Mondriaan bespot en de zg. "nonfiguratieven" als nonschilders voorstelt. Waarom hield hij zijn onschuld niet in ere? Waarom verried hij zijn onwetendheid?

Over de rol van de beeldende kunst in het werk van Vestdijk is hoegenaamd niets geschreven, zegt Peter de Boer, auteur van *Vestdijks palet* (uitg. De Herenpers/Bezige Bij; 151; pp. f 24,50) dat de ondertitel *de rol van de beeldende kunst in de romans van Vestdijk* meekreeg. Vestdijk schreef immers ook vele "beeldgedichten" en besteedde in een aantal essays veel aandacht aan de beeldende kunsten. Dit boek gaat alleen over de rol daarvan in de romans. Is het bij deze zelfbeperking van De Boer dan geen teken van grote nationale armoede, dat een boek als dit het stellen moet met één afbeelding op het omslag? - van *de Poolse ruiter* nog wel, die zijn naam gaf aan een bundel essays.

Natuurlijk, de gemiddelde lezer kan een kunsthistorisch naslagwerk raadplegen, als hij wil weten hoe de zaken waar Vestdijk het over heeft, er uitzien, en De Boer geeft hem ook die raad (p. 17, p. 139). Maar een boek met plaatjes, waaronder dan die ruiter, zou dat geen kopers trekken? De vraag is er één voor de uitgever en voor WVC. Aan de goede wil van De Boer zal het niet ontbreken.

De schrijver inventariseerde de passages in Vestdijks romans, die betrekking hebben op het picturale en sculpturale, een hele waslijst. In navolging van Jean Weisgerber noemt hij die passages "picturale" of "sculpturale citaten", ook wanneer ze hier en daar de grenzen van de officiële kunst overschrijden - bv. als Vestdijk kermisplaten of porcelainen pop-

[p. 41]

petjes benut ter verduidelijking van een sfeer of aandoening. Maar de vraag is uiteraard: welke functies hebben al die citaten? De Boer: "In Vestdijks romans worden picturale en sculpturale citaten gebruikt om

1. personages, interieur en decor te portretteren;
2. aspecten van de structuur - thema's en motieven - 'zichtbaar' te maken door ze een picturaal of sculpturaal symbool mee te geven;
3. kunststopvattingen te etaleren;
4. de werkelijkheid te esthetiseren;
5. de tijd, dat wil zeggen de dood te bezweren".

De hoofdstukken volgen dit logische schema, dat de ontwikkeling van het dubbelzinnige en onmogelijke uit het eenvoudige toont, of wil tonen. De Boer gaat het risico van tegenspraak niet uit de weg.

Die eerste groep is een omvangrijke, zoals eigenlijk ook wel te verwachten valt; voor de onderzoeker is dit de eenvoudigste groep. Wie de uitvoerige beschrijving van een interieur, een gezicht uit de weg wil gaan, moet zijn toevlucht nemen tot het geven van een globale, maar treffende gelijkenis, door het één met het ander te vergelijken of door het één in de plaats van het ander te stellen: "Maar heel goed kon men ook een madonna van Greco in haar zien". De werkelijkheid is dan aanleiding tot de schepping van een "eigen" wereld voor de schrijver of voor één van zijn personages. Zo biedt de hallucinant Eddie Wesseling (*De redding van Fré Bolderhey*) Vestdijk de gelegenheid een doodgewone houten trap met één van de architectonische nachtmerries van Piranesi te vergelijken. In zo'n "eigen wereld" van demonie en angst leeft Eddie Wesseling.

Gewone lezers zoals u en ik hebben natuurlijk niet de beschikking over de inventarisatielijst van De Boer. Wij switchen niet gauw van de ene roman naar de andere. Daarom valt het ons niet onmiddellijk op, dat een hele groep van Vestdijks romanpersonages in de wereld rondkijkt, alsof ze in een museum leven. Die gedachte, die De Boer later zelf uitspreekt, komt in ons op door de geïsoleerde tekstfragmenten, - want dat is toch een citaat - die in dit boek zijn opgestapeld. "Op die avond doken ze, sterk verrijnd, achter elkaar op, alsof men een schilderijengalerij doorschreed, en allemaal even mooi en boeiend, hoeveel de landkaart van Else Böhlers gezicht ook te wensen overlaten mocht. Haar oogranden, rood en iets verdikt, in de zon soms licht tranend, werden (...) geretoucheerd in het zinnelijk doorlicht schouwspel, narcotiserend barok, van een Leda van Correggio, een zwijmelende Io, maar vooral dan van die *Madonna de Latte* uit de Hermitage, bij wie het hele gezicht nog maar bestemd schijnt te zijn om de zware,

[p. 42]

tedere, aan kleine borsten herinnerende oogleden te dragen". En vaak genoeg verbindt Vestdijk de visuele indruk van het uiterlijk met het innerlijk van zijn personages. Van Jantine Schurink (uit *Zo de ouden zongen...*) zegt hij: "Een gerimpeld jong gezichtje (...). Een meisjesgezicht, en toch oud. Een jonge heks (...) een middeleeuws gezicht, een gezicht zoals middeleeuwse schilders, Memlinc, Bosch, de mensen zagen, de mensen en de vrouwen. Spits en kierogig, een verdorven begijntje, nooit de zon erbij, en al het bloed besteed aan stigmata van de duivel". Natuurlijk werpt ook de aankleding van een kamer licht op de inrichter ervan - of op degenen die de inrichting interpreteert, zoals die Eddie Wesseling.

Maar nu de picturale en sculpturale citaten *als symbool*. Wat is er in de Slingeland-trilogie aan de hand met de beeldengroep die zo'n indruk maakt op de schrijver S.? Een Griekse krijger sleept zijn gewonde makker weg. De gewonde is natuurlijk Patroklos, overweegt S. dan, de mythe vervalsend - want hij weet dat Patroklos dood is. Maar nu hij toch bezig is zich een eigen mythologie aan te schaffen, zich een "eigen wereld" te scheppen, weigert hij pertinent, uit welke overweging ook, in de slepende Menelaos te herkennen, zoals de groep en de mythe waar die groep betrekking op heeft, willen. Zijn verhaal ontwikkelt zich nu uit zichzelf, uit zijn eigen materiaal. *Als* de slepende Menelaos

niet is, dan *moet* hij wel Achilles, de boezemvriend van Patroklos zijn. Maar S. spreekt die implicatie niet uit. Het is daarentegen de lezer die, in overeenstemming met de eigenzinnigheid van het verhaal dat zich aan S. vertelt, de nu voor de hand liggende gevolgtrekking maakt. De Boer vertelt dan, dat S. "in het schokkerige ritme der beide helden (...) de hoekige loop van Adri Duprez" herkent op wie hij zonder dat te beseffen verliefd geworden is. "Het beeld is een afspiegeling van de innerlijke realiteit van S. geworden", zegt De Boer en hij vervolgt: "S. moet opeens aan zijn jeugdvriend, de dirigent Victor Slingeland denken. Even speelt hij met de gedachte dat Patroklos op Slingeland lijkt".

Hier onderbreek ik De Boer. Patroklos lijkt niet op Slingeland en S. vraagt zich af: "Waarom dus?" - d.w.z. waarom dus moest ik aan Victor denken? En hij antwoordt: "Waarom niet?" De manier waarop De Boer zijn verhaal vertelt, doet helaas af aan het irrationele karakter van wat in wezen een dagdroom is. Het schokkerige ritme van de groep toont zich en roept in een flits Adri Duprez op: "Opeens zag ik het meisje voor me". Er is niet zo iets als "herkenning". Het is allemaal veel instinctiever, primitiever, spontaner, onbewuster, minder omslachtig dan "herkennen". De intellectuele reflectie komt pas achteraf, en dan moet S. wel erkennen: "Ja,

[p. 43]

natuurlijk, dat was zij" en dan volgt er nog een analyse van haar loop en het fluisteren van haar naam en nog heel wat meer: de clue van deze mythe, die nog steeds niet het geestelijk eigendom van S. genoemd mag worden. Welke onbewuste impuls provoceerde deze dagdroom? De mythe, die zich zo onafwijsbaar opdringt aan S., die nog niet weet waarom hij het vertikt in de slepende soldaat Menelaos te zien, wil dat hij Achilles in hem ziet, en in Achilles Slingeland - boezemvrienden, over en weer: "En toen moest ik in een even plotselinge overgang aan Victor Slingeland denken..."

"In een even plotselinge overgang": met de snelheid van 300.000 km/sec. dus. Ook dan volgen reflectie en analyse en die stellen dit keer wel teleur en brengen S. tot zijn wanhopig nuchtere wedervraag: "Waarom niet?"

Mythologie is niet in documenten, archieven, gedenktekens, mausolea en gebouwen verstaend, zoals geschiedenis. Met een mythe kun je alle kanten op, zoals elke dromer, schilder, beeldhouwer en schrijver bewijst. Een mythe bemiddelt tussen werkelijkheid en wens, en déze mythe bemiddelt tussen helden, dirigenten en schrijvers: zij zijn zichzelf en elkaar en dat komt door de bewegelijkheid van de mythologie. Zij zijn daardoor ook onderling tegen elkaar inwisselbaar, die Griekse helden en Hollandse artiesten. Of om het in de woorden van De Boer te zeggen: Vestdijk heeft "een traditioneel cultureel symbool van de vriendschap (Patroklos/Achilles, CN), (...) in zijn roman tot een uniek-structureel symbool van de dubbelgestalte S. -Victor Slingeland uitgewerkt". Maar dat dat kon, dankt Vestdijk aan de eigenschap van elke mythe om zich, hoe drastisch ook, naar elke hand te laten zetten. Een sculpturaal of picturaal citaat zonder mythologische achtergrond biedt die kansen niet.

(De) Hercules (Farnese), staande aan de tweesprong met de wulpse vrouw bij het brede pad en de strenge bij het smalle, steile, speelt een rol in het verhaal van de arts Paul Schiltkamp, *De dokter en het lichte meisje*. "Dank zij Hercules krijgt hij inzicht in zijn eigen wezen: 'Mythologisch was mijn plaats niet zo lastig te bepalen. Evenals de meergenoemde Hercules was ik het steile pad opgejaagd, het pad der goede werken'. Op deze wijze krijgt Hercules een symbolische, archetypische functie in de roman, waardoor de structuur vanaf de eerste pagina's gedeeltelijk vast komt te liggen, want het is tegen de achtergrond van het verhaal van Hercules op de tweesprong en gedeeltelijk analoog daaraan dat Vestdijk het verhaal van Schiltkamp schetst", zegt De Boer. Dat is waar, maar De Boer heeft zich door Vestdijk of door Schiltkamp laten misleiden. Hercules/Schiltkamp heeft zich het

[p. 44]

steile pad niet op laten jagen. Tegen het slot van het 9e hoofdstuk schrijft Schiltkamp:

"Was het voor Hercules een hel, toen hij ontdekte, dat zijn vluchtige en terstond weer onderdrukte opwelling om de wulpse vrouw en de strenge vrouw dwars over de weg te leggen en het bloed van zijn vader Jupiter tot spreken te brengen, een zeer diepe zin had (...)? Hij had een synthese voltrokken, de rakker, hij wilde ze alle twee! En hij begreep, dat hij voortaan een heel ander pad zou moeten volgen dan links of rechts, breed of smal. Zijn weg zou zijn de weg van Hercules, en in grote trekken liep die weg midden over de bergrug, die het brede en het smalle pad *van elkaar gescheiden hield*" (cursivering aangebracht, CN). Het is waar, dat in dit fragment geen picturaal of sculpturaal citaat te vinden is. Er is een mythe, die Vestdijk drastisch naar zijn eigen hand heeft gezet. Een voorafbeeldende mythe, want Schiltkamp zou later op hardhandige wijze zijn "leer van het midden", die hem zo langzamerhand begint te benauwen, op losse schroeven zetten, om zich te bevrijden van allerlei belemmeringen, die hij zichzelf op zijn hals heeft gehaald.

Hercules "portretteert" Schiltkamp (zijn innerlijk), waardoor hij thuis hoort in categorie 1.; maar hij neemt ook de plaats van Schiltkamp in diens existentiële situatie in, waardoor hij behoort tot categorie 2., bij de Patroklos/Achilles-groep: hij is een uniek-structureel symbool, maar dit alleen dan, wanneer men de mythe beslissende betekenis toeschrijft - niet het picturale, of in dit geval, sculpturale citaat. Beslist men anders, dan neemt men m.i. met minder genoegen dan nodig is. In de Slingelandboeken is het beeld met de vervalste mythe zo vergroeid geraakt, dat het er op lijkt, dat het sculpturaal citaat de hoofdrol speelt. Maar mythe en citaat zijn, als men dat wil, makkelijk te scheiden, zoals *De dokter en het lichte meisje* bewijst. En dan blijkt, dat vooral de mythe structurele betekenis heeft.

Ik was nieuwsgierig naar Leonardo's *Laatste avondmaal* in *De kelner en de levenden*. Maar in dat hele boek komt de naam van Leonardo één keer voor, ik meen in verband met een of ander gezegde - ik heb het niet opgezocht, want wie zoiets opzoekt, blijft altijd ergens steken en vindt het toch niet terwijl de naam van de wandschildering geheel wordt verzwegen. Er is dus geen picturaal citaat te vinden in die roman en daarom wordt in *Vestdijks palet* over dat boek niets hoegenaamd gezegd. Dat wijst erop dat de methode die De Boer heeft gevolgd, zijn gebreken heeft, wanneer men de ondertitel van zijn boek serieus neemt. Er is, niet alleen bij De Boer, een groot vertrouwen in het consequent vasthouden aan een methode, die, d.m.v. allerlei neologismen ("uniek-structureel symbool", "beeldende kunstpassage", "picturaal/sculpturaal citaat", etc.) van een vak een be-

[p. 45]

roepsgeheim probeert te maken. Men wantrouwt de schrijver die men tot voorwerp van zijn studie heeft gemaakt, althans: men grijpt de hand niet, die hij ons toesteeft. Op p. 8 van *Albert Verwey en de Idee*, ongeveer daar, waar ik mijn uitlatingen vond aangaande de mythe, zie hierboven, schrijft Vestdijk: "Hoe meer het mythologisch motief zich schijnt af te zonderen, terug te trekken tot op zijn kern, des te krachtiger zijn de stralen die het uitwerpt (...) en dit brengt (...) een 'zin' aan de werkelijkheid, die door deze stralen zo alzijdig doorlicht wordt". En elders: "Het beeld van de natuurlijk-volmaakte mens (ontvouwde) zijn grootste kracht op de verste, schemerigste achtergronden van ons bewustzijn, van waaruit hij in symbolen en begrippen kan uitstralen..." (*De toekomst der religie*, 2e dr., p. 69). In deze (mythologische) citaten staat natuurlijk twee keer hetzelfde en in vertaling betekent dat: Wantrouw de methode, geloof de schrijver (maar niet altijd), vertrouw op jezelf.

Heeft de methode haar gebreken, zij heeft natuurlijk wel degelijk ook haar voordelen. Vestdijk onderscheidt vier vormen van liefde: kindreliefde, verliefdheid, seksualiteit en ideële liefde, waar ook vier typen, groepen van vrouwen, aan beantwoorden: moedertypes, meisjes, vrouwen, en het ware voorwerp van de ware liefde, - ieder, met uitzondering van de (ambivalente) moederfiguur, met hun eigen symbool: de stenen sfinxen - vrouwen met beestenpoten en vleugels -, de naakte Venussen en het aan Ina Damman toekomende naakte vrouwenbeeldje. Pas in *Avontuur met Titia* maakt

Smallandt van *Venus door Amor gekust*, een schilderij van Adriaen van der Werff, een passend symbool voor moederfiguren. Zij is boven de andere Venussen verheven. Zo heeft ook het museum, deze natuurlijke omgeving van tal van Vestdijks personages, een hiërarchie voor zijn kunstwerken, die met de hiërarchie der vrouwen overeenstemt. De "rituele burgermansbalts", de in de ogen van Vestdijk wezenlijk 'amorele' seksualiteit, krijgt dan ook geen artistieke, of indien wel, dan toch geen erg vleierende symbolen mee. In *Het verboden bacchanaal* moeten de fatsoenrakers het met een plaat van eekhoortjes in een boom kunnen stellen en Roodenhuis (*Else Böhler*) stuurt hun soortgenoten regelrecht naar de hel van Rubens' *Het laatste oordeel*. De Boer laat zien dat m.b.t. de seksualiteit in *Else Böhler* dezelfde ideeën worden aangedragen als in *Het verboden bacchanaal*, 33 jaar later: hel en verdoemenis voor deze lieden. En loutering voor wie naar het hogere streeft.

Onder barokke kunst verstaat Vestdijk: een kunst "die een strenge, even-

[p. 46]

wichtige vorm koppelt aan een 'vormloze', onevenwichtige inhoud'. De Boer laat zien dat Vestdijk kunst relateert aan de psyche van de kunstenaar: de barok-kunstenaar is onevenwichtig als mens, maar evenwichtig als vormgever. Hij spreekt van Vestdijks "barok-demonische esthetica", van zijn verward geheimzinnige spel met verbrokkelde, gedesintegreerde gegevens: "Het heeft iets demonisch, iets onontkoombaar, deze gefragmenteerde kijk op de dingen..." Dat jongleren met tegenstellingen, dat zo kenmerkend is voor zijn stijl, en dat er op uit is de tegenstellingen te verbinden, brengt Vestdijk tot zulke huzarenstukjes als "hemelhel" of "sacrale demonie". Zo is Maria Moreel, geschilderd door Memlinc, "blank en mooi, èn lelijk", of ook "infernaal hemels", en in *De Poolse ruiter* is er sprake van "de schoonheid die het zonder de lelijkheid niet stellen kan". Zijn kunstenaars zijn El Greco, Bosch, Grünewald, Goya, Kubin, Willink, Koch en in mindere mate Rembrandt, Van Eyck, Memlinc. Maar hij noemt Picasso, bij wie de eerste tekens zichtbaar werden, dat de "schoonheid haar gezicht (had) verband", nooit. Dat komt omdat zijn kunstenaars 'klassiek' zijn, onmodern en in weerwil van de meest fantastische tegenstellingen waarin zij zich vermeien, de verschijningsvormen van de drie-dimensionele werkelijkheid trouw zijn. De wereld moet, volgens Vestdijk niet alleen 'gek' zijn, - hij is dat bij Picasso - maar ook 'fotografisch' - en dat is bij Picasso anders. De on-Platonisch barokke Picasso hoort in V.'s rijtje niet thuis, misschien toch minder omdat Vestdijk dan, naar een woord van Willem Wegener (*De schandalen*) "een fantast in het kwadraat (zou) worden", dan om het verlies van de overgeleverde vorm.² De Boer spreekt van zijn 'obsessie' voor barokke, gedesintegreerde werelden, innerlijk en uiterlijk." Hij projecteert zijn obsessionele dualisme op de werkelijkheid", zegt hij, en: "V.'s werk is het gebied, waar tegengestelde krachten een geheimzinnige spanning oproepen" (De Boer). Maar beide uitspraken gelden voor alle "barokke" kunstenaars, Picasso inclusie.

Men moet Vestdijks opvatting dat de schoonheid het zonder de lelijkheid niet kan stellen, nuanceren. De tegenstelling van het schone is niet het lelijke, maar het onvolmaakte. Daarom kan iets onvoltooids, een schets, een ontwerp, mooi zijn en iets, dat geschonden is ook: Leonardo's *Laatste avondmaal*. De beeldhouwer die zich tot een tors beperkt, maakt zelfs iets dat nooit voltooid kan worden. Maar het *onvolmaakte* kan, zoals vanzelf spreekt, nooit mooi zijn. Het is altijd onschon. V.'s werk is wel beschouwd het gebied van het onvoltooid en gebrokene; De Boer heeft daar een prachtig voorbeeld voor gevonden in de twaalf legblokken, waarmee de nog heel jonge Anton Wachter zes plaatjes zou kunnen vor-

[p. 47]

men, als hij er niet de voorkeur aan geven zou, het verband tussen die plaatjes te verbreken, de blokken om te wentelen, te stapelen, zich te verdiepen in een fragment: in het onvoltooid én in het gebrokene. Vestdijk zou n.m.m. in onze tijd waardering kunnen

hebben voor iemand als David Hockney, die precies zo werkt. De Boer spreekt dan ook van de "duizelingwekkende verbrokkeling" én van de "eenheid" in Vestdijks werk. Hij ziet het heel juist naar mijn gevoel: "Vestdijks romans zelf zijn nooit verbrokken of fragmentarisch, maar binnen het gegeven kader krijgen fragmentering en herbinding wel het volle pond". Vestdijks werk handelt immers over een wereld die wordt en vergaat, - bewegingen die nooit tot een synthese kunnen leiden (hoogstens tot "terugbrenging der dingen"). Bovendien zijn er in die wereld mensen die naar het 'hogere' streven (Anton Wachter) en mensen die dat hogere vertegenwoordigen (Ina Damman), of zijn (Maria Moreel), naast mensen die het 'lagere' zijn en willen (*Het verboden bacchanaal*). Maar een wereld zoals die zou moeten wezen, volgens de ethiek van de legblokken (of volgens die van Autonoë uit *Aktaion onder de sterren*), interesseert Vestdijk niet, Anton Wachter niet en Aktaion niet.

Nadat De Boer een onderscheid heeft gemaakt tussen picturale en sculpturale citaten die in de 'empirische' romanruimte voorkomen en zulke citaten in de 'psychische' romanruimte (herinnering, voorstelling, etc.), beperkt hij zich in het volgende tot de laatste groep citaten en hier is het, dat hij de opmerking maakt, dat Vestdijks personages in de wereld rondlopen als in een museum. Ze herscheppen wat ze zien tot een schilderij of beeld en als ze dan ook nog schrijver zijn, wordt die herschepping uitgangspunt van hun arbeid. De Boer toont dit aan met een aantal mooie voorbeelden, waar hij een tijd bij stil blijft staan.

Het wil mij voorkomen dat dit kijken door de ogen van een schilder of beeldhouwer voor Europeanen (Vestdijk, Proust, iedereen) sinds de renaissance tamelijk gewoon is.³ Het kan zijn voordelen hebben - het werkt complicerend, het provoceert een tussensfeer "van kunst en werkelijkheid" en het stelt Vestdijk in staat zijn "barok-demonische kunststopvatting in praktijk te brengen". Maar het belemmert net zo gemakkelijk de ontwikkeling van een eigen kijk op de fysische realiteit, vind ik. Het denatureert de natuur als je niet uitkijkt. "Alles wat gebeurt, (schijnt) onwerkelijk en tot kunst te worden", is een woord van S. Dresden, dat De Boer met instemming citeert. "Het is inderdaad zo goed als een schilderij", zeggen we dan, en dan kan het even goed een vreselijk plaatje zijn - Sint Sebastiaan - als een betoverend panorama. Het is eigenlijk nogal geruststellend

[p. 48]

en braaf, dit 'esthetiseren van de werkelijkheid'. De Boer geeft er een paar voorbeelden van. Zo deze beschrijving van een klassefoto in *De andere school*: "Toen boog hij (Anton Wachter, CN) het hoofd, en verzette zich niet meer tegen de confrontatie met zijn eigen verleden. De foto sprong hem in het gezicht met een ongehoorde opdringerigheid. De foto rekte zich uit, zwol op tot een klein heelal van koppen, hiërarchisch opgestapeld volgens klassen, rangen, standen, leeftijden, als een foto van engelkoren in de hemel, of van erge en minder erge zondaars in de hel, als het schilderij van een krankzinnig geworden Bartholomeus van der Helst, die zijn schutters of regenten alleen nog maar als vlegels, snotneuzen en schoolvossen zou hebben geportretteerd. (...) een eindeloze, eindeloze chaos van gezichten en gezichtjes, heel klein elk, maar van een beledigende duidelijkheid. Het was als een kakofonie, samengesteld uit een honderdtal heldere en voorzichtige melodietjes van Mozart of Gluck, als een impressionistisch schilderij waarvan iedere vlek, iedere klodder van dichtbij bekeken, een middeleeuws miniatuur blijkt te zijn..." Natuurlijk maakt dit de werkelijkheid mooier dan ze is, zoals De Boer in een korte bespreking van het fragment laat zien. Maar het lucht ons op, wanneer De Boer óók de ik uit *Zo de ouden zongen...* citeert: "...toch voelde ik er iets veraf dreigends in, alsof het punt was bereikt waar zij (Jantine Schurink, CN) over de lijst heen zou stappen (en een schilderij zou worden, CN) en onbekend zou worden als de dingen der natuur, die zwijgen in hun mate van onberoerbaarheid".

Ik had het hierboven over het museum als over de "natuurlijke omgeving van tal van Vestdijks personages". Schilderijen, beelden zijn voor hem "onbekend en zwijgend als de dingen der natuur". Vestdijk en de natuur is Vestdijk en het onbekende, het demonische. Kunst maakt de wereld misschien tot een tussengebied van kunst en realiteit, maar zeker

tot een tamelijk reële wereld die wordt en vergaat: tot... natuur. Kunst is Vestdijks metgezel in *the struggle for life*. Kunst verstart het leven - het verstarde wordt tot leven gewekt. Bij Vestdijk tenminste. In de verbeelding, als wensdroom vaak, of tijdens een occult soort ritueel in een nachtelijk museum en een enkele keer, eeuwen later, in de werkelijkheid - wanneer een bekend portret in een gezicht tot leven komt. Claus gaat anders met het verleden om. Hij noemt een beeld bv. "een gestold ogenblik". Het is er, het is in zichzelf besloten, een eenheid.

Het is er voor eeuwig, lijkt het wel. Ook in de zg. beeldgedichten (van C.O. Jellema, bv.) zijn de ogenblikken gestold. Dat komt m.i. omdat ook een gedicht in zichzelf besloten is, een eenheid, die men om en op zichzelf leest, ook al is zij een kraal in een ketting. Proza, en dan vooral dat van

[p. 49]

Vestdijk, laat zich voortzetten, kan uitdijen, leven brengen in wat dood lijkt en onberoerbaar, en even, heel even maar, doet dat dode iets wat een levende doet. Het leeft, veroudert en gaat opnieuw dood. Maar het is toch even en heel natuurgetrouw terug geweest bij ons, in een verhaal, een novelle, een historische roman.

De Boer heeft een interessant boek geschreven over een boeiend onderwerp, heeft veel aan het licht gebracht en onnoemelijk veel werk verzet, hoe wijs de beperking ook was, die hij zichzelf oplegde (alleen romans). Met dit boek in de hand kan een lezer veel inspiratie opdoen bij zijn zoektocht door Vestdijks romans. Zoals, naar ik hoop, deze kritiek bewijst.

Leiden, 23 jan. 1989.

Noten

1. Dick Ket, m.n. de grootste, noemt Vestdijk niet.
2. "Het had niet eens een portiek, zo plat was het. Niets vond er houvast, alles zou er afgegleden zijn, te pletter op de lange, rode, ingesleten stoep. Bijna leek het alsof een van de drie dimensies zoek was geraakt, en met die ene dimensie alles wat een grijsgekalkte steenklomp een voor mensen bewoonbaar huis doet zijn". Wie deze eerste regels van *Terug tot Ina Damman* voor het eerst onder ogen krijgt, zou kunnen denken aan de beschrijving van een kindertekening, een schilderij dat ernst maakt van het platte vlak. Het is de naturalistische beschrijving van Anton Wachters school, een bijna onbewoonbare wereld, een anti-utopie, waar Anton Wachter zich niet meteen lekker in voelt. Vestdijk zoekt de derde dimensie, het fotografische én het fantastische.
3. Amerikanen lopen sinds Hollywood in de wereld rond alsof ze de hoofdrol in een stuntfilm hebben te spelen. Ze portretteren elkaar daar ook naar hun gelijkenis met een of andere ster.

Het huis*

R.A. Cornets de Groot

Eerste hoofdstuk van ongepubliceerde roman.

Bron: *De tweede ronde, Indonesië-nummer, (lente 1988), p. 25-32.*

[p. 25]

't Huis lag onder de dijk waarover de spoorbaan liep. Aan het straatje stond nog een drietal huizen, witgekalkt, waarvan de tuinen werden begrensd door heggetjes of hekwerk. Het waren eenvoudige huizen, zeker als je ze vergeleek met het ene, dat in verdiepingen was gebouwd en in het midden van een gigantische tuin stond, een tuin die, aan déze kant, niet alleen aan onze, maar ook aan de drie andere achtertuinen grensde.

Daar woonde een miljonair. Naast hem, in een even groot pand, in een even grote tuin, woonde er nog een, een sportfanaat, die een tennisbaan op het erf had laten aanleggen, hoog omrasterd. De onzen stelden zich wat de sport betreft tevreden met twee in de grasgrond gedreven palen, waar permanent een badminton-net tussen gespannen was. Om te tennissen hoefden ze immers maar over te steken: het weggetje waar ons huis aan lag, liep met een lus om een dubbele tennisbaan heen, die door hoge, ruisende tjemara's werd omzoomd.

Ons straatje dat smal en bescheiden oogde, kwam, evenals de brede oprijlanen van witte kiezelstenen naar de miljonairshuizen, op een brede, drukke straat uit. Tjikini - waar het vermaarde zwembad was, met zijn hoge gevel, die natuurlijk raamloos was, maar juist daarom zo'n afwerende, men zou bijna zeggen, ongastvrije indruk maakte. Achter die muur was het een lawaai van belang, van vrolijke, schreeuwende en stoelende kinderen en jongelui.

In dat huis kwam ik terecht als een soort van 'anak mas' van de familie, toen ik bijna vijf jaar oud was. Hoe dat zo kwam, vertel ik straks wel. Eerlijk gezegd weet ik van mijn jongste jaren heel wat minder dan de meeste mensen. Een echte Javaanse ben ik niet. Mijn moeder die maar veertien jaren met mij scheelt, leerde mij het Hollands dat ze kende. Ze vertelde me dat ik een Hollandse vader had, die bij een jachtavontuur op dramatische wijze om het leven was gekomen. Ze toonde me zijn vestzakhorloge, waar een in goud gevatte

* *Eerste hoofdstuk van een roman met de voorlopige titel 'We'll Meet Again Some Sunny Day'.*

[p. 26]

tijgertand aan hing. Men kan dit verhaal gemakkelijk geloven: mijn huid is melkblank en ik ging, om niet bruiner te lijken dan ik ben, de zon zoveel mogelijk uit de weg, - toen al, toen ik nog heel, heel jong was. Het 'black-is-beautiful'- idee bestond nog lang niet. In de V.S. niet en in de kolonie, waar 'black' *brown* is, al helemaal niet. Wanneer ik als klein kind in de armen van mijn moeder lag, streelde ze die huid, alsof ze er door werd gehypnotiseerd. Het hypnotiseerde mij - maar misschien dacht ze alleen maar aan mijn vader. Ik was al evenmin een echt 'anak mas', wat letterlijk 'kind van goud' betekent, een 'gouden kind': een aangenomen kind. Kinderloze echtparen - ik kende er é«n in de dessa - hadden vaak een anak mas. Een kind is zo'n beetje een verzekering voor de oude dag. Jij deed alles voor het kind, eens zou het ook alles doen voor jou, gehoorzaam,

volgzaam, - als je te oud geworden was om voor je zelf te zorgen. Indonesiërs zijn kinderen en blijven dit gedurende een groot deel van hun leven, ontdekten de Hollanders al gauw, en ze deden veel om dit zo te houden. Het werd, geloof ik, onderdeel van hun politiek van opvoeding tot mondigheid van de inlander, zoals de Indonesiër toen heette. Mijn moeder was al geen kind meer, toen ze mijn vader ontmoette: ze was een wees. Ik was niet echt een anak mas, omdat mijn moeder me niet 'afstond', zoals dat genoemd werd, maar er alleen mee instemde dat ik door de familie werd groot gebracht als ze me niet helemaal uit het oog verloor.

Zij woonde samen met haar vriendje uit die tijd, Joesmin, in een stads-kampong, nog geen half uur lopen van ons huis, in een bocht van de Tjiliwoeng, die daar traag stroomde, maar die in de regentijd onstuimig kon zijn. Hun huisje stond het laagst van alle aan die rivier, en werd eens door een bandjir meegenomen. Met vrienden bouwden ze het weer op, - op dezelfde plaats. Gotong rojong heette dat, elkaar helpen. De moeder van mijn twee nieuwe broertjes, Robbie en Jan, hielp met de aanschaf van potten en pannen en ander huisraad, dat verloren was gegaan. Het nieuwe huisje, niet meer dan vier wanden van stevig gevlochten bamboe, een rieten dak en een deur, werd met een selamatan ingewijd, - een offermaaltijd waar een geit voor werd geslacht. Een heel feest werd dat toen, ter gelegenheid waarvan ik één keer bij haar mocht overnachten; op de baléh-baléh, een soort van slaapbank van bamboe, waar een rieten mat over lag. Zo slapen was ik toen al ontwend. Midden in de nacht

[p. 27]

schoof mijn moeder me opzij, om ruimte te maken voor zichzelf en Joesmin. Toen het petroleumlichtje gedoofd werd - ik hou van de armoedige geur ervan - hoorde ik ze elkaar liefkozen, fluisterend, snuivend en stoelend, tot ze uitgeput leken. Buiten gingen de nachtgeluiden onophoudelijk voort. Een vogel wiekte op van het dak. In het stikkedonker zag ik alleen het puntje branden van de wierook, die de muggen verjagen moest. Het kroop in rondjes voort, spiraalsgewijs, zoals het gevormd was. Zo zocht het naar zijn middelpunt, dat ook zijn einde betekende.

'Wat deden jullie dan?' vroeg ik haar de volgende morgen.

'Een spelletje,' zei ze. Een spelletje dat jij ook heel leuk zal vinden als je groot bent.' Ze keek me aan en lachte. 'Kom hier,' zei ze. Ze zette me voor zich op de grond, ontbond mijn haar, kamde dit en keek het, nogal overbodig vond ik, op luizen na. Met klapperolie wreef ze er glans in. Thuis trokken mijn broertjes hun neus op en hun moeder waste er met shampoo de olie weer uit - ook grapjes makend, ook op zoek naar luizen. Zo was ik een kind dat de afstand tussen haar beide moeders vergrootte en verkleinde tegelijkertijd. Misschien begrepen zij dat zelf ook. Ze deden met mij, en corrigeerden elkaar door middel van mij en ik liet dat toe en dat was wel eens lastig, zelfs vervelend, en altijd vermoeiend. Zien deden ze elkaar niet zo vaak.

Mijn moeder was jong en vrolijk en werd misschien mooi gevonden. Mannen keken altijd naar haar. De kebaja's die ze droeg, waren vaak genoeg doorschijnend, zodat je haar ondergoed kon zien en de schouderbandjes ervan. In ieder geval vond ik haar mooi: die zwarte ogen, dat neusje, die witte tanden als ze lachte - alles even gaaf en mooi. Die selamatan hield ze eigenlijk alleen om de kampongbewoners vriendelijk te stemmen. Want al vond men het zo raar nog niet, dat ze zich als weeskind in de armen van een belanda had gestort, men vond het toch vreemd dat ze zich toen, en bij voorbaat ook voor mij, tot het geloof van haar weldoener bekeerde. Dat was in T., - Oost-Java. Joesmin was als bijna iedereen mohammedaan, op een wat aangepaste manier, zodat hij gedurende de vastentijd niet al te veel redenen gaf tot kritiek.

't Was de pastoor van T., een vriend van mijn vader, die zich mijn lot had aangetrokken en voor mij een onderdak had gevonden

[p. 28]

bij zijn broer, die machinist was bij de J.C.J.L.

't Werd al licht, toen mijn moeder me in haar selendang wikkeldde en op haar heup nam voor de lange wandeling naar het station te T. Haar wiegend lopen bracht me opnieuw in slaap. Van wat er op die wandeling gebeurde, drong niets tot me door, en eenmaal in de trein werd de slaap nog versterkt door het geboemel en gedender van de wielen. Pas laat in de morgen, na doordringend stoomgefluit, ontwaakte ik op Joesmins schoot, verwonderd, ofschoon ik daar niets van liet merken en alles, de geluiden, de snelheid waarmee het landschap van ons wegcirkelde (maar de zon niet), als iets alledaags of onvermijdelijks leek te aanvaarden.

Bergen, bergen. Een brug waarop de wielen hun geratel verdiepten. In de diepte het woelende water van een rivier: mijn eerste treinreis. De zon had al veel van haar warmte verloren - er kwamen bovendien regenwolken opzetten - toen we Batavia naderden en de trein zijn vaart verminderde. Op het perron was ik niet zo onverschillig meer. Ik zag onze trein en nog één aan de andere kant, en ik zag hoe zo'n locomotief, een zwart en zwaar beest, van de meest onwaarschijnlijke plaatsen uit rook en stoom van zich af gaf. Uit schoorsteen en vuurhaard, maar ook van tussen de wielen en drijfstangen. Het ding blies zich in nevels, vol ongeduld en haast. En mensen zag ik, massa's mensen. Mensen die spraken, zonder dat iemand naar ze scheen te luisteren, - en geiten, blatend, en ook tevergeefs.

't Was donker onder de overkapping en donker was het in de hal, waar toch licht brandde. Licht, licht, - zonder iets te verlichten.

'Batavia,' zei Joesmin een beetje verbluft. En toen, fluisterend bijna: 'Djakarta....'

'En daar is de pastoor,' zei mijn moeder.

Hij kwam meteen op ons af en bracht ons naar buiten de uitgang, onder de luifel. 't Kletterde van de regen. Ik zag duizend lichtjes en in het zwart spiegelende asfalt zag ik ze weer. Ik kon het allemaal niet bevatten, maar ik liet alles over me heen komen, ademloos en vol vertrouwen. Vrachtwagens zag ik, en taxi's. Karren door twee buffels getrokken - van die witte, met zo'n bult op de nek, net zoals in de kampong. Een tram, gillend in de bocht en met veel belgerinkel. Een agent op een ton, zwaaiend met zijn armen; en fietsen, sado's en rennende mensen, op de vlucht voor de regen die hen toch

[p. 29]

had overvallen. Wie geen haast scheen te hebben, droeg een pajoeng.

Ver weg rommelde de donder. De prikkelende geur van ozon.

Per taxi bracht de pastoor ons bij zijn broer en diens vrouw, bij wie hij logeerde om het nieuwe jaar met hen in te luiden. Ze stonden op het overdekte terras van hun huis ons op te wachten, twee jongetjes en hun ouders, en ze begroetten ons - de pastoor en mij. Joesmin en mijn moeder liepen daarentegen over het erf achter de djongos aan naar de achteringang.

'Kom,' zei de mevrouw.

Ze leek me heel aardig en vriendelijk. Ze leidde me naar binnen, waar ik verlegen om me heen keek. Wat een meubels. Wat een licht. En wat een mooi boompje, versierd in wit en rood en vol brandende kaarsjes. Over een tafel hing een wit laken. Zilver, glaswerk en porselein zag ik. De tafel was voller, mooier dan de uitstalkast van de sinkèh in onze kampong.

De grote mensen gingen zitten en zij trok me naast zich op de bank, die even zwaar was als zacht, - zo zacht dat je erin wegzakte. Maar ik maakte me uit haar bescherming los, toen ik de stemmen van Joesmin en mijn moeder hoorde en liep naar ze toe, achter in het huis, waar ze met de djongos spraken, die een huisje voor hen wist, en die niet uitgepraat raakte over het grote nieuws dat op die dag Soekarno gevangen was genomen. Wat ging er met hem gebeuren?

Wie Soekarno was, wist ik niet. Maar ik wist wel iets van het lot van gevangenen: ik had de kettingberen vaak genoeg uit de toetoeplan zien komen, dwars over de aloon-aloon lopend, op weg naar het werk. Ik voelde onmiddellijk medelijden met die Soekarno, - of medelijden? Een malaise in ieder geval, omdat het natuurlijk onmogelijk voor mij was om

praktische bewijzen van menselijk gevoel te geven.

Het afscheid van mijn moeder was moeilijk voor me. Ik begreep niet waarom ze niet bij me kon blijven, waarom ze niet scheen te willen dat ik bleef bij haar.

'Je hebt geluk,' zei ze later vaak. 'Je krijgt de mooiste kansen bij mensen die echt om je geven. Kijk naar mij, - een weeskind, een moeder en niet eens een weduwe, een vrouw die werken moet voor haar bestaan.'

[p. 30]

Het was duidelijk dat ze veel van me hield en dat ze mij een leven van 'gemiste kansen' wilde besparen.

Ik koesterde andere dromen. Over een dorp met sawah's rondom, die trapsgewijs omhoog liepen. Waar je de dagen niet, maar de avonden telde. Waar het 's avonds langzaam stil werd en weer levendig in de vroege morgen. Waar geen dikke stenen muur de stem ontkrachtte en waar je niet alleen was - nooit meer alleen. Levenslang verlangde ik daar naar, ook toen ik wist dat ik er niet meer zou kunnen aarden. Dat landschap, en het silhouet van mijn moeder daarin, lopend over een smalle sawahdijk, rechtop in het prille licht met een mand op het hoofd: een evenwicht van evenwicht.

Van zo'n evenwicht vertoonde ik weinig in die eerste maanden. Maar wie jong is, matigt zich tenslotte de wijsheid aan die men je aanpraat, en die altijd uit volgzaamheid bestaat en uit geduld. Dit, gevoegd bij mijn streven naar harmonie, bepaalde mijn leven, en als ik daarop terugkijk, moet ik wel erkennen, dat mijn geduld en volgzaamheid de wereld zeer ten dienste zijn geweest, wanneer het in haar opkwam om mij te koejoneren.

De moeder van Robbie en Jan moest ik *moes* noemen. 'Anders hoor ik je niet,' zei ze. Ze was werkelijk lief en het kostte me geen moeite van haar te houden met die natuurlijke dankbaarheid die zo eigen is aan het kleine kind. Ze was ouder dan mijn moeder, groter en blond. Ze ging heel modieus gekleed en droeg een kapsel à la page, dat in lokken uiteen zou vallen, als ze die niet bijeen hield met een brede, gekleurde band. Ze kon heel ingetogen zijn, als ze zich in *négligé* voor de kaptafel opmaakte met zwart en rood voor de ogen en lippen, met poeder en rouge, waarbij ze borsteltjes, donsjes of pincet hanteerde, - uren lang. Ze had van dat raadselachtige ondergoed, wit of pastelkleurig, glimmend en licht, dat losjes paste, alsof het fladderen moest. Of dat juist heel strak zat, als een huid. Bij haar in de kamer voelde ik me een gouden kind. Eigenlijk was ik haar pop, die ze kleden en verzorgen moest. Mijn haar waste ze met shampoo, en soms verstoof ze er een geurtje over, bedwelmend zoet, of houtachtig en koel. Ze had een massa flesjes geur, sommige met balletjes in een netje en met zo'n feestelijk kwastje eraan.

'We doen er nooit meer klapperolie op,' zei ze. 'Dit is veel lekkerder, toch?'

[p. 31]

Ze kon ook uitgelaten zijn. Dan speelde ze van die vreemd-wilde muziek op de piano, die ik, eigenaardig genoeg, onmiddellijk aantrekkelijk vond. Je kon er niet goed stil bij blijven zitten. Het mooist vond ik de grammofoon, die ook van die muziek speelde, - *Tea for two* en *Ain't she sweet*. Ze zong dan mee en danste erop, met grappige hoekige bewegingen en vrolijke ogen. De lichte tred was haar eigen, altijd.

Toen ze haar oproep voor het kamp kreeg, in oktober, - of was het november? - van het jaar 1942, bewees ze dat. Ze zou op die en die dag, op dat en dat uur, met haar noodzakelijke hebben en houwen aan het begin van ons straatje door militair vervoer worden opgehaald.

Ze posteerde zich voor de oprijlaan van het eerste miljonairshuis, waar inmiddels - dat heb ik nog niet verteld - Soekarno zijn intrek had genomen.

'Daar heb je 'm,' zei ze wijzend: een open vrachtwagen naderde. 'Let's face the music and dance,' zong ze schorretjes, en ze bewoog zich als in een dans. Ze kustte me, glimlachte, laadde haar spullen op, woof en liet me achter met een gevoel van

onvermijdelijke onderworpenheid.

'Jappen,' had ze kort tevoren gezegd, 'ze worden ook maar gestuurd. Een vrouw gaat zo gauw kaduuk aan haat. Maar dat is precies wat ze willen.'

Zo werd ik weer een kind bij mijn terugkeer naar Djakarta na een afwezigheid van veertig jaar.

Per taxi liet ik me van de luchthaven Soekarno-Hatta naar het Hotel Menteng II rijden. Solèh, 'English speaking taxi-driver,' bracht me door de vlakke tussen het vliegveld en de stad. De raampjes open, de koele wind.

Tegen het einde van de rit die drie kwartier duurde, reden we langs een merkwaardige, blinde gevel.

'Maar dat is het zwembad,' riep ik uit. 'Dat is Tjikini - daar vlakbij aan de overkant heb ik gewoond. Naast Soekarno.'

Alles is anders geworden hier, ook het zwembad. De gevel oogt nu aardiger dan toen, toen hij zich in grijs en grauw verstopte: de camouflagekleuren van de oorlog. Het ziet er zwieriger uit, er zijn ook een paar ornamenten op aangebracht, - of vergis ik me? In mijn geheugen vind ik ze niet. Maar de grondvorm van de gevel her-

[p. 32]

ken ik en zo vergaat het mij met heel Djakarta. Het Koningsplein is verdwenen, maar ik herken in de Medan Merdeka het Koningsplein. Ik herken ook Molenvliet met zijn gracht, en Noordwijk ('Norbèk' in het vooroorlogse Maleis). Nieuw zijn de wolkenkrabbers, kantoorgebouwen, flats: 'buildings' zegt men hier, net als in Antwerpen. Glodok, vroeger een luidruchtige maar bescheiden Chinese wijk, doet nu westers aan met verblindend witte gebouwen. Daar wordt geld gemaakt uit geld, daar is handel en amusement en de nacht wijkt er voor de aan- en uitknipperende, kleurige, manshoge letters en handelssymbolen. Maar achter deze paleizen die macht en invloed suggereren, is in Pantjoeran nog iets gebleven van het oude. Vervallen huisjes, scheefgetrokken toko's en stalletjes, in elkaar gedeukt en volgepropt met alles wat mensen maar hebben willen. 'Djakarta,' zei men mij in Holland met een grimas van afkeer. 'De stank, het stof, de hitte. De drukte - al dat lawaai. Mijd Djakarta.'

Maar ik ben op Senèn geweest, in Pasar Ikan, Pantjoeran - juist om die geur op te snuiven, de hitte, de drukte en het lawaai te ondergaan. Om de mensen te zien in hun gelatenheid of plezier. Ik hou daar nu juist van, van die instinktieve bescheidenheid, die vreedzaamheid in weerwil van alle verkleining. De rust waarmee zij dit leven aanvaarden, dat vóór alles nietig is, duister en zwak, zodat ze zorgeloos kunnen zijn en vrolijk, bij al hun armoë, gesjacher en afgrijselijke behuizingen.

Soekarno's huis. Solèh wist precies waar ik over sprak, en zei: 'Naast Soekarno woonde Hatta.' Dat was waar, en ik verzuimde het, dit aan de lezer te vertellen. Zijn uitspraak betekende op zijn Indonesisch, heel bescheiden en verre van brutaal, maar niet zonder ironie: 'Daar kan jij nooit hebben gewoond. Jij was de buur van Soekarno met, jokkebrok.'

Toen schetste ik hem de plattegrond die de lezer in de aanhef van dit hoofdstuk kan raadplegen. Het weggetje, de lus, de spoorbaan, de vier huizen en het eerste miljonairshuis, en Solèh wist dat dit zo was, ook al is het nú niet meer zo.

'Dan was je toch zijn buur,' zei hij toegevend. En ik was tevreden.

Je zal het zien en beleven

Cornets de Groot

Over: Jan G. Elburg.

Bron: Huub Beurskens (samenst.), *Alles voor niets. Hommages aan Jan G. Elburg*, Amsterdam, 1989, p. 67-69.

[p. 67]

'Een huis zonder kat is geen huis,' zei iemand die allergisch was voor katten. En hij verzamelde katten van porselein, van steen en hout; en tekeningen bezat hij en complete schilderijen waarop katten bezig zijn met likken, vechten, stoeien en dromen. Een kenner, een gemankeerde liefhebber, die zijn kwaal betreurde. Ik heb dat niet. Ik heb katten van huid en haar en schilfers. Bam-bam, de zwarte. Als hij binnenkomt, dreunt de houten vloer onder zijn tred. Zipje en Zopje: de jonge tweelingen, die vierlingen zijn bij het jagen op hun staart en bijna een eenling als ze elkaar voor de lol de strot afbijten. En dan is er nog de oudste, de met veel rood en wit en zwart (en geel) gevlekte Moeder Poes - een schat. Zij maakt geen drukte. Ze hangt de hele dag haar oertype uit met het opgeven van zeer onoplosbare raadsels. En onoplosbaar bleven haar raadsels voor mij - tot het moment dat mij het totale inzicht in volle helderheid deelachtig werd. Dat gebeurde in het Letterkundig Museum, toen ik voor de gouaches en de monoprints van Jan Elburg stond. In '86 was dat. Daar wás mijn Moeder Poes, in een gouache gevangen. Moerpoes heet zij daar; je vindt haar portret op pagina veertig van Elburgs *Vroeger komt later* - een boekje dat die tentoonstelling begeleidde. Het was gauw weer voorbij. Nuchter bekeken leken die twee natuurlijk voor geen malle moer op elkaar - nu ja: op de kleuren na. En toch: even, heel eventjes maar was er die flits die mij meenam, weg van die zaal en de mensen, om me dit te laten zien: die twee (ze lijken volledig op elkaar), zijn één. Onbekend en zwijgend is de oerpoes.

De verdubbeling van het raadsel is de oplossing ervan - en niet omgekeerd. Elburg weet dat en trekt dat in het menselijke: 'Als ik een kat wil tekenen, wordt dat, zeg maar, twee vechtende figuren (of

[p. 68]

omgekeerd). Ja, zo gaat dat: als ik verliefd ben, wordt dat - soms - een gezin. Of omgekeerd.'

Met andere woorden:

Dat is het:

liefde, oorlog en poëzie.

Er waren meer poezen op die tentoonstelling. *Kachelkatten, Kattengrauw, Rode katten*. Die rode katten staan ook op het omslag van de verzamelbundel *Gedichten 1950-1975*. Erin vind je weekdieren, vissen, insecten, kevers, vliegen, hommels, mieren, reptielen, slangen, vogels en geluiden van vogels, (een tijger), een enkele hond, slachtvee, paarden, wild, apen, een man, een vrouw, een kind, een mens, de mens, een kabouter, een hindekind, een paashaas en een vuurvogel, engelen, duivels en goden, de quark en de grootsmurf. En veel rood. Maar waarom toch die katten op dat omslag? Poezenpoëzie bij Elburg? Hij is Louis Wayne niet.

Wanneer je over een werkelijkheid wil praten, of die wil illustreren, moet je die eerst scheppen. Maar poezen komen zelden voor bij Jan - en nooit spelen ze een actieve of leidende rol bij hem. Je voelt je behaaglijk? Dan spreekt de dichter van 'een doezelende poes'; je jammert? - dan ben je 'als een kat in linnen'; misschien ben je een beetje verdoofd? - dan ruik je de 'katterige geur van valeriaan'. En dit zijn nog maar vergelijkingen of metaforen - niet de weergave van de realiteit, zoals wanneer 'een kat van schaduw likt aan dauw'.* Zulke dingen ontdek je wel, wanneer je je in een gouache hebt verdiept.

Zijn poezen en mensen contravormen van elkaar? Nadat de dichter zijn mensen vrij plotseling heeft losgelaten, en de frygische muts in miniatuur te hulp heeft geroepen, barst het opeens van de katten - actieve katten. Is de droom over en voorbij? Maar kijk dan toch naar *voetsporen* en *muizikaal intermezzo*. Dat komt allemaal voort uit het ervaren en handelen van één man, een dichter en een beeldend

* Zie voor de hier geciteerde verzen: Jan G. Elburg, *Gedichten 1950-1975*, resp. p. 168, 251, 370 en 252.

[p. 69]

kunstenaar: Elburg. Het verrassende is dat je dit eindelijk ziet: hij houdt op een of andere manier van katten. Je hebt een spoor. Er is verband tussen dit detail en deze man. Is er een kat voorbijgegaan, of een haas, een paashaaskat? Onze sfynxachtigen - het zijn plaaggeesten, ondeugden, roofdieren, nachtbrakers, schreeuwers, dromers, vleiers - alles wat beroerd en lief is: vechters, dichters en minnaars dus. Mensen. En natuurlijk weet een fabeldichter dat. Daarom is hij nu juist een schilder.

Speenhoff en Indië

Rudy Cornets de Groot

Lezing, gehouden op de bijeenkomst van de Werkgroep Indisch-Nederlandse letterkunde op 19 mei 1989 te Leiden.

Bron: *Indische letteren*, 4e jrg., nr. 3 (sept 1989), p. 97-115.

[p. 97]

Toen Speenhoff in 1929 naar Indië kwam, was hij zestig jaar. We zijn intussen zestig jaar verder, en nu heb ik de leeftijd die hij bereikte op de dag van de instorting van de New Yorkse beurs. Wie mijn jaren bij de zijne telt, besluit, dat het honderdtwintig jaar geleden is, dat hij geboren werd - op 23 oktober 1869.

In de zomer van 1929, nog vóór de krach, trad hij voor de leden van de Hollandse club in New York op. In die snikhete dagen kreeg hij last van spit en liet zich door het kamermeisje van zijn hotel, 'een negerin van ruim tweehonderd pond', masseren. 'Ik ben altijd vies van negerinnen geweest', bekent hij zonder omwegen, 'en ik meende dat ze onaangenaam rieken, maar toen deze zwarte tante zo dicht bij mij was [...] bemerkte ik dat haar haar en huid en adem zeer fris roken. Zo kan men zich vergissen.' In 1989 spreekt een beschaafd mens zo niet meer, maar tot in de jaren zestig en misschien wel wat later, drukte men zich, zonder aan zijn beschaving te twijfelen, zo uit. Speenhoff was een beschaafd man: hij erkent dat hij zich niet zonder vooroordeel aan het kamermeisje had toevertrouwd. *Black is beautiful* was geen ontdekking van die tijd, al verzamelde de hele wereld Afrikaanse maskers en beeldjes, omdat Picasso dat ook had gedaan. Maar met de vormen van Afrika kreeg je niet meteen het begrip voor de geest achter die vormen mee. Voor Speenhoff was het kamermeisje zwart, anders dan hij: een vreemde - en vreemden accepteerde je niet zonder tegenstribbelen, zoals de Indo's, lang geleden, ook wel eens in hun en ons vaderland hebben ondervonden. Maar als Speenhoff dit zo voelde, met die negerin - en hij voelde het zo - wat had hij dan in dat vreemde Indië te zoeken?

Mijn verhaal 'Speenhoff en Indië' behelst meer dan dat ene jaar

[p. 98]

dat de dichter zijn rondreis door de Indische archipel maakte. Bij een samengesteld thema moet je vaak, voor je de samenhang tussen beide toont, de componenten eerst afzonderlijk bezien. In de eerste plaats was Speenhoff een *Hollander*, zoals men toen zei; daar moet ik het dan ook eerst over hebben. Voor weinig Hollanders is het Nederlanderschap¹ van zo doorslaggevende betekenis geweest als voor deze bohémien. Wie was die Hollander? Waar kende men hem aan? Waarom kwam hij naar Indië, juist in dat jaar? Hoe zag Indië er toen uit? Welke sporen liet hij er achter? Deze vragen beheersen in hoofdzaak mijn thema.

'Ik ben blij dat ik leef, ik ben blij dat ik niet alléén leef, maar dat er ontelbaar veel mensen mèt mij leven; hoe meer hoe liever, als het maar Hollanders zijn die Hollands spreken en in Holland wonen. Holland is voor mij het middelpunt van de wereld',² zei hij. Maar wat kwam er van dat gevoel in Brussel over, in Indië of Zuid-Afrika? Op de fraterschool in Padang (Sumatra), leerden wij een paar liedjes van Speenhoff op wijsjes van Speenhoff. Liedjes, die even uitgelegd moesten worden voor ze werkten, want onder de klapperbomen langs het strand liep geen schutterij en er dreef ook geen

speelgoedscheepje onder de zomerzon in een al te verlaten poldersloot. Ik was een schooljongen van zeven, misschien acht jaar oud; van Holland wist ik niets of zo goed als niets, maar ik was heel ontvankelijk voor het sentiment dat uit zijn liedjes sprak. Hollanders moeten dat gevoel veel sterker hebben gehad dan ik. 'Vooral in het buitenland, wanneer ik op de gramfoon of door de radio zijn stem hoorde, werd ik onmiddellijk meegesleept. Dat was [...] de atmosfeer van Holland, die om Speenhoff en zijn werk heen hangt', schrijft Greshoff. En: 'Als men Speenhoff nog eens wil lezen, of, nog beter, op een plaat horen, [moet men] in Nederland en liefst in Rotterdam zijn. Dit werk is zo volledig doordrongen door de tijd en het land waarin het ontstond, dat het onwezenlijk wordt in een wijde bergwereld (als die bij Harrysmith, Zuid-Afrika) die tot de Drakensbergen óploopt en waar van alles waarover Speenhoff zong en schreef niets hoegenaamd bekend is.' Maar vergelijk Zuid-Afrika eens met Sumatra, Harrysmith en de Drakensbergen met Padang en de Boekit Barisan: allebei zijn het 'wijde bergwerelden'. Maar er is dit verschil: in Indië hadden planters, bestuursambtenaren, onderwijzers, koloniale en een enkele journalist Speenhoff in de geest met zich meegenomen - en Holland daarbij. Ook door hen werd Indië een Holland in de tropen en vooral in de buitengewesten, was

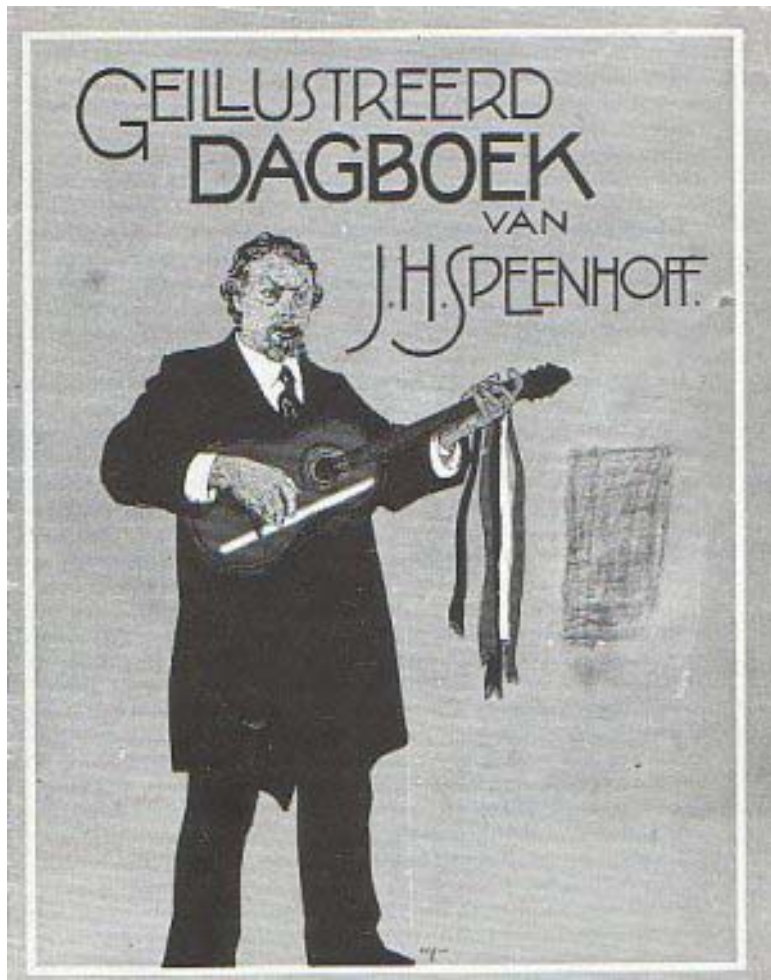
[p. 99]

er geen *toean belanda*, 'die niet trachtte de schimmen van heimwee en eenzaamheid te verjagen met het iets te luid zingen van Speenhoffliedjes, die ze nog van vroeger kenden. Deze mensen hadden [...] twee vaderlanden verloren: het oude, en het nieuwe dat nooit het hunne zou zijn' (A. de Haas).

De Speenhoffs stammen uit Duitsland. In 1770 vestigde een makelaar in koffie en thee zich aan de Spaansekade³ in Rotterdam. Hij bracht zijn zaak tot grote bloei en werd de stamvader van de Hollandse tak. Speenhoff vertelde graag, dat hij in dat huis aan de Spaansekade was geboren: dat was gelogen. Hij werd in een arbeidersbuurt geboren uit de verhouding van vader Speenhoff met Magdalena de Graaf, een katholiek meisje. Pas toen die vader in Krimpen aan de Lek een fabriek begon in ketelbekleding, naar een door zijn oom gevonden procédé, trouwde hij met de moeder van zijn kinderen: een zontje Jacobus Hendrikus, en het pas geboren dochttertje Wienanda, en vestigde zich in het herenhuis naast de fabriek. Krimpen was een plaats van scheepsbouwers - mensen van stand, mensen met geld en kapsones, en, net als vader Speenhoff, mensen van de hervormde kerk - dus beslist geen oord waar een in oorsprong ongehuwde moeder van katholieke en nederige afkomst zich thuis zou voelen of welkom was. Speenhoff zwijgt over haar en daardoor maakt zijn moeder op ons een wat mysterieuze⁴ indruk. Maar aan een gevallen meisje uit die tijd is natuurlijk niets mysterieus: het gezin ging er jarenlang over de tong. Krimpen gaf aan Abraham Kuypers leer, dat een calvinistisch volk geen enkele reden had om de schouwburg te bezoeken, aangezien het zich bij voorkeur verdiepte 'in het drama, zo komisch als tragisch, van het huiselijk leven', een eigen uitleg. Krimpen werd Speenhoffs toneelschool daardoor en de Krimpenaren vormden zijn eerste publiek. Dat begon in het eerste schooljaar al, toen hij liet merken niet geplaagd te willen worden om het lintje, dat hij in zijn blonde krullen droeg. Hij groeide uit tot een stoere jongen - kerngezond en groot van stuk.

Van de religieuze opvoeding van zijn kinderen maakte vader Speenhoff geen probleem. Ze werden opgevoed in het geloof van hun moeder. Het tekent de verhouding tussen de ouders, dat de zoon de katholieke c in zijn naam Jacobus droeg en de protestantse k in zijn naam Hendrikus. Hij groeide binnens- en buitenshuis onder ingewikkelde omstandigheden op, waarbij veel moest worden verzwegen en verzonnen. Zo leerde hij van jongsaf aan zich

[p. 100]



Het 'Geïllustreerd dagboek van J.J. Speenhoff' (4 december 1926), een humoristisch weekblad geredigeerd en veelal volgeschreven door Speenhoff zelf.

[p. 101]

enerzijds aan conventies en sociale controle niet al te zeer te storen en ze anderzijds juist ernstig in zijn berekeningen op te nemen. Hij volgde een wijze van leven, die zijn empatisch vermogen voedde, maar ook zijn vluchtigheid, zijn tolerantie, maar ook zijn weifelachtigheid, zijn fantasie, maar niet zijn liefde voor de waarheid. Speenhoff bezat de gave om van alle dingen de keerzijde te zien, maar miste het karakter om aan overmacht het hoofd te bieden. Hij woei met alle winden mee. Bij een temperament als dat van hem, zijn de hartstochten naast elkaar komen te liggen, zonder vóór of tegen elkaar te zijn. Hij was niet wraakzuchtig, en tegenslag had hem geleerd zich aan te passen. Hij werd geen satiricus. Hij toonde nooit het schrijnende contrast tussen werkelijkheid en ideaal. Hij was geen strijder. Maar net als de calvinist in de stijl van Abraham Kuyper, had hij oog voor het intieme en voor het dramatische en komische daarin, zonder in een kopieerlust des dagelijks levens te vervallen. Hij kon verrukkelijk overdrijven op een manier, die niet aan overdrijven deed denken. Hij ontleende het drama zelden of nooit aan de grote wereld van geld en politiek, maar steevast aan die kleine van de kleine luyden, die per slot van rekening altijd de klos zijn van politiek en geld. Hij is nu eenmaal geen politicus, maar iemand, die met de mensen en hun lotswisseling is begaan. 'Nu is hij rechts, dan is hij centrum, dan weer links', werd van hem gezegd. Maar hij vatte zijn kijk op de wereld en op zichzelf kernachtig samen in zijn lijfspreuk 't Is anders. In de strijd om het bestaan was hij een kameleon. Hij wist dat elk begrip zijn tegenstelling in

zich droeg. 'Hij was niet één man. Hij was een étui met mannen. Er zat van alles in' (Greshoff). Hij kon zich in zijn poëzie in iedereen invoelen, zich met iedereen vereenzelvigen. Met minnaars, soldaten, schoolmeesters, rechters, matrozen, regenten, menteren, dienders, studenten, winkelbediendes, nietsnutten en Indische gasten. Niemand was onbereikbaar voor hem. Hij bezat een bijzondere belangstelling voor kleine mensen, die het liefst verscholen woonden. Zijn moeder was zo'n vrouw, R.K., uit een arbeiderswijk in Rotterdam. Toch werd hij daardoor niet één vrouw. Hij was een boodschappentas met vrouwen. Huisvrouwen, winkelmeisjes, verlaten meisjes, verliefde meiden, keukenmeiden, lichte meiden, moeders en mevrouwen. In tal van liedjes bezingt Speenhoff de moeder in al haar gedaanten: gehuwde, ongehuwde, vernederde, mishandelde, zieke en verlaten moeders, maar moeders, die geen van allen van hun kind waren vervreemd. Hoe moet men Speenhoffs genegenheid voor zulke moeders anders verklaren dan uit zijn genegenheid voor zijn eigen,

[p. 102]

door de dorpsgemeenschap verstoten en verguisde moeder? Zonder notie van dat gevoel kan men, geloof ik, Speenhoffs drang tot een desnoods snel voorbijgaande vereenzelving met alles en met iedereen niet doorzien. Er bestaat een begrijpelijke en harmonieuze verhouding tussen dat gevoel en dit effect. Natuurlijk voelde hij zich met haar verbonden. En omdat zij onder tal van vrouwen en mannen haar lotgenoten had, kon hij zich ook vereenzelvigen met hen. Het verdriet en plezier van zijn omgeving is zijn verdriet en plezier, en het is dit al, lang vóór men er de naam 'medelijden' of 'joie de vivre' voor heeft kunnen vinden en daar een deugd in heeft herkend. Gevoel is helaas een vluchtig iets. 't Is anders, 't is telkens anders. Dat wisselen van gezicht, dat veranderen van licht en kleur, die omslag van pro naar contra en omgekeerd, heeft te maken met het sceptische, lichtelijk ironische en egocentrische karakter van zijn lijfspreuk en wie niet gelooft dat het bewustzijn een creatie is van de taal, moet die stelling maar omkeren. Vast staat, dat dichters als hij open staan voor alle ideeën, alle houdingen, alle mensen. Maar ze sluiten die niet in. Het moet niet te warm worden tussen zulke dichters en hun alter ego. Zo'n dichter moet zijn aandacht van het object terug kunnen trekken. En Speenhoff trekt het terug. Zodra de schoolmeester in hem gestalte begint aan te nemen, roept hij eenvoudig diens tegenpool, de rechter, op en herstelt zo het evenwicht. Beide elkaar bestrijdende principes vindt hij, naast en tussen de honderd andere tegenstrijdigheden, in zijn ik terug. Dat is nagenoeg de grondslag van zijn poëzie - dit spel van krachten die automatisch hun tegenkrachten oproepen. Een antithetisch talent. Steeds is er naast een stem een tegenstem, een zoeken naar evenwicht. Zijn gedicht is van twee principes opgebouwd, zijn gedicht is een 'dialogue intérieur', en soms een soort van fuga.

*Wanneer hij eens een moord begaat
's Nacht op de straat,
dan zal zo'n daad
hem heerlijk strelen.*

*Hij slaat dan zo maar iemand dood.
In zielenood
geeft hij de stoot,
niet om te stelen.
En als de rechter hem betreurt,
dan lacht hij even en hij kleurt.*

[p. 103]

Men ziet gemakkelijk dat er twee niveaus van denken zijn: dat van *De schoolmeester*, zoals dit liedje heet, en dat van de rechter. Wat de één voor een weldaad houdt, is voor de ander een moord, wat de één groot vindt, vindt de ander klein en beiden schamen zich dood

voor elkaar en snappen niets van elkaar. Speenhoff observeert dat en spreekt zich verder niet uit. Het evenwicht is er in de schalen 'als ... dan ...' tot twee keer toe precies afgemeten en voor hem is dat genoeg. Misschien is er zelfs niets gebeurd, misschien is de hele voorstelling maar verbeelding, dient het gedicht als meditatiesymbool voor de luisteraar, wiens sympathie naar de schooier getrokken wordt, hoewel hij zich met heel zijn verstand daartegen verzet.

Met liedjes van dit karakter oogstte Speenhoff veel succes. Zijn debuut in de laatste dagen van het jaar 1902, in Tivoli (Rotterdam), begon meteen al met een hoogtepunt. De in de vrijwel lege zaal aanwezige journalisten prezen hem in hun krant regelrecht de hemel in.⁵ Maar in juni 1903 moest de bereden politie van Rotterdam bij het Circus Variété het massaal opgekomen publiek in bedwang houden - zo'n sensatie was hij toen. Dat kwam minder door de bijzondere kwaliteit van zijn poëzie dan door de kwalijke reputatie van zijn liedjes, die men toch wel scabreus of 'eerder zedeloos dan onzedelijk'⁶ vond. In datzelfde jaar werden een paar van zijn gedichten in de *Jan ten Brink* opgenomen en kwam zijn eerste bundel liedjes uit. Slagersjongens zongen ze luidkeels op straat, en studenten, journalisten, kunstenaars, artsen en hun liefjes⁷ - 'het élitairste en mode-gevoeligste deel van Nederland' - juichten Speenhoff toe. Hij ontpopte zich als Hollands Bohémien en Mari Brusse noemde Rotterdam 'het Montmartre aan de Maas'. Maar een pastoor beschreef Speenhoffs eerste bundeltje *Liedjes wijzen en prentjes* (1903), als 'café-chantant-literatuur van de Rotterdamse Zandstraat', de hoerenbuurt, waar Speenhoff graag kwam.

Behalve Speenhoff voelde ook Willem Walraven zich in dat Rotterdam van het *fin de siècle* thuis. In een enkel artikel in de *Indische Courant*, maar vooral in brieven, herinnert hij ons aan die jaren in Rotterdam, die 'misschien de gelukkigste tijd van zijn leven [zijn] geweest, toen hij als jongen van twintig of even daarboven, het socialisme leerde kennen, toen hij werd opgenomen, niet alleen in de sfeer van de letterkunde, maar ook in die van de opera, het cabaret en het café' (Rob Nieuwenhuys). Hij bezocht Speenhoffs optredens in Tivoli of het Circus-Variété, kwam in dezelfde cafés als hij - Boneski en Suisse - en keek er dezelfde Europese bladen in: *Simplicissimus*, *l'Asiette au beurre*, *Jugend* en *Gil Blas*. Rond de

[p. 104]

eeuwwisseling bepaalde 'een soort bohème-gevoel de artistieke en studentikoze mode'. Puccini's opera, *La Bohème*,⁸ (1896) was ongehoord populair evenals de litho's van Toulouse-Lautrec, die ook nu nog iedereen kent, en waarop hij de can-can, Aristide Bruant en Jane Avril had uitgebeeld. Dit Rotterdam van omstreeks 1905 riep Walraven zich voor de geest in *De Indische Courant* toen Speenhoff eind 1929 naar Indië kwam. Hij was aan de late kant met zijn nogal nostalgische reactie (die merkwaardig genoeg actueel is gebleven tot op de huidige dag).⁹ 'Ik ben niet naar Speenhoff gaan luisteren, omdat ik niet durfde', schrijft hij. 'Ik heb hem te goed gekend in mijn jeugd en ik heb hem teveel bewonderd om het gevaar te lopen hem te zien glimlachen tegen ieder, die hem betaalt of bevoordeelt. Speenhoff, die altijd maar klaar staat een liedje te fabriceren op alles. Op gasfornuizen en politieke partijen, op hotels, waar de rijsttafel goed is, en op de overwinnende voetbalclub van het ogenblik. Die Speenhoff lijkt mij angstig om aan te zien.' Hij was teleurgesteld in Speenhoffs dichterschap, dat aanvankelijk zo rijk aan menselijke aanleidingen, doordrenkt van medelijden leek. Het temperament van Speenhoff was aan het zijne niet ongelijk. De sociaal-democraat Walraven had zijn hoop op de dichter gevestigd. Maar misschien vergisten de sociaal-democraten zich in Speenhoff, misschien misleidde hij hun instinct. Onder zijn personages vinden we immers niet de man of de vrouw uit de straat, maar de solitair, die nogal weerloos is, en die het liefst onopgemerkt leeft en daarom in de massa het best gedijt. Zoals Walraven in Rotterdam of in Indië, zoals de provinciaal, verloren in de grote stad, snakt naar een klein berichtje van thuis, zo keek in die dagen de elite uit naar een teken van leven uit de sfeer van de randgroepen van toen. Daar stak niet altijd een marxistisch of sociaal-democratisch sentiment achter: dat verlangen werd later zelfs geperverteerd, en kwam in de reuk van het fascisme te staan.¹⁰ Maar onmiskenbaar was er bij de top van de

maatschappelijke piramide sympathie voor de persoonlijkheden uit de basis daarvan. Misschien heeft dat niets met mode te maken en alles met een heimwee naar een primitief leven of met de wens doeleinden na te jagen, die eerder plezierig dan nuttig zijn. Speenhoff belichaamde dat onbestemde verlangen en gaf er op alle mogelijke manieren gestalte aan, tot groot verdriet van heel wat Roomse moralisten. In 1906, toen hij juist met Nap de la Mar *Het vrije toneel*¹¹ had opgericht, werd hij door de katholieke censuur getroffen: hij mocht in Helmond in het openbaar niet meer optreden. *Het vrije toneel* kwam toen op de ongelukkige gedachte

[p. 105]

de burgemeester van Helmond in een stuk, *Zijn Edelachtbare*, voor gek te zetten. Het stuk werd vele honderden malen gespeeld en het bracht zoveel geld op, dat het Speenhoff en De la Mar 'in een niet altijd verantwoorde roes bracht. Ze reden in équipages met soms vier paarden, gebruikten zelfs de geringste aanleiding om de champagnekurken te laten knallen en lieten verstek gaan in uitverkochte zalen, wanneer de stemming aan de bittertafel zodanig was dat ze geen zin hadden de feestvreugde te onderbreken.' Walraven wijst dit tijdstip aan als het keerpunt in Speenhoffs leven: 'zijn latere relaties met Nap de la Mar en diens toenmalige medewerkers werkten (allerminst) verheffend op zijn zo teer en waardevol talent. Meer en meer sloop de tendens in zijn zang, en slechts nog van tijd tot tijd flikkerde de goddelijke vonk als vanouds'. De gevolgen bleven niet uit: 'Hij daalde af tot maakwerk op bestelling, tot reclame-versjes voor gebreide ondergoederen en portwijn.' In 1908 gingen de twee uit elkaar, en het is in dat jaar, dat we voor het eerst te horen krijgen dat Speenhoff, uitkijkend naar ander werk, aan een rondreis door Indië dacht.¹² 'Hij wou wel naar Indië, maar ziet er stug tegenop. Allereerst daar zijn bijna vierjarige jongen, een alleraardigst baasje in Holland moet blijven', noteerde een journalist bij *Het Vaderland*¹³ in 1908. Hij bleef dus thuis, maakte zich vrij van de 'reisdirecteuren' (een soort van uitzendbureaus voor variété-artiesten), en organiseerde zelf zijn eigen tournees door de provincie. In 1910 schreef hij *Onze Indische gasten*:

*Als verfijnde hovelingen
zo aandachtig en zo moe,
komen ze na jaren werken
mager naar Europa toe.
Om hun levers op te knappen.
Op de hei of aan het strand.
Of 'n kouwe neus te halen
In 't lieve vaderland.*

*Menigeen die vroeger jaren
door zijn ouders werd geloosd,
komt tot iedereens verbazing
als een prachtmens uit de Oost.
Heel zijn juichende familie
haalt hem aan de stoomboot af.
Jammer maar dat hij zijn ouders
moet gaan groeten aan het graf.*

[p. 106]

*Meestal zijn hun overjassen
veel te lang of veel te klein
dragen ze gekleurde dassen,
die al uit de mode zijn,
met hun grote fletse ogen
zien ze hier het zaakje aan*

*net alsof ze weer na jaren
voor hun kinderspeelgoed staan.*

Speenhoffs tijdgenoten uit 1910 zagen hier een haarscherp beeld in van de verlofganger, die, overjassen, dassen en mode sinds lang ontwend, in't lieve vaderland door melancholie wordt overvallen.¹⁴ Het gedichtje zit gehaaid in elkaar. In vier regels kadreert hij een plaatje dat met het volgende, ook in vier regels, door een zekere tegenstelling verbonden is. Esthetisch beschouwd is er op dit gedicht weinig aan te merken. Maar wij voelen instinctief aan dat die 'prachtmens uit de Oost' eerder iets van Coen dan van Multatuli moet hebben gehad. Wij kunnen er niets aan doen, maar wij krijgen die woorden zonder ironie niet meer over onze lippen, terwijl Speenhoff en tal van zijn tijdgenoten ze nog met volle overtuiging konden zeggen. Bovendien voelde Speenhoff voor Multatuli niets - nu ja, misschien ook ironie. Hij was een schooljongen van zeven, misschien acht jaar oud, toen hij Multatuli van de Schoonhovense boot zag komen op het aanleghoofd te Krimpen aan de Lek, waar hij voor het Nut zou komen lezen. 'Ik had mijne ouders over hem horen spreken', herinnert hij zich, 'als [over] een gevaarlijke hervormer maar een geniaal man, die zelfs de koning had dūrven schrijven en die tegen generaals en ministers vrijmoedig was. Die het geld verachtte en die een hekel had aan kooplieden in koffij en thee.' Dit klinkt infantiel genoeg om aan te nemen, dat Speenhoff de ouderlijke woorden levenslang en letterlijk onthouden heeft. Vooral de bij de koffij gevoegde thee toont de gevoelige plek: de stamvader der Speenhoffs handelde in die waren. Speenhoff neemt dan ook afscheid van de beroemde en toen nog niet door Lodewijk van Deyssel (tijdelijk) verdreven Multatuli met: 'Zijne boeken kan ik niet aangenaam vinden.'

Toen Walraven in Indië kwam in 1915 was dat een ander land dan toen Speenhoff er vijftien jaar later kwam. Het Nederlandse gouvernement, dat er naar streefde de bevolking op te heffen tot ongeveer een gemiddeld Europees beschavingspeil, verzekerde zich daartoe

[p. 107]

van de medewerking van de Indonesische beambtenadel. Zo voegde het aan de scheidslijnen tussen blank en bruin, totok en Indo, hoog en laag, die al bestonden, nog deze ene tussen bruin en bruin toe. Welbeschouwd legde het zo zelf de grondslag voor de scheidslijn tussen de *sana's* en de *sini's* die Soekarno later trekken zou tussen hen, die meewerkten met de koloniale macht en hen, die naar de zelfverwerkelijking van Indonesië streefden.

Van deze 'ethische politiek' der Nederlanders beleefde Speenhoff de laatste stuiptrekkingen, toen hij in Indië kwam. Want het klimaat dat in de late jaren twintig onder invloed van onder andere de ethici in Indië was ontstaan, was de voorstanders van een eeuwigdurende Nederlandse koloniale heerschappij in de tropen absoluut niet naar de zin. Colijn behoorde tot die groep, evenals De Jonge, nog een olieman, die de toenmalige gouverneur-generaal, de ethicus De Graeff, in 1931 zou opvolgen. Die groep vond in Indië bij de ondernemers een krachtige aanhang. De instelling van de indologische faculteit, de zogenaamde 'oliefaculteit' te Utrecht (1925), die met de 'halfzachte' en 'ziekelijke' opleiding te Leiden moest concurreren, was een eerste teken van het verzet van het kapitaal tegen de ethische politiek. Er broeide hier iets, maar daar, aan de andere kant, sloeg de vlam in de pan. In november 1926 brak de communistische opstand op Java, in januari 1927, die op Sumatra uit. De Nederlandse koloniale macht sloeg ze zonder moeite neer, de Nederlandse kolonie schrok zich dood. Een teleurgestelde G.-G. zag zich door de nood der omstandigheden gedwongen tot de inrichting van een interneringsoord in het onherbergzame Boven-Digoel (Nieuw-Guinea), waarheen de 'communistiche' opstandelingen zouden worden verbannen. De communistische partij werd verboden, de aanwas van Soekarno's nationalistische partij groeide gestaag. In 1928 haalde Soekarno de noncoöperatiegedachte van Tjipto, zeer tegen diens zin, weer van stal en trok de scheidslijn tussen de *sini's* en de *sana's*.

Soekarno voelde niets voor de Volksraad. Ook Colijn, die zei dat het Nederlands gezag in de kolonie 'even hecht gevestigd [was] als de Mont Blanc [...] in de Alpen', toonde zijn afkeer van de Volksraad, toen hij die 'een boom, voos tot in de wortels' noemde. In 1929 werd de Vaderlandse Club opgericht, die een scherp optreden tegen de 'extremisten' voorstond. Op 29 december werden alle leiders van de P.N.I., ook Soekarno, bij verrassing gearresteerd. Op eerste kerstdag 1929 zette Speenhoff te Kota Radja voet aan wal. Omstreeks die tijd kroop een baby van bijna tien maanden oud ergens rond in een huis, dat in

[p. 108]



Koos Speenhoff, naar een tekening van Jan Feith.

Sir Henry Deterding, directeur-generaal van de Koninklijke-Shell (op de foto rechts), de man die de tournee door Indië van Speenhoff in 1930 grotendeels bekostigde. Deterding is op de foto 23 jaar en nog geen 'geëmployeerde' van de Nederlandse Handelsmaatschappij. Links zijn boezemvriend C.J.K. van Aalst die zijn carrière zou eindigen als president van de NHM.

[p. 109]

Bandoeng stond. Er gebeurden dingen in de wereld, waar die kaalhoofdige zuigeling niets van wist. Waarom nu juist dat jaar, zijn geboortjaar, en waarom die stad, zijn geboorteplaats en stad van het proces? Waarom kwam Speenhoff juist toen naar Indië? Heel simpel: om er geld te verdienen - zo naïef, zo doorzichtig was hij wel.¹⁵ In 1928 toen zijn kinderen het huis uit waren en hun grootouders gestorven, kon Speenhoff eindelijk aan zijn lang gekoesterde droom toegeven. Maar eigen geld bezat hij niet; het jaar daarvoor was hij zelfs failliet verklaard.¹⁶ Hij hoopte nu met steun van de

kakkineuze Bond van Nederlandse kunstkringen in Indië de oversteek te wagen. De Bond wees hem terug, 'omdat we zg. uitgekeken artisten waren', zou hij later, en niet zonder hoon in zijn trots, de motivatie van de Bond citeren. Maar voorlopig moest hij van een leuk aanbod uit Semarang afzien, een aanbod waarmee toch nog een bedrag van tienduizend gulden eigen geld gemoeid was. Waar moest hij dat vandaan halen? Hij maakte zijn reis naar New York, kwam terug en liep in Den Haag bij zijn kapper binnen. Een onbekende bezoeker die hem aansprak, zei hem bij het scheiden van de zaak: 'U moet eens naar Indië gaan, Mr. Speenhoff.' Een kleine, grijze heer, een krachtige zakenman. Dat was Sir Henry Deterding. Als een *deus ex machina* kwam Sir Henry Deterding, met wie je volgens Colijn alleen maar over de opklimmende reeks vrouwen, paarden en olie kon praten, hem redding brengen uit de nood. Of is het verhaal dat Deterding hem financieel geholpen heeft, uit Speenhoffs grote duim gezogen? Hij was tenslotte een groot fantast, hij kon liegen of het gedrukt stond en Deterding, die op 4 februari 1939 gestorven was, kon hem niet meer tegenspreken.¹⁷

Maar Speenhoffs biograaf A. de Haas, die hem vanaf 1915 kende en deel heeft uitgemaakt van diens ensemble, die hem keer op keer en graag op leugens betrapt, schrijft de nieuwe kansen die Speenhoff kreeg, volledig aan Deterding toe. Zeker is dat Deterding en Speenhoff elkaar kenden, niet zeker is, dat Speenhoff liegt. Welk belang zou hij ook dienen met zo'n leugen? Niet het zijne. Hij bracht in het gebouw van de BPM te Den Haag een bezoek aan Deterding, die hem, schrijft hij, achter een bureau vol bankbiljetten ontving. 'Ik vernam dat het de wens was van de heer Deterding dat ik mét mijne vrouw alle B.P.M.-sozen zou bezoeken: Oost-Java, Oost-Borneo en midden-Sumatra. Ik zou een aantal voorstellingen bekomen en een zeker bedrag en de reis, die ik al zo lang had willen ondernemen naar de Oost, werd mogelijk.' Echt onaannemelijk is, op het detail met de bankbiljetten

[p. 110]

na, de voorstelling van zaken niet. Deterding had in 1894 de *Koninklijke* het leven gered, trad bij haar in dienst (1869) en werd in 1901 directeur van de maatschappij. Zij was in zekere zin een schepping van hem en lag hem daarom na aan het hart. Hij telde Colijn, die hem van 1918 tot 1921 tijdelijk als directeur had vervangen en die in 1928 zijn boek *Koloniale vraagstukken van heden en morgen* had gepubliceerd, onder zijn vrienden. Wij weten niet welke particuliere, welke oliebelangen en welke Colijniale ideeën Deterding bezig hielden, toen hij met Speenhoff sprak. Als hij Speenhoff uit eigen portemonnee geholpen heeft - hij was tenslotte een maecenas of deed in ieder geval alsof: bij zijn aftreden bij de *Koninklijke* (in 1937) schonk hij het Rijksmuseum en het Mauritshuis een aantal belangrijke schilderijen - dan ging het nog niet om een heel hoog bedrag.

Speenhoff vierde een in 1927 gemankeerd zilveren artiestenjubileum, dat hem f 2500 opbracht en voegde er nog een zilveren bruiloftsfeest en zijn zestigste verjaardag aan toe. Eenmaal in Indië zou hij op Sumatra van de zoon van Colijn die naar Holland terugkeerde, tweedehands diens auto overnemen. Op Java, toen hij goed in de slappe was zat, ruilde hij die weer in voor een zeventzits-Buick.

Speenhoff kreeg behalve Deterdings good-will ook de politieke wind mee. In 1930 begon de Europese bevolking in Indië er mee, meer en meer Hollands en minder, steeds minder 'Indisch' te leven. Dat jaar is een grenslijn: er vóór lag een soort 'tempo doeloe', en erachter, waar het graf van de 'ethische politiek' werd gedolven, stond de wieg van de Vaderlandse Club. En bestond er een groter vaderlander, een Hollander, nog Hollander dan Speenhoff? Leo Lezer, een bekende en vreedzame boekhandelaar in Bandoeng, en beslist geen aanhanger van de Vaderlandse Club, had in 1923 toen die club nog lang niet bestond en Speenhoff in Indië verwacht werd, al in diens eigen trant geschreven:

*Schilder ons het Hollands leven
Zoals jij alleen het kan.*¹⁸

Als Speenhoff zou gaan, op zijn verzoek, zou Deterding dan zuinig zijn? Speenhoff zou, zonder dat hij dat zelf zo direct in de gaten had, de lucht wat zuiveren, de Hollanders een

hart onder de riem steken. Wat, zou men ongetwijfeld denken, trekt de kruitdamp op? Breekt het zonnetje door? Dat werd van hem verwacht en dat zou hij geven, nog vóór men erom vroeg.

[p. 111]

De dichter nam niet alleen Césarine mee, maar ook zijn dochter, naamgenote van zijn vrouw, en beperkte door vier optredens aan boord van de *Sibajak* de kosten van zijn reis. Een klein, goedkoop ensemble, dat door hem op de gitaar werd begeleid, begon aan een wonderbaarlijke tournee: zijn Indische tijd werd zijn 'derde grote stijging'.¹⁹ In korte tijd maakte hij zich, zoals de Europese gemeenschap trouwens van elke nieuweling uit Nederland verwachtte, een groot aantal Maleise woorden eigen, die hij in een aantal splinternieuwe liedjes verwerkte. 'Hij bewees daarmee dat hij geen man was die voor een onderschat en niet oververwend publiek op de 'beaux restes' van een roemvol verleden teerde, [maar] een scheppend kunstenaar die nog lang niet aan het eind van zijn latijn was' (De Haas). In Holland waren zijn personages vaak kleine, weerloze, getreiterde mensen.

*Mevrouw, ik heb je liever laten zitten
Omdat je niks van me verdragen kan.
Den helen dag dat drijverige vitten,
Daar werd ik veels te tegenstrijdig van.*²⁰

schrijft een keukenmeid in de woorden van Speenhoff aan haar mevrouw. Toen de meisjes en jongens van dit kaliber door hun ouders in Indië werden geloosd, namen zij de zeden die in Europa opgeld deden, met zich mee, koeioneerden op hun beurt de ondergeschikten in Indië: de djongos en de baboe - en kwamen bij terugkeer 'als een prachtmens uit de Oost'. Speenhoff heeft voor de outsider altijd het juiste gevoel gehad. Berustte dit gevoel alleen maar op verwantschap - verwantschap met de lotgenoten van zijn moeder? Speenhoff was niet solidair met de (Indonesische) underdog, en keerde zich zelfs tegen hem. Hij kritiseerde de evolutie van de Hollandse verschoppeling tot held of heldin niet, maar bezong en ondersteunde haar en daar is zijn succes in Indië op gebaseerd. Omdat zijn gevoel niet in zijn denken was opgenomen, bleef het oppervlakkig, veranderlijk en bewegelijk. 'Ik heb voorgoed voor het talent gekozen, desnoods dan bij een volkomen minderwaardige persoonlijkheid', zei Vestdijk toen hij de artsenij eraan gaf. Speenhoff, enkele jaren eerder, deed niet alleen die keus, maar vervulde ook de zo bijkomstige voorwaarde. Dat ontnam aan zijn leven de charme.

[p. 112]

*Als men hier als baar of sinkee
Zich wat vriendelijk gedraagt
Dan verstaat geen djongos Hollands
Als je hem iets netjes vraagt
Tida ... bitjara ... Malajoe²¹
Zeef je uit het woordenboek
En als antwoord hoor je altijd
Na gepeuter en gezoek:*

Tida ada, tida maoe. Tida bisa, tida taoe²²

*Maar als ze je nodig hebben
Voor wat voorschot op hun loon
Ja ... dan gaan ze ... omong blanda²³
En ze antwoorden gewoon
Met een ringgit in je handen
Zijn ze al hun domheid kwijt*

*Als je zegt: loop naar de kilat²⁴
Zijn ze dadelijk bereid:*

Saja ada, saja maoe, saja bisa, saja taoe.²⁵

De Indonesiër kwam er niet aan te pas. Alles draaide om Holland. Holland was alles in Indië, Holland betekende alles in en voor Indië. Het vaderland, de koningin, het kapitaal en het eigen ik waren de eerste zorgen van de Hollander in Indië. 'Ons optreden voor de Gouverneur-Generaal en het publiek op Weltevreden en Buitenzorg was een daverend succes', vertelt hij. 'Voorstellingen van zeventienvijftig tot tweeduizend gulden kwamen voor [...] en ik ging maar elke morgen naar de N.H.M. om mijne duiten te bergen.' Zodra hij de leus 'Indië los van Holland' hoorde, kreeg hij de smaak te pakken en gaf hij graag zijn medewerking aan de verrichting van iets groots onder de palmen. Zo zag hij de sfeer op koninginnedag, 1930: 'De hele dag door was er door de Europeanen al oranje met een klont geproefd en de vreugde was groot. Vaderlandse liederen en Koentjibier. Sateetjes en vruchten. Paitjes en rode wijn.' En hij voegt eraan toe: 'Al dat geklets van die dames en heren van Indië-los-van-Holland is leugen. De planter is geen drinker en geen zedeloos monster. De Nederlander in Indië is de Hollander op zijn best.' Speenhoff sprak uitsluitend tot het hart van zijn landgenoten en tot dat van vele Indo's die zich met de Nederlanders identificeerden. Voor alle anderen bleef hij een

[p. 113]

vreemde. Zij zochten hun heil bij zijn concurrent, de Komedie Stamboel, met de grote ster Miss Riboet,²⁶ een struise vrouw met een overweldigend geluid. De Komedie met haar eigenaardige mengvorm van opera, cabaret, komedie, improvisatie, geschreeuw en vrolijke, ordinaire, schuine grappen, sprak Indonesiërs, Chinezen en Indo's gelijkelijk aan en maar heel, heel weinig Nederlanders. Sommigen zagen de tegenstelling tussen Miss Riboet en Speenhoff en kozen voor haar, zoals mijn ouders. Maar die zaten toen ook niet bij de fraters uit Holland op school, zoals ik.

Eén van de eerste boeken die ik me na aankomst in Nederland, in 1946 aanschafte, heette *De beste gedichten van J. H. Speenhoff*²⁷. Hij was tenslotte mijn eerste dichter. Vier jaar later leerde ik uit een opstel over Speenhoff dat hij zich gedurende de bezettingstijd 'verachtelijk gedragen' had. Greshoff, die dat opstel schreef, eindigt zijn verhaal met de woorden: 'Hij kwam roemloos en armzalig om. Tot waarschijnlijk [...] een volgend geslacht, in weerwil van zijn menselijk falen, zijn ware wezen en zijn waarde zal ontdekken.'

Toch begint de apologie van Speenhoff niet met dit opstel van 1950, maar twintig jaar eerder met dat krantenartikel van Willem Walraven. 'Ik ben er zeker van', schreef hij in de *Indische courant*, 'dat een deel van zijn werk nooit zal worden vergeten en dat zijn naam zal voortleven, niet in de geschiedenis van het Hollandse of Indische cabaret, maar in die van de XXste eeuwse letteren. Want dat is de plaats waar Speenhoff uit kracht van aanleg en neiging behoort te prijken: en het nageslacht zal hem recht doen...'

Voor Walraven was Speenhoff, 'van wie hij honderd en meer versregels uit het hoofd kende en in wiens trant hij soms ook aan het rijmen sloeg' (Rob Nieuwenhuys), gedurende enige tijd een voorbeeld. Toen hij met zijn 'geprepareerde grappen' naar Indië kwam, was dat enthousiasme bij Walraven allang voorbij. '[...] De echte en oorspronkelijke Speenhoff is voor mij reeds lang dood, evenals Hildebrand al lang gestorven was, toen Beets nog springlevend was', zei hij. Maar vóór hij dit harde oordeel velde, zette hij in een paar forse streken het volgende, vleiende portret van zijn eens bewonderde voorbeeld neer: 'In werkelijkheid is deze man van nature een melancholicus, een stroeve en ernstige figuur, wiens beste werk een uiterst serieuze ondergrond heeft.' Ik vind dat, met een volstrekt onmodieus woord, maar ik weet geen beter, ontroerend. Omdat het zijn vereenzelviging is met de dichter: omdat dit portret van Speenhoff een zelfportret van Walraven is.

[p. 114]

Noten

1 'Het bijzondere aan de volksdichter Speenhoff is, dat hij, een geboren bohemien, toch het Nederlandschap zo sterk in zich had, dat hij deze zonde tegen het fatsoen weer bedekte door de geklede jas.' Ter Braak in *Het Vaderland*, 1939.

2 Greshoff vond deze uitspraak onder Speenhoffs vroegste werk. J. Greshoff, *Grensgebied*, 1950.

3 Toen heette het de Spaansche Kaay.

4 Die indruk doet men uit de biografie van A. de Haas op.

4 A. de Haas, 1971, vertelt dat Speenhoff die journalisten (onder wie Joh. de Meester Sr., Mari Brusse, Henry Dekking en zijn vriend Pieter Koomen) de dag voor het optreden zijn liedjes al had voorgezongen en toen al toonden zij zich daar opgetogen over.

6 A. de Haas, 1971. 'Hier stond een gewoon mens die het over de "billen" had, die zichtbaar werden door het kapotte "broekie" van een armelui's kind, over een "kakmadam" die nu als een "sloerie op de baan" liep. Wie had ooit op het amusementstoneel dergelijke woorden durven uitspreken en wie zou het zo als vanzelfsprekend gekund hebben, zonder dat het als vuilbekkerij aandeed? Schokken deed het natuurlijk wel en het schandaal om zijn immorele en amorele liedjes volgden hem jarenlang op de voet.

7 De arts Paul Schiltkamp uit Vestdijks *De dokter en het lichte meisje* schrijft, in de jaren dertig terugdenkend aan vroeger: 'Ik baadde mij in haar Hollandse frisheid, luisterde toe wanneer zij Speenhoff zong of Leopold voordroeg en daar had ik genoeg aan.' Speenhoff en Holland. Elitair en modegevoelig.

8 Het verhaal uit de opera speelt zich af in een omgeving, die zich nauwelijks onderscheidt van die van Speenhoff in de Aert van Nesstraat. Armoede, artisticeit en vrolijkheid. Bij Speenhoff ontbrak ook de dramatiek niet geheel en al.

9 Een deel van dat artikel is in zijn boek *Op de grens* onder de titel *Speenhoff* opgenomen.

Walraven publiceerde het op 20 september 1930 in *De Indische Courant*.

10 De Rapaille-partij, door Erich Wichmann (1921) uit de grond gestampt, blies 'Had-je-me-maar' (de zwerver Cornelis de Gelder) tot een pseudo-persoonlijkheid uit de basis van de maatschappij op.

11 Die naam is programmatisch bedoeld: een toneel dat zich heeft losgemaakt uit de zware dialoog en de solide dramatische bouw. De naam werd door het gezelschap niet waargemaakt.

12 Zolang de kinderen nog thuis waren, en zolang zowel haar ouders als zijn vader, die bij hen inwoonden, nog leefden, weigerde zijn vrouw hem naar Indië te volgen. 'Césarine zou de zorg voor hen nooit voor een jaar of ook maar voor een half jaar uit handen hebben gegeven' (A. de Haas, 1971).

13 De journalist is J. van den Bergh. G.H. 's-Gravesande citeert hem in zijn interview met Speenhoff in *De Gulden Winckel*, opgenomen in G.H. 's-Gravesande, 1980.

14 'Weinigen hebben het wezen van de tropengast intenser doorpeild dan hij, zoals blijkt uit de haarscherpe wijze waarop hij hem tekende in het schrijnende liedje 'Onze Indische gasten' (A. de Haas, 1971).

15 'Wonderlijke geruchten deden de ronde over de fabuleuze inkomens van

[p. 115]

onze daar gevestigde landgenoten en de spilzieke wijze waarop deze met hun toelagen tantièmes omsprongen' (A. de Haas, 1971). De Haas noemt Louis Davids, Cor Ruys en Pisuisse, die er schatten hadden verdiend.

16 'Ik ben [...] faljiet geweest om drie honderd gulden die ik onder de uitspraak voor de Rechtbank in mijn zak had. Een dag erna was ik weer fatsoenlijk' (in J.H. Speenhoff, 1943).

17 Bij het Centraal Archief van Shell Nederland B.V. is van contact tussen Speenhoff en Deterding niets te vinden.

18 Uit Leo Lezer, *Liedjes van blank en bruin*, genoemd door Joop van den Berg in *Uitgelezen boeken*. Lezers verwachtingen waren hooggespannen in 1923, zoals blijkt uit het volgende in hetzelfde lied:

Speenhoff met je leuke zangen,

breng de rassen bij elkaar.

Niet met gummistok of bommen,

maar met liedjes en gitaar.

Dat was wel het laatste wat Speenhoff wilde brengen, en dat was ook niet precies wat Deterding voorzweefde, toen hij Speenhoff over Indië sprak.

- 19 Jan Greshoff, 1950. De andere grote perioden zijn de jaren na het debuut tot *Het vrije toneel* met Nap de la Mar (1902-1906) en de mobilisatietijd van 1916 tot 1918.
- 20 Eerste woorden van Speenhoffs gedicht *Een brief van een keukenmeid*.
- 21 Ik spreek geen Maleis.
- 22 Ik heb het niet, ik wil het niet. Ik kan het niet, ik weet het niet.
- 23 Nederlands spreken.
- 24 Bliksem.
- 25 Dat heb ik, dat wil ik, dat kan ik, dat weet ik.
- 26 Riboet: storm, lawaai.
- 27 Samengesteld door Jan Greshoff, 1941. Tweede druk 1946. 1980: herdruk door Wilmink.

Geraadpleegde literatuur

- Dahm, Bernhard, *Soekarno en de strijd om Indonesië's onafhankelijkheid*. Meppel 1964.
- 's-Gravesande, G.H., *In gesprek met...* Den Haag 1980.
- Greshoff, Jan en J.H. Speenhoff, *De beste gedichten van J. H. Speenhoff*. Den Haag 1940.
- Greshoff, Jan, *Grensgebied*. Amsterdam 1950.
- Greshoff, Jan, *Afscheid van Europa*. Den Haag 1969.
- Haas, A. de, *'t Was anders', de heer J.H. Speenhoff, dichter-zanger (1869-1945)*. Rotterdam 1971.
- Speenhoff, J.H., *Daar komen de schutters!* Den Haag 1943.
- Visser, Edmond, *Het Nederlands cabaret*. ? 1920.
- Walraven, Willem, *Brieven*. Amsterdam 1966.
- Walraven, Willem en Rob Nieuwenhuys, *Op de grens*. Amsterdam 1952.
- Wilmink, Willem en J.H. Speenhoff, *De beste gedichten van J. H. Speenhoff*. Den Haag 1980.

De robot en het woord

R.H. (sic!) Cornets de Groot

Over: Lucebert, *Troost de hysterische robot*, Amsterdam, 1989.

Bron: *Maatstaf*, 38e jrg., nr. 3 (mrt 1990), p. 1-9.

[p. 1]

Dit is het verhaal van een hartinfarct. Van de tekens, van hartkloppingen en vermoeid zijn, van te hoge bloeddruk en te weinig beweging, te veel eten, te veel drinken, van alle slapeloosheid, zout en vet, van 't vele roken en veel te veel cholesterol, - van heel die voorgeschiedenis van voorgevoelens, van al die dingen, waar je dagelijks van hoort, zwijg ik. En ik zwijg van stress, ik ging nooit onder stress gebukt: ik ken de verschijnselen niet.

Misschien dat die nog komen, want de naweeën zijn het ergst. Dat gevoel van voor het eerst in je leven niet te roken - en dat dan elke dag, elk uur.

DRAMATIS PERSONAE

Matti 11, en enig kind in dit gezin; officieel heet zij Machteld.

Narda 34, de moeder van Matti. Heldin van dit verhaal.

Rut voluit: Rutger, 26, de jongste van drie kinderen uit een vorig huwelijk, de enige zoon en bijgevolg een halfbroer van Matti.

Verdere medespelers:

medisch en verplegend personeel van het ziekenhuis;

een aantal schrijvers, van wie met name worden genoemd Menno ter Braak, Carry van Bruggen, Gorter, Hölderlin, Lucebert, Marinetti, Friedrich Nietzsche, J.J. Oversteegen en Vondel;

de literaire kritiek of de personages van *Het literaire leven* door Peter van Straaten;

een robot;

een ik.

dood is ik word

ik word recht weer

ik word geroofd en ben weer

echt licht

(Lucebert)

[p. 2]

Op 11 juni '89 voelde ik midden in de nacht een zachte maagpijn opkomen, die me wakte. Zo'n pijn die je gewoonlijk laat begaan en verdwijnen, die je maar overlaat aan de tijd, de ware heler. Maar dit keer stond ik toch op. Beneden in de keuken bewaarde ik een laatste tabletje *tagamet*. Daar gebeurde het: tegen de deurpost viel ik in zwijm. Ik zakte in mijn blote kont ineen, merkte dat ik incontinent werd en gaf over. Ik voelde geen pijn, ik verloor niet volkomen het bewustzijn, maar ik was zwak, alleen en verlaten. En ik was woest. De hysterische robot kon, terwijl ik zweette als een otter, te keer gaan

in mij. Hij riep nog driemaal luide om Narda, die hij vroeg de nachtdokter te laten komen. Toen die kwam, was het kwart over twee in de morgen. Ik voelde geen pijn toen ik tegen de deurpost voor mirakel lag. Maar ik had gezien, dat er licht aan mij was ontsnapt via een visuele schok, een soort van zweeps slag die geen pijn, maar licht veroorzaakte. Wat ik met inwendig oog zag, was een blikken doos ter grootte van mijn ribbenkast. Hij opende zich zoals op het toneel de schuifgordijnen zich openen. Maar hier gebeurde dat bliksemsnel en de doos opende zich voor maar een vijfde deel, - heel kort. Het zonlicht dat er aan ontsnapte, was oorverdovend wit toen ik viel. Wie heeft het geroofd? Waar is het gebeven? Op de röntgenfoto's die men van mijn longen had gemaakt, is op de plaats van het infarct een grote spierwitte vlek te zien. Ik had een zwaar infarct. Ik was op sterven na dood. Ik had een infarct van 20%. Als ik er twee jaar eerder door getroffen was, had ik het misschien niet overleefd.¹

Een titel als *Van de afgrond en de luchtmens*² suggereert tegenstellingen. Maar de 'afgrond' brengt de 'luchtmens' met zich mee. Te zamen verwijzen ze naar duisternis, leed, dood, de barre natuur. En te zamen worden ze gesupplementeerd door elementen als licht, ijle lucht, menselijkheid en zucht tot avontuur, die bevrijding, vrijmaking symboliseren. Afgrond en luchtmens vormen een eenheid. Dat hoort bij elkaar zoals redding hoort bij gevaar. Het is een cyclus: wie de luchtmens wil, waagt zich in de afgrond - die de luchtmens lokt naar het plezier om voor eigen risico af te wijken van de norm. De afgrond is een verleiding, een kwaad. Daarom houdt de luchtmens de afgrond te vriend.

Je kunt in Luceberts gedichten onderscheid maken tussen het gebroken en het helende woord; ik heb dat wel eens gedaan.³ Daar moet verband zijn tussen die twee; maar het is niet zo, dat het ene woord de taal van de luchtmens, het andere die van de hysterische robot zou kunnen zijn. Dat dacht ik eerst. Er is een veel hechter eenheid. Het woord vergaat, bloeit op, breekt, heelt. Het gebroken woord is het helende woord. Het voedt zich met zichzelf, verdwijnt en keert weer in vogels en vissen, golven en wolken, die zichzelf zijn en elkaar. Er is maar één woord en dat houdt stand in alle werkingen. Luceberts poëzie is een rijk van woorden, die wisselen en blijven.

'Een infarct', zei de dokter. 'Als de sodemieter naar het AZL,⁴ ik doe hier niets aan'. In kikkerperspectief: een veertiger met een bril. Zijn handen in de zakken van een korte leren jas, de schouders hoog. Narda en Matti kleedden zich aan in haast; ik hulde me op eigen kracht in een badjas en ging badend in zweet plat liggen uitdruipe n op de bank. Het ambulancepersoneel dat plotseling de kamer vulde, verbond me ter plaatse met de monitor. Ik kreeg een zuurstofmasker op, kraantjes in mijn pols, die door slangetjes met pompjes en flesjes werden verbonden. Ik veranderde van een mens in een machine en ik hield die vernedering scherp in de gaten. TL-buizen alom in de ambulance wagen, TL-buizen bij binnenkomst in het AZL. Dat licht heeft iets, een uitstraling, een werking, die de tv voor iedereen zicht-, hoor- en voelbaar heeft gemaakt. Het inspireert tot haast en drukte, het duwt de duisternissen, die artsen, verplegers en naaste familieleden niet kunnen gebruiken opzij bij dat snellen door het

[p. 3]

ziekenhuis: zij hebben het oog gericht op de hoop die wenkt aan het eind van de gang. De patiënt niet. Die ging gewoon dood. Dat weet hij en zijn omgeving weet het. Mij was het, terwijl ik meer en meer verminderde, volstrekt eender of ik dood ging ja of nee - als er maar iets gebeurde. Tot ik merkte hoe geroutineerd je van de brancard op een bed kan worden geholpen - hoe men met een weerloos mens zo handig omspringt als met een ding. Dat voel je en dat denk je en als je je dan boos maakt, verdrijft dat kleine tikkeltje lichtgeraaktheid heel, heel tersluips het ontluisterende gevoel, dat je in dit bestaan niets meer te zoeken hebt. Dan verbreekt je zwak voor insubordinatie de woeste stilte die je gevangen hield, - en ei! - daar is die weerzin al, die onwil om het de wereld met je verdwijning maar zo comfortabel mogelijk te maken. Ik kreeg injecties, ik kreeg

pillen, ik weet niet welke, ik weet niet hoeveel. Ik wist alleen dat het niet helpen zou, en daarom besloot ik me te verzetten tegen elk objectief bezig zijn met mij. Er moet veel met mij zijn gebeurd terwijl ik sliep of buiten westen was.

Er was altijd wel iemand op mijn kamer: Matti, haar moeder, mijn dochters, mijn zoon, een verpleger m/v, een arts en soms een leger van artsen en verplegers. Toen ik bijkwam, keek ik in het magere gezicht van een broeder, wiens zwarte baard zo kort was geknipt, dat de bleke huid eronder daardoorheen scheen. Hij drukte de liesslagader dicht, die men voor de catheterisatie geopend had. Ik wilde me aan die greep onttrekken, maar hij verstevigde de druk en keek minstens zo somber en doornig naar mij als ik het deed naar hem. Ik haatte die man die me overwonnen had oprecht: ik haatte het dat ik zijn kwaad niet met het mijne kon vergelden.

Ik wilde niets vergeten, ik wilde alles onthouden. Gezichten, woorden, boosheid, begrip - alles van het ziekenhuis, deze menselijke, al te menselijke omgeving. Ik joeg ze de stuipen op het lijf, de broeders, de zusters; ik heb de mensen hier beledigd en uitgescholden om de belediging en het schelden: ikzelf was beledigd. Een drukverband beknelde mijn lies. Hier gebeurde iets waar ik het volstrekt niet mee eens was. Vierentwintig uur moest dat verband daar blijven zitten en precies zo lang mocht ik dat been niet verleggen. En zo gebeurde het dat Haydie, een even hulpvaardig als assertief Surinaams meisje, mij in bed vond, steunend op handen en voeten, vloekend, in de slangen van het infuus verstrengeld geraakt. Haar schrik riep haar collega's naar mijn kamer. 'Wat een adrenaline,' zei iemand toen ik begon te blaffen. Ik wilde dat onthouden, die agressie. Ik maakte er notities van, repeteerde herinneringen. Ik was gewelddadig, haatdragend - raadselachtig voor mezelf geworden. Ik wou die smartelijke ervaringen, de pijn, niet in een nirwana ontlopen. Ik zou de schande van een vlucht in de bewusteloosheid niet willen overleven. Dat zou niet eens kunnen. Ik wilde geen seconde missen van wat er gaande was. Ik hield mezelf scherp in het oog, uren lang, dagen lang - in primitieve bewustzijnslagen, dat geloof ik wel: men spoot mij tegen de pijn met morfine vol en zo geloofde ik weer in sprookjes en dromen, in een vroeger bestaan... Wat was ik toch bescheiden toen: wat vroeg ik ooit van de wereld? Een stukje papier, een stoel, een beetje stilte. Maar dit, deze vernietigingsdrang: ik wilde die niet wegsluiten, negeren, ontkennen of verdringen terwille van de aanpassing aan, de harmonie in de wereld - terwille van een vriendelijke kijk op jezelf. Ik erken daarentegen dat wat er ook gebeurde en gebeurd is, gebeurde omdat ik dat zo wou, omdat ik ermee instemde. Zonder mijn medewerking zou de therapie mislukt zijn, was ik dood geweest.

Narda weerde zich als een heldin in deze dagen. Zij had eigenlijk maar één vrees: dat men mij om mijn tegendraadsheid zou laten barsten. Zij maakte zich vrienden onder het verplegend personeel, bezong de zachte,

[p. 4]

meegaande kant van mijn karakter en kreeg onverwacht hulp van de dokter, toen ik op haar afwezigheid van iets meer dan een half uur nogal heftig reageerde. Ze kreeg een logeerkamer in het ziekenhuis. Ze moest veel bij me zijn. 'Zonder u leeft hij in angst,' zei hij.

'Wat wil je hebben?' vroeg ze. Wat ik hebben wou, bracht ze mee. Kinderen, bezoek, haring, muziek. '*Troost de hysterische robot*,' zei ik, 'die bundel van Lucebert.' Ze bracht *Troost de hysterische robot* voor me mee.

Bij een hartinfarct dien je *streptokinase*⁵ toe; streptokinase is een tovermiddel van een medicijn bij een infarct. Daar ga je van uit. Maar de uitwerking ervan bij mij viel zwaar tegen en stelde zelfs teleur toen ik opeens kortademig werd. De stethoscoop was van mijn rug niet af: 'Zucht eens'. Ik kreeg een zuurstofmasker op, smiet het ding geërgerd weg en snakte naar asem. Er werden foto's van mijn longen gemaakt. Eén van de artsen

die dacht, dat ik wel eens allergisch voor streptokinase zou kunnen zijn, wurmde een slangetje in mijn neus en voerde zo de zuurstof toe, want in de longen zat veel vocht. Hij zocht in de literatuur naar andere gevallen van allergie en vond er twee, die op streptokinase reageerden met pijn in de gewrichten, - maar longen? Geen longen. Die andere gevallen genazen door toediening van *prednison*. Met mij ging het bergafwaarts. Het ene levensgevaar was nog niet bezworen, of het andere diende zich aan. Ik was niet meer alleen voor mezelf een raadsel. Toen op de derde dag die kortademigheid toenam, kregen Narda en Rut te horen, dat ik bij verergering van de toestand op een beademingsapparaat zou moeten worden aangesloten. De toestand verergerde zeer. Toen iedereen dacht: het kan niet meer, het is echt afgelopen met hem, kregen die twee het te kwaad. Op hun in alle kalmte gestelde vraag of er geen redden meer aan was, keek de dokter meelevend, zei geen ja en geen nee en gaf me prednison. Zij trokken de somberste conclusies. Alleen ik dacht anders. Toen ik aan katheter, infuus en tóch een zuurstofmasker vastgeklonken, op de vijfde dag vrij plotseling werd weggereden, de gangen door, de bochten om, lift in lift uit, de gangen door, een kamer in, wist ik: het is opnieuw begonnen.⁶ En opnieuw weigerde ik verdere ontluistering. Ik regelde zelf mijn ademhaling: iiiinnn - uiuiiitt. Heel licht moest dat gaan, zonder gezwoeg. Een beademingsapparaat kwam er niet aan te pas. Wilskracht wel: de grootste. En alles begon naar zuurstof te ruiken en te smaken, leven en dood, maar ook de koffie, het kussen, het papier van die bundel van Lucebert. Ik at, las en dronk zuurstof, ik wreef zuurstof fijn tussen mijn vingers, mijn tanden. Mijn nagels raakten bloeddorlopen, mijn neus voelde koud aan. Mijn heel heelal bestond uit zuurstof en al mijn weten - en de volgende dag al ging ik terug naar de werkelijkheid: de gangen door, de bochten om, terug naar Narda, de mensen en de krant.

En 's avonds was ze er weer. Om met champagne te vieren dat champagne naar champagne smaakt.

Luceberts bundel kreeg ik twee dagen na het infarct; op de derde dag werd ik kortademig. Mijn weerspannigheid verdween, ik vermoed door medicijnen en morfine. Ik sliep heel zacht, heel licht: aan de oppervlakte van het bewustzijn, - drijfhout op zee, soms boven de golven uit, soms net eronder bedolven. Een waker die droomt, een dromer die waakt. Ik werd wakker van het minste gerucht. Ik wilde aardig zijn voor mijn omgeving,⁷ ik wilde ook graag bij mezelf wezen. Zo kreeg ik het gevoel, dat ik deel had aan twee werelden: aan die afgrond, waarin je niet weg mag zinken, waarin je een luchtmens moet zijn - en aan een wereld die zich aan je hecht, en die ook jij niet los wil laten, - een materiële wereld, die naar zuurstof rook, zoals die bundel en dat papier en de glans erop en de woorden eronder, die ik half bewusteloos las en die ik

[p. 5]

in die eerste vijf dagen nooit op studieuze wijze kan hebben bekeken. Ik denk dat dit balanceren tussen leven en dood het gevoel wekte (of de illusie), dat ik zowel aan de poëzie als aan de materie deel kon hebben. Twee levenssferen. En die hadden met elkaar te maken; en met mij en met die poëzie en deze dichter. Maar hoe?

Luceberts bundel heeft zo'n diepe en vooral vreemde indruk op me kunnen maken, omdat het lezen ervan voor mijn gevoel vrijwel tijdelijk verliep met de intense beleving van het infarct en al zijn gevolgen. Ik besef heel goed, dat dat in werkelijkheid nooit het geval geweest kan zijn, maar dat betekent niet dat dit gevoel geen vingerwijzing kan zijn en dat ik er geen waarde aan hoeft te hechten. Ik had de vijfdaagse ervaring opgedaan, dat ik slapen en waken op impulsen van buiten af kon afwisselen: mijn slapen-en-waken was een zuiver mechanisch reageren op de geringste, de minste prikkels uit de omgeving. Een alert, een dierlijk, een flexibel slapen, een slapend op zijn hoede zijn. Wie, zoals ik, zo onverwacht met een infarct door de dood wordt overvallen, de dood, die je in het voorbijgaan ook nog verraderlijk in je longen kwetst, in je adem, het woord, - zo iemand wil ook zelf zijn tanden wel eens laten zien. Ik was niet weerloos of verloren.

Ik had niet alleen maar het gevoel dat de verwerking van de sensaties van angst, dood en strijd tijdgeleijk verliep met het opnemen van deze poëzie. Ik had ook macht. Ik had het gevoel dat deze verschijnselen tegelijkertijd of in afwisseling met elkaar konden worden opgeroepen, - dat mij een synchronisator in handen was gegeven, waarmee dat te regelen viel, afhankelijk misschien van bloeddruk, temperatuur, polsslag en andere mechanische, onbewuste, ritmische, poëtische, lichamelijke verschijnselen als bv. een zo lichamenlijk te beleven taal als de poëzie van Lucebert, die stem gaf aan alles wat ik in die paar dagen aan liefde en schoonheid, verraad en wanhoop aan den lijve, dit is aan leven en dood, had ondervonden. Ik wist dat ik het gevecht om de werkelijkheid kon winnen en ik wilde niets liever. Ik zweefde tussen bewustzijn en slaap in de wereld van Luceberts poëzie, die mij op zoveel plaatsen raakte, dat ik andere dingen als onbelangrijk terzijde schoof, - ook de interesse in het persoonlijke geval van het doodgaan. Het lichte slapen, die blikken doos in mij: mijn hysterische robot, het infarct van 20%, mijn verzet tegen het werktuiglijke, de aanslag op mijn longen en de strijd om het woord, de bundel van Lucebert, de titel ervan, de vaste wil om niets te vergeten, om alles te onthouden - al die elementen, en misschien vergeet ik er een paar, begunstigde een sublieme ervaring die van de literaire proefondervindelijkheid - je maakt het toch allemaal maar mee, wat je leest - nauwelijks te onderscheiden is. Toen ik las dat de dageraad de schuldige was of zou kunnen zijn -

*Het is het waard
Nog eenmaal de dageraad
Te verbaliseren als was hij
De dief van de droom⁸*

- wás die dageraad daar ook, kwart over twee in de morgen van de 11e juni. En daar lag ik, gevloerd door een bundel licht, het vege lijf *inter faeces et urinam*, voor buitenstaanders onbewogen, van binnen trillend van woede. Daar had ik me een verdomde leuk essay geschreven⁹ en voor de komende zes jaar de aardigste plannen ontworpen - en nu keek ik opeens de dood recht in zijn reet. Daar was je dan zestig jaar voor geworden, een tijd waarin je nooit had meegemaakt, nee, nimmer, dat de wereld zich ook maar ene moer om je bekreunde. Laat de wereld barsten. En laat er in godsnaam iets gebeuren met mij,- wat dan ook.

Dat zijn bij deze vier regels uit 'Vluchtplan', geen gedachten die je van een essayist verwacht. Die vier regels sloegen zo direct op wat ik daar in dat ziekenhuis beleefd had,

[p. 6]

beleefde en telkens zou herbeleven, dat ik niet eenmaal - zoals dat hoort bij essayisten - aan Marinetti dacht en aan zijn eerste futuristisch manifest, waarvan Luceberts woorden misschien wel of misschien niet een op de kop gezet beeld hadden willen geven. Geen Marinetti. De woorden van Lucebert riepen de dageraad van de 11e juni op. Ik hoorde zijn stem - en de hallucinatie verscheen in de gedaante van de realiteit. Synchroniteit van werkelijkheid en poëzie. Daar moet je misschien dood- en doodziek voor zijn.

*Tussen putten en kronkelende naden
Rollen de korrels der sekonden
En nogmaals speel je de onbespeelbare plaat
Terwijl je verslagen in de bouwput ligt
Gewond door een hondsdolle melodie die
Alsmaar met kokende ogen knippert
Maar niets loslaat¹⁰*

: één van de eerste gedichten die ik las - bewusteloos, halfdood, volslagen in de war. Misschien moet je, 'terwijl je verslagen in de bouwput ligt,' zulke regels niet lezen. Ze dicteren je veel te precies je ontredde en angst, je lef en trots, je grandeur en je misère. Wie zou daar belang bij hebben? Ik. Ik had daar belang bij. Hoe suf en

afgetakeld ik ook was, ik herkende onmiddellijk de mythe van de luchtmens in de maskerade van *dit* gedicht. Een afgrond zag ik, die alle natuur verloren had, sinds bergen en dalen in putten en naden, sinds zingende duisternissen in een hondsdolle melodie waren veranderd. Een afgrond die geen verleiding meer was, maar een hel van een sleur, voor wie het talent van de luchtmens miste om het leven en de moraal niet al te zwaar te nemen. Heeft Lucebert een omslag gemaakt? Bleef van die schitterende mythe uit '53 met uitzicht op redding uit de nood niets over? Dat wilde ik weten. En door de synchroniteit van werkelijkheid en poëzie zag ik mijn ziekbed en hoorde ik het dictaat dat me verontrustte. Maar dat Lucebert de ondergang preekte, was niet waar. En Hölderlin bleef zijn profeet:

*Nah ist
Und schwer zu fassen der Gott
Wo aber die Gefahr ist, wächst
das Rettende auch.*¹¹

Dat bleef - ook in deze bundel.

Maar dat werd niet gezien. En niet gehoord. De meeste critici zagen de kwaliteiten van zijn nieuwe bundel wel, maar constateerden min of meer klagerig, dat de dichter alsmaar negatiever, somberder werd, - ofschoon hij toch in *Record* heel leuk met de christen stoeit: daar ligt die beminde gelovige, de mislukkeling, verslagen in zijn afgrond: de bouwput, waarin de H. Drievuldigheid¹² hem gevangen houdt, - kan het soms nog vrolijker, *nóg* verlichter?

Wat wil de kritiek? Met zijn tobberige karikatuur van de snob¹³ of kunst-kenner¹⁴ - tegenstanders, waar de personages van Peter van Straatens *Literaire leven* al geen moeite meer mee hebben - stemt zij graag in. Maar voor zijn joie de *vivre* sluit ze de ogen, omdat ze dat doet voor deze samenhang: hoe spookachtiger, somberder en leger de bouwput, hoe lichtzinniger de afgrond ons met vrouwen, vrienden, boeken en muziek in het avontuur lokt. Zijn joie de *vivre* springt mij in het oog. Waarom zou Gorter zo dood moeten zijn als hier¹⁵ - wanneer het niet was om de schoonheid te revalideren? Een andere schoonheid, aardser, menselijker, verstaanbaarder en dwazer dan ooit. Terwijl het infarct mij proefondervindelijk uit de droom wou helpen, terwijl iedereen dacht: het is afgelopen met hem - hield iets-in-mij de dief aan, de dageraad, om hem de droom, de poëzie van Lucebert, te ontfutselen en als balsem en heul voor zich te behouden.

Op 'Intensive care' hoorde ik niet meer thuis: de dag na de champagne kreeg ik een tweepersoonskamer die me veel vrijheid bood. Ik las veel, praatte veel en luisterde eindeloos naar muziek, haalde alles door elkaar. Veel van wat ik had willen onthouden, verdween als in nevels, en al wat ik aan domheden had

[p. 7]

uitgehaald ging in schaamte verloren. Avond aan avond droomde ik dezelfde droom. Aan Haydie vertelde ik dat ik die dromen bij herhaling tot terugkeer dwong, om de nacht probleemloos door te komen, - zonder rebellie, zonder in de touwen te moeten hangen. Ik leefde in de grootste verwarring des geestes en wat ik meemaakte, leek me zo miraculeus, dat ik er niets van vast kon houden. Ik voelde me als een nul tussen hiaten, werd stil en geloofde dat ik aan het genezen was. Op de tiende dag kon ik in een moeilijke houding weer schrijven: letter voor letter, de dag er na ook woord voor woord. Maar op elke bladzijde zat ik uren lang te peinzen - onwennig en anders dan vroeger: alsof ik voor de eerste keer iets moeilijks deed. Zo ontstonden er een paar van dood doorspekte brieven, waarmee ik enkele vrienden overviel. Ik verbroederde me met de verpleegsters en verplegers, - ook met die ene met de zwarte baard, en ik was me er eigenlijk nauwelijks van bewust, dat ik getuige was van de terugkeer van het ik - *mijn* ik - in letters, woorden, brieven - en verhalen als deze:

'We dachten allemaal dat je gekomen was om hier kapot te gaan. Zo zag je er uit, zo

gedroeg je je ook'.

't Was fascinerend. Je zou eigenlijk dood moeten gaan, en het verbaasde ons dat je dat niet wilde en dat je het niet deed'.

'Het gebeurde gewoon niet. Je hield je dochttertje steeds bij je. Dat was vreemd, maar je moest wel. Je moest wel. Je gaf je zelf geen enkele kans. Ik bedoel: zij was de enige kans: de enige hoop'.

'Maar toen je een etmaal lang niets mocht drinken, voelde je je er niks te beroerd voor om haar op te stoken, de atomiseur met mineraalwater overvloedig te gebruiken. Alles wat God verboden had, deed je of liet je doen'.

'Er was telkens hoop, afwisselend goede en bange. We schrokken soms van je morbide uitspraken: je gevoel voor humor heeft je geen minuut in de steek gelaten'.

'Je hield iedereen voor de gek. Toen je niet dood ging, hield je iedereen voor de gek'. Zulke verhalen. Uiterst gevoelige, leuke, spontane, interessante verhalen. Verhalen over de terugkeer van het ik in de nog altijd verwarrende realiteit, die ook zelf dat ik in mij schijnt op te roepen. Dat doet me deugd: ik hou van het leven.

De revalidatie in die tweepersoonskamer is veel en veel problematischer geweest voor mij dan dat tweedehandse dooie liggen aan zo'n monitor in de afdeling 'intensive care'. Ik had veel stof tot denken, veel herinneringen en tal van notities, - genoeg om tot de conclusie te komen, dat het ik, het bewustzijn, bepaald niet onmisbaar is, en dat het zelfs plezierig kan zijn, wanneer het onder extreme omstandigheden uitgeschakeld is. Het was in die kamer, dat ik er langzaam achter kwam, dat er geen synchronisator was, dat iets dergelijks ook nooit heeft bestaan. Dat het de terugwerkende kracht van de verbeelding was, die me midden in de gevaren, de afgrond, had gebracht waar ik zwevend moest zien te blijven, - geïnspireerd door poëzie. Ook dit inzicht bewijst dat het herintredende ik, hoe aarzelend ook, aanwezig was in die kamer.

Hoe anders was dat op 'intensive care'! Daar lag op het ziekbed de hysterische robot van het centrale zenuwstelsel te wachten op de inspiratie, de influistering van het woord, dat genezing, herstel, volmaaktheid moest brengen. Natuurlijk kon die robot denken, net als een mens. Hij voelde, wilde, deed, en dacht - maar voelde, wilde, deed en dacht, wat het van buiten af komende woord hem dicteerde. Vondel had dat volgens Ter Braak:

'Naarmate Vondel groeit naar zijn volmaaktheid, wordt hij meer en meer een verheerlijker in taal van gangbare conventionele ideeën waaraan hij zich zonder twijfel te kennen onderwerpt'.

Misschien is het ook wel plezierig, zo'n werktuigelijk leven zonder reflexie, een leven in leen conform de kuddegeest. Maar een vent wordt er misschien wel kregeliger van. In deze vondeliaanse volgzaamheid, dit

[p. 8]

verraad aan de persoonlijkheid, die een kunstenaar toch zou moeten zijn, uit zich volgens Ter Braak het tekortschieten van de taal. De ware persoonlijkheid, 'de man wiens ideeën zijn privébezit zijn' (definieert J.J. Oversteegen in *Vorm of vent*), verwerpt die werktuigelijke onderwerping aan het dictaat. Zo iemand bouwt de burgerlijke taal van de kuddegeest om tot een exclusivistisch 'schrijven voor vrienden' - vrienden, die hem aan het 'accent' herkennen, dat hij het 'gewone woord' heeft meegegeven. Waardoor dat tot een sjibolet werd, waarmee hij 'le bon genre' binnen kon halen en de burgerman buiten kon sluiten.¹⁶ Terbraakiaanse ideeën - kwamen ze alleen maar bij Carry van Bruggen vandaan?

Nietzsche zet in *De vrolijke wetenschap*¹⁷ uiteen, dat de ontwikkeling van de taal hand in hand is gegaan met de ontwikkeling van het bewustzijn. Hij beschouwde de taal in de eerste plaats als een vervlakkend communicatiemiddel en bij gevolg het bewustzijn als behorend tot datgene wat er aan de mens kuddenatuur is. Wij zien in onze, hierboven gegeven samenvatting van Ter Braaks taaltheorie, een verbijzondering, een versmalling van Nietzsches 'algemene' theorie.¹⁸ Maar de hamvraag is: ging het wel om communicatie: ging het om de gedachte, de zin, de idee, het beeld, het begrip, de

overdracht, - ging het niet veeleer om het plezier in het concrete, primitieve woord, dat is als vogelgefluit, dat wisselt en blijft? Had Nietzsche het niet mis, en dus: had Ter Braak het niet mis?

Wie, zoals ik, in de taal van een vent uit de oertijd in de eerste plaats muziek, spontaniteit, territoriumdrift en zelfexpressie hoort, schrijft aan het bewustzijn dat er door geschapen wordt, de eigenschappen van de dichter toe: de wil zich een eigen wereld te scheppen in tekens en klanken die zich misschien wel tegen communicatie *verzetten*.

Toen de hysterische robot op mijn ziekbed *Geboorte*¹⁹ gedicteerd kreeg, stegen zijn kansen op genezing:

Geboorte

Het wordt niet gehoord

Noch gezien

Hoe het nog leeft wat dood is

Zoals wat werd verwekt

Niet terstond wordt ontdekt

Zo ziet het woord er uit, dat aan het begin van zijn dichotomieën staat, dat zijn kracht en spanning, zijn intensiteit van expressie in zichzelf investeert, dat zichzelf scheidt uit zijn klanken en tegenstellingen, uit zijn homo- en synoniemen, zijn eu- en dysfemismen, terwille van een wereld die wisselt en blijft: waar ondergang groei, dood leven, en sterven geboorte is. Een wereld die Lucebert kent, omdat hij een dichter is, voor wie het woord alles bevat. Zijn wereld ontspringt niet aan de volzin, de gedachte, de idee, maar aan het woord, dat een meditatiesymbool is en *geen* dictaat: een mystiek ding, dat gezag oefent in andere regionen van de geest dan die van onze gewone kennis. Door die dingen onderscheidt hij zich van anderen; ze maken hem tot de uitzonderlijke dichter die hij is.

Dat woord, dat zelf expressie is, heerst in *Geboorte* en deelt zich mee aan de robot, die er zich als het ware in weerspiegeld ziet. Een hallucinatie, maar één die zich tot een bewustwordingsproces kan ontwikkelen, waarin het woord een balsem en heul voor de robot kan zijn. Bij deze robot gebeurde dat toen iets-in-hem de dageraad aanhield om de droom te vorderen. Toen was er opeens een *ik*, - een heel zwak iets, oneindig zwak vergeleken bij de dictatoriale macht van het woord, en oneindig zwak vergeleken bij de blinde energie van de naar volmaaktheid strevende automaat. Wie zou er ooit respect kunnen hebben voor dit ik? Ik. Want zodra het verwekt was, droeg de poëtische instantie haar absolute macht aan hem over en plaatste de robot zich onder zijn toezicht. De robot onderwierp zich niet langer willoos aan het woord, en het woord dicteerde de robot niet langer zijn wil: die processen liepen over de

[p. 9]

schijf van dit herboren bewustzijn. En ook al was het nog zo zwak, toch verbond 'ik' die twee, beheerste 'ik' die twee, was 'ik' hun middelaar, was 'ik' de revolutie in hun leven, hun paradox. 'Ik' was de beslissende instantie. Ik besliste over de waarde van de poëzie die ik las, en dus over mijn genezing.

Leiden, 14 juli - 29 juli 1989.

NOTEN

- 1 Een infarct van veertig procent schijnt men niet te kunnen overleven. Toch zeggen percentages niet alles. Een infarct van bijvoorbeeld dertig procent kan minder schadelijk zijn dan een van vijf procent op een bijzonder vitale plek.
- 2 Lucebert, 1953.
- 3 O.a in *Met de gnostische lamp en Ladders in de leegte*.
- 4 Academisch ziekenhuis Leiden.
- 5 Mijn leven hing aan een zijden draadje. Ik moet iets sensationeels zijn geweest: rond mijn bed had zich een groep verplegers verzameld, blank, bruin, geel, zwart, uit alle streken van de wereld hierheen gekomen, om zich te verdiepen in dit prachtige studieobject. Toen moest ik mijn toestemming geven voor een hartcatheterisatie, terwijl ik daar op het uiterste lag, - terwijl Narda met veel groter gezag ja of nee had kunnen zeggen. Ik zei natuurlijk ja en vroeg ook nog om 'obat matjan' (= tijgerbalsem). 'Die zal hier niet veel helpen,' zei een Indische jongen. 'Maar wel bij mij,' zei ik. Toen kwam die catheterisatie; dan spuiten ze streptokinase in je hart.
- 6 Dat was ook zo. De prednison hielp en dat bewees, dat de dokter die het verband had gezien tussen mijn kortademigheid en de allergie voor streptokinase, gelijk had.
- 7 Bij het longonderzoek op de derde dag hield ik op verzoek van artsen en verplegers heel gewillig de adem in - veel te lang, tot ik bijna barstte, omdat ik volgens getuigen niet hoorde dat Haydie zei: 'Ademt u maar weer.' Dat gebeurde zelfs twee keer, en de volgende dag - nu met een broeder - gebeurde het weer. Dat was dus het tegendeel van opstandig. Ik stikte bijna om deze mensen ter wille te zijn.
- 8 Uit 'Vluchtplan', Lucebert, *Troost de hysterische robot*, 1989, p. 7.
- 9 Een essay over de dichter-zanger J.H. Speenhoff, in opdracht van de Jan Campertstichting te Den Haag, onder de titel 'J. H. Speenhoff of zelfportret met liedjes'.
- 10 Eerste strofe van 'Record', uit Lucebert, 1989, p. 11.
- 11 Motto van *Van de afgrond en de luchtmens*.
- 12 Uit de tweede strofe van 'Record': 'Van drie zielen is voorzien het betere beest/ De ziel van de slaaf die hij altijd is geweest/ De ziel van het arrogante ondiep dat een ieder vreest/ En de zuivere ziel die in het duistere duister/ stiekem alles pakt en keest'.
- 13 'Iedereen heeft de neus gesnoten, de modder van het brein/ Ligt thuis in het fonteintje...' (Uit: 'Van de misanthropie', Lucebert, 1989, p. 50).
- 14 'Soms komt opzichtig als op kousevoeten/ Een kunstkenner en met pedant onverstand/ Penseelt hij hier wat weg en daar wat over/ Omdat die compositie die kleur niet precies past/ Bij zijn kiekeboe-museumcarrière of bij zijn/ Kiekeboe-eega of bij zijn kiekeboe-bureau' (Lucebert, 1989, p. 31).
- 15 Lucebert, 1989, pp. 15-16.
- 16 Zie ook J.J. Oversteegen, *Vorm of vent*, p. 425.
- 17 Friedrich Nietzsche, *De vrolijke wetenschap*, De Arbeiderspers 1979, aforisme 354, p. 218.
- 18 Voor zover ik weet, brengt niemand dit aforisme met Ter Braaks taaltheorie in verband. Ter Braaks in de tekst geciteerde uitlating over Vondel is een clue. Maar in *Carnaval der burgers* spreekt hij al van het 'woord, opgestegen uit de burgerlijkheden der taal' (Menno ter Braak, *Verzameld werk*, deel 1, p. 17). Nietzsches aforisme maakt Ter Braak doorzichtiger dan alle omsingelingen van Drion, Kooy, Van Huizen en Oversteegen bij elkaar. Zij vergroten het raadsel, maar Ter Braak is Mulisch niet.
- 19 Lucebert, 1989, p. 38.