



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Jan Campert-stichting jaarboek 2009

van Dijk, Y.; Eenhuis, S.; Hilberdink, K.; Meinderts, A.; Nan, J.

Publication date

2010

Document Version

Author accepted manuscript

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

van Dijk, Y., Eenhuis, S., Hilberdink, K., Meinderts, A., & Nan, J. (2010). *Jan Campert-stichting jaarboek 2009*. Jan Campert Stichting.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.



Jan Campert-stichting Jaarboek 2009







Jan Campert-stichting Jaarboek 2009

Den Haag 2010
Jan Campert-stichting







Inhoud

Voorwoord

Jan Campert-prijzen 2009

- 11 Juryrapport Jan Campert-prijs 2009
12 Dankwoord Alfred Schaffer
13 Victor Schiferli, *'Wat een afknapper is de mens'*.
Over Kooi van Alfred Schaffer
- 24 Juryrapport F. Bordewijk-prijs 2009
25 Ger Groot, *Voetzolen ordenen de wereld*.
Over Ruw van Marie Kessels
- 34 Juryrapport Nienke van Hichtum-prijs 2009
35 Dankwoord Els Beerten
37 Katrien Vloeberghs, *Platbroeken en schrikschijters*.
Over Allemaal willen we de hemel van Els Beerten
- 46 Juryrapport Constantijn Huygens-prijs 2009
47 Dankwoord Arnon Grunberg
50 Yra van Dijk, *Arnon Grunberg, de uitverkoren auteur*

Symposium *De moraal van het verhaal*

- 77 Inleiding
79 Renate Dorrestein, *De literaire kritiek: koekoek-eenzang*
86 Marita Mathijssen, *De vermanende vinger van de literatuur*
95 Tom Sintobin, *'Verkleed als danseuse mondaine'*.
Moraliseren in en over Het verlangen (1978) van Hugo Claus
115 Joukje Akveld, *Jeugdliteratuur en de moraaldiscussie*







Voorwoord


De Jan Campert-stichting heeft besloten haar traditionele essaybundel te combineren met het *Bericht aan de Vrienden van de Jan Campert-stichting* tot het *Jan Campert-stichting Jaarboek*. De eerste aflevering van wat naar ik hoop een mooie, lange reeks zal worden, heeft u nu in handen.

De prijzen werden uitgereikt door de Haagse wethouder Cultuur en Financiën, Marieke Bolle. Zij deed dat tijdens het literaire festival *Het Voorwoord*, dat plaatsvond op zaterdag 6 maart 2010 in Pulchri Studio.

Aad Meinderts







Jan Camp
stichting
de Prijswinnaars
de essays





Jan Campert-prijs 2009
Alfred Schaffer
Kooi

Juryrapport

De gedichten uit *Kooi* zijn opgebouwd uit simpele alledaagse zinnnetjes. Vaak klinkt er op de achtergrond een staande uitdrukking in mee. Op het eerste gezicht is daarom alles vertrouwd en enigszins statisch. Maar al snel blijkt dat Schaffer deze meest vertrouwde en geruststellende delen van de taal op zo'n manier behandelt, dat er een niet eerder gehoorde dreiging in ontstaat. Hij gebruikt de taal zoals een vreemdeling doet voor wie een staande uitdrukking of afgesleten formulering nieuw is en nog veel betekenend. Het statische karakter van de alledaagsheid daardoor gaat geheel verloren. Het getuigt van een groot meesterschap om de vertrouwdheid van de taal zo soepel en vanzelfsprekend in haar vreemdheid te laten functioneren.

Alfred Schaffer maakt binnen zijn gedichten grote sprongen. Er klinken vele verschillende stemmen in door. Het is vaak niet uit te maken of de kakofonie alleen maar in het hoofd van de verteller klinkt, of dat er stemmen van buiten worden geregistreerd en als eigen ervaren. De vloeiende identiteiten die zo ontstaan worden in de sonnetten bijeengehouden door de vorm, in de prozagedichten door de meer verhalende opzet. De afwisseling van beide vormen geeft de bundel als geheel een schitterend ritme. Daarbij beheerst Schaffer de montagetechnieken die tegenwoordig en vogue zijn, en waarmee disparate elementen worden verbonden, als weinig anderen. Het vreemdste en meest verontrustende, dat identiteiten niet verankerd zijn, lijkt daardoor moeiteloos tot stand gekomen.

Met grote bewondering en vreugde bekroont de jury daarom de bundel *Kooi* van Alfred Schaffer met de Jan Campert-prijs 2009.





Dankwoord

‘Met zijn duistere, onheilspellende en middelpuntvliedende gedichten drijft Alfred Schaffer de Nederlandse poëziekritiek tot het uiterste’. Dat las ik eens in een beschouwing.

Wat probeert die Schaffer te zeggen, met die gedichten van hem? Menig criticus heeft zich dat afgevraagd. Evenals mijn vrienden. Mijn vader, een groot liefhebber van Jacques Perk en Bertus Aafjes, knipte tot aan zijn dood elk artikel over mij uit. Maar wat zijn zoon aan het ontsluiten was, geen idee.

Te associatief, te particulier, te grillig.

Weet ik eigenlijk zelf nog wel waar het mij om te doen was? Zeker, ik zet altijd hoog in. En ja, ik probeer clichés te vermijden en mij zo helder mogelijk uit te drukken. En vooral wil ik iets moois en onwrikbaars in de wereld zetten. Iets wat er eerst niet was. Een tekst die zelf een werkelijkheid is, en die ik ook weer prijsgeef aan een werkelijkheid: de lezer.

Ik geloof niet dat mijn ambities veel verschillen van die van andere schrijvers en dichters.

Maar wil ik verwarren? Wil ik de wereld van de criticus te kijk zetten? Wil ik herkend worden op straat?

Het soort gedichten dat ik tot nu toe heb geschreven, veelal gedreven door woede, verlangen, angst en verbazing, in een vorm die in *Kooi* wellicht tot het uiterste is verkend en nu ‘op’ is, is wel als flessenpost bestempeld.

Flessenpost. Ergens op een zonovergoten eiland sta ik met een wat beschimmelde wijnfles in mijn hand, daarin een gedicht. Wanneer ik dat gedicht geschreven heb, en waarmee, waar dat papier vandaan komt, dat is hier even niet belangrijk, maar daar sta ik, tot aan mijn middel in het kraakheldere water, fel wit zand achter me, wat wrakhout hier en daar, wuivende palmen, het onafgebroken ruisen.

Ik gooi de fles zover mogelijk in zee en stap dan door de branding terug, naar mijn zelf gevlochten hangmat onder de bomen. Straks stook ik een vuurtje en maak ik een visje klaar. Daar ben ik ondertussen erg handig in.

De volgende dag sta ik weer eens op de uitkijk aan de waterlijn, en zie in de verte een vlekje – een cruiseschip, een





olietanker. Ik schrik: ben ik eindelijk gevonden? Dan merk ik in mijn ooghoek de beschimmelde wijnfles van de vorige dag op, die in de golven dobert. Ik pak de fles beet, haal het papier eruit, en herlees mijn gedicht. Gele visjes zwemmen rond mijn benen. Dan loop ik terug door branding naar mijn vuurtje, dat nog zachtjes nasmeult, en leg het papier er op, dat langzaam begint te krullen en zwart blakert.

Wat ik probeer te zeggen met die poëzie van mij? Misschien niet veel meer dan: ik ben er ook nog, ik ben verlaten en gekoesterd, ik heb een stem en zoek een klankbord, en laat ik het niet eenvoudiger maken dan nodig maar volgens mij is dit een schitterende, meedogenloze, merkwaardige, kwetsbare, hartverscheurende, immense, piepkleine wereld.

Hier, lees maar.

Ik voel me zeer vereerd met deze prachtige prijs, omdat die is toegekend aan een bundel die ik nooit meer zal kunnen schrijven.

Dank, geachte jury, zeer veel dank.

Victor Schiferli

'Wat een afknapper is de mens'.

Over Kooi van Alfred Schaffer

Er was een tijd waarin je de stem van de dichter las in de gedichten die hij schreef. Het 'lyrisch ik' viel geheel samen met wat de dichter wilde uitdrukken: Kloos was een god in het diepst van zijn gedachten. Gorter zag de dag ooit ook echt opengaan als een gouden roos. Dèr Mouw vond zijn eigen werkster, de zon, Bach en Kant vergelijkbare grootheden. Recenter beschreef bijvoorbeeld een dichter als Rutger Kopland hoe hij samen met zijn geliefde onder een appelboom zat en keek Willem van Toorn naar een kraai die vloog boven het landschap bij Siena. De suggestie is er een van herkenbaarheid: ook jouw geliefde zou onder die appelboom kunnen zitten, ook jij kunt diezelfde vogels boven het landschap zien klapwieken als je de blik van de dichter volgt.





Hoe anders is het met veel van de poëzie van het begin van de eenentwintigste eeuw. De dichter met de visie op de wereld of het hogere – denk aan Leopold met zijn regendruppel waarin ‘schitterzon, wereld en ruim heelaal’ weerspiegeld werden – is ver te zoeken. In plaats daarvan houden dichters als verslaggevers hun microfoon bij de chaos en laten die in al hun ongevormdheid binnendringen. Je ziet het in het werk van postmoderne dichters als Tonnus Oosterhoff, Nachoem Wijnberg of Dirk van Bastelaere: poëzie waarin het voor de lezer niet is vast te stellen wat de visie op het beschrevene is, omdat een ‘ik’ in het gedicht bij voorbaat onbetrouwbaar is. Wie is die ik, waarop berust zijn waarneming, en valt hij samen met de dichter of distantieert die zich juist? En wat ‘ziet’ de lezer eigenlijk? Waar moet hij kijken? Vanuit welke plek beziet hij het?

De vraag wat het is dat de postmoderne dichter communiceert is moeilijk te beantwoorden, omdat je er niet vanuit kunt gaan dat hij samenvalt met de uitspraken die gedaan worden in zijn werk. Ook biedt hij de lezer geen samenhangende blik op de wereld, al was het alleen maar omdat coherentie per definitie een illusie is. Thomas Vaessens en Jos Joosten beschreven in hun artikel ‘Postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse poëzie’: ‘Het postmoderne gedicht verwijst niet naar één herkenbare werkelijkheid, of: beter: het vecht het idee aan dat er, uiteindelijk, één diepste referentieel niveau is.’¹ Een praktisch gevolg hiervan is de onmogelijkheid van contact, het feit dat pogingen elkaar te bereiken gedoemd zijn te mislukken. Met andere woorden: we hebben het altijd over iets anders, als we het over hetzelfde proberen te hebben.

Al vanaf zijn debuut *Zijn opkomst in de voorstad* (Thomas Rap, 2000) is de onmogelijkheid tot het maken van contact een belangrijk thema in het werk van Alfred Schaffer. In de loop van zijn oeuvre heeft hij dat steeds verder ontwikkeld: in de bundels *Dwaalgasten* (Thomas Rap, 2002), *Definities en hallucinaties* (bibliotheek uitgave, 2003), *Geen hand voor ogen* (De Bezige Bij, 2004), *De muziek die ons toekomt* (bibliotheek uitgave, 2005), *Schuim* (De Bezige Bij, 2006), *Louter* (bibliotheek uitgave, 2008) tot aan zijn meest recente uitgave, de met de





Jan Campert-prijs bekroonde dichtbundel *Kooi* (De Bezige Bij, 2008). Met de jaren is de toon van zijn werk donkerder geworden, uitzichtlozer, wanhopiger, en tegelijk groeide het oog voor het absurde, het ongerijmde.²

Vergeleken met de eerder genoemde postmoderne dichters – Oosterhoff, Van Bastelaere – is het werk van Schaffer op het eerste gezicht zeer leesbaar en lijkt daarmee het meest op een lijn met het werk van Wijnberg, die ook een heldere toon heeft. Schaffer gebruikt evenals de laatste vaak zinnen die afkomstig zijn uit alledaagse gesprekken: ‘Wat is het druk op de weg’, ‘Loop je even mee? Dan stel ik je voor’, ‘Wacht, niks zeggen, je weet het al’. Gedichten ontleen hun titels aan uitdrukkingen als ‘Goed volk’ en ‘Goedkoop is duurkoop’, of bijvoorbeeld het aloude advies voor de verzorging van baby’s: ‘Reinheid, rust en regelmaat’. Een vorm van parlando, zou je kunnen zeggen, maar raakvlakken met E. du Perron die deze term ooit in de Nederlandse poëzie gangbaar maakte zijn er niet. Die viel samen met zijn eigen teksten, hij was de ‘vent’ die sprak in zijn eigen werk. Bij Schaffer spreekt iedereen door elkaar heen: een ik, een jij, een hij, een wij, ook binnen hetzelfde gedicht. De regels kaatsen tegen elkaar en rollen weer weg, ze vullen elkaar niet aan maar spreken elkaar juist tegen.

De keuze voor het parlando is een schijnbeweging. Je denkt dat je op vertrouwd terrein bevindt, maar op elk moment kan er een bom afgaan: ‘Een mijnenveld, deze conversatie’, schreef Schaffer in zijn vorige bundel *Schuim*. Het is een treffende constatering: je kunt, of je nu deel uitmaakt van de personages in de gedichten of toeschouwer bent, bij elke mededeling die wordt gedaan het lid op de neus krijgen. Je wordt niet begrepen, eenvoudigweg genegeerd, weggeknipt in de montage of met een tactloos cliché in de hoek gezet. Het maakt dat zijn werk ook in hoge mate confronterend, want niet alleen beschrijft hij wat er allemaal misgaat in de communicatie tussen mensen, hij laat het de lezer ook aan den lijve ondervinden.

Ook de vorm van het sonnet, dat in de loop van zijn werk steeds vaker opduikt, is bedrieglijk. Weliswaar voldoet het op het eerste gezicht aan de uiterlijke kenmerken van die klassie-





ke vorm, maar bij nadere beschouwing ontbreekt het rijm, het jambische ritme en de wending na het octaaf. Het idee van het sonnet – een afgeronde vorm waarin de dichter zijn vakmanschap aantoont – is bij Schaffer een verbrokkeld geheel waar de ongerijmdheid fel doorheen schemert. Het zijn in strikte zin dan ook geen sonnetten, maar eerder blokken tekst die als sonnet zijn opgemaakt. Zoals een regel in zijn gedicht ‘Hoe ons tijdsbeeld blijft verschieten’ staat: ‘luisterrijk vertoon, decennia te laat’. Het zou een beschrijving van *l’art pour l’art*-dichtkunst van de sonnettendichters van weleer kunnen gaan, al sluit de context – dat spreekt eigenlijk voor zich – ook andere lezingen niet uit.

Hoewel het werk van Schaffer nominaties en bekroningen voor alle belangrijke poëzieprijzen in Nederland ten deel viel, hadden de traditioneler ingestelde critici in toenemende zin moeite het te duiden en plaatsen. Ook iemand als Piet Gerbrandy, die het vroege werk van Schaffer had geprezen, sprak in zijn recensie over *Schuim*³ over ‘te weinig aanknopingspunten’. Gaston Franssen kwam tot de volgende analyse: ‘De critici komen dus wel tot een waardeoordeel, maar erkennen tegelijk dat ze geen steekhoudende uitspraken over Schaffers werk kunnen doen. Ze zijn vóór of tégen, zonder dat vaststaat waarover ze nu precies van mening verschillen. Daarmee brengt deze dichter een crisis in de kritiek aan het licht: als een auteur alle zeilen bijzet om te voorkomen dat uit zijn werk een eenduidige of zelfs maar coherente boodschap spreekt, hoe moet je je er dan een mening over vormen?’⁴

De afwezigheid van anderen, maar ook de afwezigheid van een eigen identiteit is een leidraad in *Kooi*. Op het omslag van *Kooi* staat een portret van een man zonder gezicht, en het motto van John Ashberry luidt als volgt: ‘*Why do I tell you these things? You are not even here.*’ Zowel het ik als de ander zijn in feite afwezig, en dit gegeven komt herhaaldelijk terug in de bundel.⁵ In een interview met Ron Rijghard van het tijdschrift *Awater* vertelde Schaffer over de invloed die deze Amerikaanse dichter op hem heeft gehad: ‘Ashberry greep me meteen. Dat ging echt van: Ja! Ja! Natuurlijk! [...] Schitterend. [...] Ashberry





sticht meer verwarring, juist omdat hij zo toegankelijk is. Elke zin die je bij hem leest begrijp je. Maar in zijn geheel is het gedicht absoluut niet te vatten. Zijn beelden en zinnen botsen op elkaar. Het ligt niet aan woorden of klanken. Dat is tweedimensionaal niveau. In de diepte begint hij te botsen. Heel gek, juist omdat het zo normaal lijkt. Hij gebruikt veel quotes en Amerikaanse zegswijzen. Het klinkt vaak praterig. Maar uiteindelijk is het alsof je luistert naar iemand die raaskalt. Zó fascinerend'.⁶

Zijn beschrijving van werkwijze en thematiek van Ashberry is interessant omdat hij daarmee een beeld geeft van zijn eigen poëtica. Het gebruik maken van de spreektaal en van clichés is precies wat Schaffer in zijn eigen werk doet, net als het scheppen van een schijnbare toegankelijkheid die bij nadere bestudering louter vragen oproept. Er is dan misschien nooit helemaal sprake van dezelfde wereld als we het daarover proberen te hebben, maar als de grote constante in de wereld die Schaffer beschrijft is er een van verlatenheid en grimmigheid. Het waait, het regent, er is een dreiging van oorlog of geweld en het wordt misschien zelfs nog erger. De beelden die de lezer worden voorgeschoteld horen bij deze tijd: televisiereportages, dagjesmensen, berovingen, smog die boven de stad hangt en zo verder.

Het effect waarmee Schaffer zijn lezer langzaam naar de keel grijpt is een onnadrukkelijke opeenstapeling van geruststellende en onheilspellende elementen. Ook de gedichten volgen elkaar direct op, zonder deeltitelpagina's zoals dat bij eerdere bundels nog het geval was. Wel zit er een ritme in de volgehouden afwisseling van prozagedicht (waarbij de regels zijn uitgevuld zoals bij een roman of verhaal) en het sonnet. Het zijn de twee vormen die in deze bundel consequent worden gehanteerd. De prozagedichten zijn langer en kunnen daardoor uitwaaieren, maar qua toon en ritme zijn ze gelijk aan de sonnetten: ze bevatten dezelfde soort onthechte dialogen en mededelingen. De breedte van de beschreven tafereelen in de prozagedichten zorgt wel voor een nog wurgender effect. 'We zijn live', zegt de iemand aan het begin van het prozagedicht 'Goed volk':





Dit moet jouw avond worden, de champagne staat koud, onze liefdadigheid heeft richting nodig. De eerste beelden zijn spectaculair: koket en zichtbaar opgelucht blaas je kushandjes naar het firmament, waar je bonte was te drogen hangt. Een verkoelend briesje maakt het schouwspel dragelijk, daar boven moet het verzegend zijn.

Er woont hier nog geen hond, laat je voorkomendheid maar achterwege. Lege kapperszaken, lege treinwagons. Spinnenwebben als gordijnen voor de gemeentehuisloketten. Geen malaria, geen boze dromen. Geen pompende seks begeleid door zoetzure tunes.

Alleen die vislucht, die kregen we niet weg. In de vishal ruikt het naar vis, in de vleeshal ruikt het bij wijze van spreken ook naar vis.

Wie praat hier tegen wie, en waar speelt zich dit af? De omgeving is wellicht getroffen door een ramp – in de vorige bundel waren er verwijzingen naar de zeebeving in de Indische oceaan, die hier opnieuw van toepassing zouden kunnen zijn, het zou in elk geval de liefdadigheid waarvan sprake is kunnen verklaren. De verlaten stad, met de alomtegenwoordige vislucht die overal heerst zouden kunnen doen denken aan de verwoestingen van de tsunami. Het blazen van kushandjes naar een bonte was die in het firmament te drogen hangt, valt moeilijk met de context te rijmen en ook de fles champagne lijkt hier een ongepast element. Zo gaat het verder:

We zien hoe je behoedzaam en nieuwsgierig je planeet verkent met je geavanceerde graafarmpjes, alleen om te zien of je iets vindt wat moet bewijzen dat wij jou zijn voorgegaan. Als een wolfskind zo geconcentreerd, een proefdier met een buitenaardse vrijheid, een springlevend experiment, zo'n dansend aapje, duizelig en vetgemest, gehuld in poppenkleertjes – lila, geel, of een andere bespottelijke kleur –, die voor zichzelf heeft leren zorgen, een liedje schreeuwt en netjes buigt als er een muntje in zijn bakje ploft.

Hadden we eerst nog het idee dat we ons op een onherbergzaam rampgebied bevonden, het beeld verandert in een ruimtemissie van een op afstand bestuurde robot zoals de verkenners die foto's doorstuurde van de planeet Mars. Maar





dan volgt een vergelijking met een circusaapje, een gedomes-
ticeerd dier alleen kan overleven door een trucje te laten zien.
Reporter, slachtoffer, robot, circusdier?

Het is voor een goed begrip van Schaffers werk nodig om
het idee of de wens te laten varen om iets terug te willen lezen
als een verhaal met een kop en een staart, een mop met een
clou, een liedje met een refrein. Veeleer moet je je laten mee-
slepen als in een droom, een nachtmerrie wellicht zelfs, waar-
bij de kracht van de suggestie zo groot is dat je niet langer let
op de logica van de gebeurtenissen. Het is ook eenvoudigweg
niet meer belangrijk. In *Kooi*, en ook in zijn eerdere werk, met
name *Geen hand voor ogen* en *Schuim* die samen een inktzwarte
trilogie vormen, wordt geen troost of verzachting geboden. De
lezer komt samen met de dichter klem te zitten in een donkere
ruimte waarvan hij de contouren niet kan zien en de enige
troost die wordt geboden komt in de vorm van een absurde,
soms wrede humor.

Mensen stuiten op onderling wanbegrip, momenten die
pijnlijk zijn, die werkelijk schrijven. Tegen iemand die steeds
een stil hoekje zoekt om te huilen wordt gezegd: 'Ik hoop wel
dat het gezellig wordt'. Dat is dodelijker dan zeg, iemand een
klap verkopen. *Kooi* is een bundel die je achterlaat met een ge-
voel van ontheemding, omdat de kloof tussen degene die aan
het woord is en degene die wordt toegesproken niet groter kan
zijn. Op het achterplat wordt gesproken van 'De Ander', 'een-
voudig te verwarren met Ik'. Schaffer houdt deze eenvoudige
verwarring kennelijk graag in stand, omdat daarmee een soort
schizofrene situatie ontstaat – het kunnen beiden afsplitsin-
gen zijn van dezelfde geest. En daar de sleutel ligt tot een ande-
re wereld, 'de ruimte achter onze herkenbare werkelijkheid'.⁷

Het is een interessante gedachte: een andere wereld die
schuilgaat achter wat we als dagelijkse realiteit ervaren. 'Deze
ruimte wordt gedomineerd door het klassieke drietal: liefde,
ziekte en dood', aldus de achterplattekst. Het lijkt me slechts
tot op zekere hoogte een ironische formulering, wat je natuur-
lijk al gauw krijgt bij grote woorden als deze. De dood speelde
al een grote rol in Schaffers werk aan de hand van de ziekte en
het overlijden van zijn vader, en ook in *Kooi* is er sprake van af-





scheid en ouderdom, zij het vaak in een vreemde context: zo vraagt iemand aan iemand anders voor hem te bidden: 'Nietsnut, / bid dan voor mij. Nu, en in het uur van mijn volkomen dood'. Tussen voor iemand bidden en iemand uitschelden zit natuurlijk nogal een kloof, en ergens in die kloof valt de lezer die moet vaststellen dat een dramatische boodschap al meteen door de boodschapper zelf wordt omgebracht. Of neem deze regel: 'Niemand is in leven, een oude klacht'. Het tweede gedeelte van de zin relativeret het eerste deel, maar juist door die relativering ontstaat een nieuw vervreemdend effect. Alsof dood zijn helemaal niet erg is, alsof niets er toe doet.

In het eerder genoemde interview in *Awater* licht Schaffer zijn werkwijze toe aan de hand van de inhoud van de notities die hij maakt: 'Al mijn gedachten, al mijn denkbepelden, al mijn standpunten. Alles wat ik in de loop der tijd bij elkaar heb gesprokkeld. Daar probeer ik een geheel van te maken. Ik probeer een fragment in te passen bij andere fragmenten, zodat er betekenis ontstaat, een visie, zin. Dat onderzoek ik. Dat is schrijven: waar sta ik'.⁸ Hoewel het gedicht helemaal op zichzelf staat en de taal het werk moet doen, probeert hij in zijn poëzie tot een antwoord te komen op de vraag waar hij zich bevindt in verhouding tot de wereld: 'Ik kan me op geen andere manier uitdrukken dan in poëzie op het moment. Het is geen therapie, het is een vorm van de wereld. Zodat jij, de lezer, die beter kan bevatten. Maar schrijven is niet heilzaam, het is funest'. In hetzelfde interview spreekt hij, tamelijk openhartig, over zijn lijden aan angstaanvallen en een blijvend gevoel van vervreemding: 'Vaak heb ik het idee dat ik er zelf niet echt bij ben. Dat het leven langs me heen gaat, omdat ik erg in mijn hoofd leef'.

Het zijn confronterende paradoxen: iemand die wil uitzoeken waar hij staat maar het gevoel heeft niet te leven, die een geheel probeert te maken maar alleen versplintering ervaart. Het is een des te indrukwekkender prestatie om vanuit dergelijke ongerijmdheden te komen tot zulke indringende poëzie. Een van de treffendste gedichten die een illustratie zijn van Schaffers wereldbeeld is het gedicht 'Impasse'. Het beeld dat van de mensheid wordt gegeven getuigt van misantropie. Zelfs





de liefde kan er niet tegenop – je kunt overeind blijven door eindeloos van iemand te houden, maar zoals het hier geformuleerd staat klinkt het eerder als een straf.

*Vertier in wissewasjes zoeken, zo blijft een mens overeind.
Toonladders oefenen. Eindeloos van iemand houden. Maar,
wat een afknapper is de mens, dweepziek, een slaaf van zijn
agenda, en zint hem iets niet, dan verbreekt hij de verbinding.*

Zoals aan het begin van de bundel wordt gezinspeeld op afscheid ('Een meer dan waardig afscheid') begint het laatste gedicht van de bundel met de regel: 'Het is wel mooi geweest'. Even leek het erop alsof dit ook het einde was van Schaffer als dichter: hij liet in interviews weten dat hij verder niet meer wilde publiceren, dat hij er klaar mee was: 'In vind het confronterend, en dat is heftig. Heel veel van het leed van het overlijden van mijn vader, mijn moeder en mijn zus, van eenzaamheid zit erin'.⁹ Een interessant verschil met zijn postmoderne tijdgenoten wier werk geheel 'ik-loos' is: bij Schaffer zijn de stemmen van de personages in zijn werk weliswaar los te zien van een vaste identiteit, maar de aanleiding van zijn poëzie ligt bij traumatische gebeurtenissen in zijn eigen leven.

Het was voor een zo succesvolle en geliefde dichter een opvallende uitspraak en daarmee werd het iets waar meerdere recensenten op in gingen – zo schreef Edwin Fagel dat hij zich kon voorstellen 'dat het maken van dit type rauwe, schrijnende gedichten niet bevorderlijk is voor de geestelijke gezondheid van een dichter'.¹⁰ Dat mag zo zijn, maar *Kooi* bevat in vergelijking met zijn vorige bundel *Schuim*, die werd geschreven in de tijd van het overlijden van zijn vader, meer momenten van relativering en van troost. Meer afstand geeft meer ruimte, en ik denk dat daarom *Kooi* eerder als een nooduitgang naar een nieuwe fase in zijn werk kan worden gezien dan het sluitstuk. Inmiddels heeft hij ook alweer gedichten in tijdschriften gepubliceerd, dat geeft de lezer en hopelijk ook de dichter moed.

Schaffer is als geen ander in staat om te laveren tussen afstand en intimiteit, contact en misverstand:





Wie weet is er nog hoop, net als jij
heb ik geen liefde nodig. Kun je even dichterbij gaan staan,
van hieraf kan ik niet goed horen of je nu lacht of schreeuwt.
En dat geblaf, kwam dat van buiten of van jou? Ja, ik doe mijn
best je te verstaan, maar je moet wel in de microfoon praten.

Er lijkt enerzijds hoop, aan de andere kant is er de medede-
ling geen liefde nodig te hebben, die wel moet berusten op
zelfbegoocheling. Dit zijn op zich lege regels, woorden die
eerder een implicatie dan een samenhang hebben, maar
die implicatie is juist wat deze gedichten zo sterk maakt.
Schaffer maakt contact door te schrijven over de onmogelij-
kheid van het maken van contact. Dat paradoxale gegeven
zorgt voor indringende, in essentie uiteindelijk zeer persoon-
lijke poëzie.

Noten

- 1 Jos Joosten en Thomas Vaessens, 'Postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse poëzie. Een verkenning', *Nederlandse letterkunde* 7 (2002), p. 14.
- 2 Gaston Franssen, die een essay schreef over de moeite die sommige literaire critici lijken te hebben met het werk van Schaffer, merkt op dat dit alleen al zichtbaar is aan de titels die de dichter aan zijn bundels meegaf: 'stuk voor stuk titels die de zinspelen op (ver)dwalen, zinsbegoochelingen, gebrek aan inzicht en blikvernauwing'. Uit: 'Alleen citaten bieden onderdak: Alfred Schaffer en de literaire kritiek' door Gaston Franssen. *DW&B* 153, nr. 5-6 (december 2008), p. 858-871.
- 3 Piet Gerbrandy, 'Opkomen en roemloos afgaan', *de Volkskrant*, 8 september 2006.
- 4 Franssen 2008.
- 5 Bijvoorbeeld in 'Impasse' (p. 52): '[...] zonder je blik af te wenden / grijp je mijn hand – die er niet is [...]']
- 6 Ron Rijghard, 'Val mij niet lastig met je theorie'tjes', *Awater* (zomer 2004), p. 4-8.





- 7 Mede gezien het feit dat Schaffer als redacteur werkzaam is bij de uitgeverij waar *Kooi* verscheen moeten we aannemen dat hij deze tekst zelf schreef of tenminste zijn instemming heeft.
- 8 Rijghard 2004.
- 9 Onder andere in het vPRO radioprogramma *De Avonden*, 25 november 2008.
- 10 Recensie op *De Recencent*, 3 maart 2008.
(<http://www.derecensent.nl/pivot/entry.php?id=864>).





F. Bordewijk-prijs 2009
Marie Kessels
Ruw

Juryrapport

Ruw is het dagboek waarin de plotseling blind geworden Gemma haar pogingen beschrijft om greep te krijgen op een nieuw leven. Hoop op genezing is een hallucinatie en ze wil niet doorleven als een ziende vrouw die even niet ziet. Ze is een blinde en het is de vraag of de wereld die ze zich herinnert er nog net zo uitziet als die ze nu ervaart. Die nieuwe wereld is in meer dan één opzicht duister, want om alle goedbedoelde hulp van vrienden en voorbijgangers te vermijden loopt ze bij voorkeur 's nachts door de stad. 'Ik red me uitstekend, dank u wel' is een sleutelzin in de roman.

Scherp en precies beschrijft Marie Kessels de waarnemingen die Gemma in staat stellen een nieuwe plattegrond van haar wereld te maken. Ze moet die wereld leren kennen via haar andere zintuigen, ze ruikt de regen, betast met haar zachte vingers brailleschrift tot haar vingertoppen ruw worden, ze luistert naar het getik van haar stok tegen regenpijpen, ze voelt de zanderige bodem onder haar voeten. Zo leert ze de stad – 'dit reusachtige boek' – lezen. Boven alles is de taal een hulpmiddel: door haar dagboek waarin ze haar waarnemingen ordent en als het ware van alle kanten bekijkt, organiseert ze ook zichzelf. Ze redt zich inderdaad uitstekend, lijkt het, al is soms de blindheid rauw en voelt, ruikt en klinkt alles rauw. Dan bladert Gemma de krant door alsof ze de zachte vellen papier nog kan lezen, 'de mooie, lieve, verrukkelijke maar dode stof die niets anders prijsgeeft dan wonderbare onverschilligheid'.

Ruw is een adembenemende roman over de gedachtewereld van een onafhankelijke, nadenkende, gevoelige, onkwetsbare vrouw. Een helder, schitterend boek dat de jury vol bewondering heeft voorgedragen voor de F. Bordewijk-prijs 2009.





Dankwoord

Marie Kessels heeft geen dankwoord uitgesproken. De prijs werd door haar uitgever in ontvangst genomen.

Ger Groot

Voetzolen ordenen de wereld.

Over Ruw van Marie Kessels

Tegen het einde van Marie Kessels' gesserreerde roman *Ruw* bekend de prozaïsche wetenschapper Don, die de vertelster een paar keer ironisch 'onze doctor' noemt, dat hij al zijn leven lang een droombeeld koestert: een boek te lezen 'waarin heel precies, en van binnenuit, de ervaringen van iemand met een extra zintuig worden beschreven'. Hij beseft dat zo'n boek alleen nog maar in de *science fiction* bestaat. En welke taal zou zo iemand moeten spreken? – vraagt de blinde Gemma, hoofdpersoon van deze roman, zich tegenover hem af. Een ander zintuig levert immers een andere wereld op, en hoe zou die uitgedrukt moeten worden in de woorden van alledag, die van zo'n nieuwe dimensie niet eens benul hebben?

Die korte scène vat de thematiek van *Ruw* in een paar regels samen. Gemma heeft door een ongeluk het gezichtsvermogen verloren en moet nu met haar overige zintuigen een wereld reconstrueren die als geheel nieuw voor haar verschijnt. Plots is de ruimte niet meer meetbaar met de ogen, maar dient zij te worden gereconstrueerd met behulp van de oren. Geluiden, echo's en opzettelijk uitgezonden akoestische signalen (klakken met de tong, knippen met de vingers) moeten als een primitieve sonar informatie geven over afstand, speelruimte en het gevaar van botsing. De huid wordt een hypersensitief waarnemingsorgaan op de korte afstand. Niet meer de ogen maar de vingertoppen zijn het instrument waarmee Gemma haar leeshonger moet stillen. Het brailleschrift wordt de metafoor van een nieuwe techniek om de ruimte





van haar huis en vooral de stad opnieuw te leren lezen, in hun onvermoede tekenschrift van geuren, geluiden en reliëfs.

Ruw is het verslag van die exploratie van een nieuwe wereld – of liever: een oude wereld die langs nieuwe wegen wordt gekend. Geen onbekend zintuig komt daaraan te pas, zoals in de droom van Don, maar een tot dan toe onbekend gebruik van bestaande zintuigen – wat op hetzelfde neerkomt. Meteen al in de eerste zin van de roman maakt Marie Kessels dat duidelijk: ‘Ruiken als er regen komt!’ Dat is de gewaarwording waarmee Gemma, de schrijfster van het dagboek dat *Ruw* is, zich aan ons voorstelt. Wolken die zich samepakken – ziet ze niet meer en nog voordat de regendruppels vallen die ook zij kan waarnemen is er het nieuwe zintuig dat hen reeds voorvoelt: feillozer en opmerkzamer dan de geautomatiseerde waarneming van wie nog wèl kunnen zien.

Bij de zienden heeft het oog het al zo lang gewonnen van alle andere waarnemingsorganen dat die laatste van de weeromstuit lijken afgestorven. Alleen als aanhangsels van het gezichtsvermogen verschaffen zij nog bijkomende informatie: de appel geurt omdat hij glanst, maar de glans is er het eerst. Bij Gemma is niet alleen de volgorde omgedraaid, maar worden de zintuigen die haar nog resten zelf door de wereld gemobiliseerd. De wonderlijke formulering van die openingszin drukt dat uit. Gemma ruikt niet *dat* er regen komt: dat zou een banale, reliëfloze vaststelling zijn in de toonaard van de zakelijke mededeling waarin alles om het even blijft. Ze ruikt zelfs *wanneer* er regen komt, wat een pure oorzaak-gevolg relatie zou impliceren. Maar zij ruikt *als...*: zonder regen *is* er nog geen ruiken, geen écht ruiken.

De wereld roept het zintuig wakker uit de sluimering waarin het nog maar diffuus en halfwas waarnam, en stelt het op scherp. Pas dan gaat de neus aan het werk en reconstrueert hij, samen met het brein, de wereld die – onzichtbaar geworden – er nooit meer ‘zomaar’ is. Weggestoten uit de vanzelfsprekendheid van het zichtbare, wordt de realiteit een opgave voor zintuig en brein tegelijk. Want als de scherppte van het gehoor, de neus of het gevoel maar éven afneemt, slaat de chaos toe. Altijd is er de dreiging van het verlies aan oriëntatie, waarin de





wereld indifferent wordt. Maar steeds zal de realiteit Gemma ook weer tot de orde en opmerkzaamheid terugroepen: goedschiks, door de zachte geur van de regen of de gladheid van de appel die glans en geur brengt, of kwaadschiks, doordat onverwachte obstakels de weg versperren, ongelukken veroorzaken of zwiepende takken en onverwachte verkeersborden hun aanwezigheid pijnlijk kenbaar maken.

Ruw is het verslag van de transformatie die de wereld voor Gemma moet doormaken, of misschien wel de transformatie die zij moet doormaken, wil er voor haar nog een leefbare wereld zijn. Een dagboek in de strikte zin is het niet. Eerder zijn de uitgebreide bespiegelingen die zij opschrijft (zowel in braille als met de pen, zoals ze terloops opmerkt) oefeningen in concentratievermogen. Het schrijven zelf is een poging de chaos in de wereld en in haar hoofd te bezweren. Daarom dwingt zij zich, zoals ze in het begin van het boek schrijft, ertoe zo analytisch mogelijk te formuleren. Het hoofd moet helder blijven en grote gevoelsuitbarstingen kan zij zich daarbij niet veroorloven. 'Koel kijkt ons oog toe', zo noteert ze met wellicht onbedoelde ironie, 'We mogen geen krimp geven.'

Daarom blijft Gemma in dit boek niet alleen steeds op haar hoede (voor de wereld, voor zichzelf), maar ook op een afstand. De taal en het schrijven doen voor haar wat het oog normaal gesproken doet: distantie scheppen, toekijken vanuit de verte, de wereld zien maar niet in haar opgaan. Zeer uitzonderlijk is zij in dat opzicht binnen het oeuvre van Marie Kessels niet. Al Kessels' hoofdpersonen vertonen die analytische distantie, zowel ten opzicht van hun omgeving als van hun lezers. Ze observeren en ontleden; we nemen hun wereld en hen zelf waar door hun reflectie heen. Niets is onmiddellijk; wat zij ons vertellen is in alle opzichten secundair.

Of het nu de teruggetrokken Meg is uit *Boa*, Kessels' debuutroman uit 1991, het naaktmodel Lot uit *Een sierlijke duik* (1993) of de snoepverkoopster Veer uit *De god met gouden ballen* (1995), al deze vrouwen zijn, in weerwil van hun uiteenlopende bezigheden en beroepen, de klankborden van hun eigen gedachten, zoals ook Gemma in *Ruw* spreekt over haar 'eenpersoonsge-





dachtenwereld'. Wat er gebeurt (en dat is in al deze romans niet veel: ook in dat opzicht is het 'secundaire' Kessels' element) is veelal de aanleiding tot de bespiegeling die het eigenlijke genre van deze als romans verklede 'gedachtenbundels' is. In haar voorlaatste roman, *Niet vervloekt* uit 2005, trok Marie Kessels daaruit de ultieme consequentie. Het verhaal eindigt in een reeks korte essaytjes van ongeveer één bladzijde elk, over vragen als 'Wat is het toppunt van intimiteit?' of 'Hoe is de mooiste vrouw ter wereld te herkennen?'

Ook dat zijn bespiegelingen en gedachten van de hoofdpersoon van het boek, zo mogen we veronderstellen. Maar door die cerebrale ontleed- en observatiedrift houden al Kessels' protagonisten iets onaantastbaars of onaanraakbaars, al geven zij in hun gedachtenstromen heel wat van hun intiemste wezen prijs en worden zij in de loop daarvan personen waarmee we een ongemakkelijke, maar al even intieme relatie opbouwen.

Afweer en nabijheid strijden ook bij Gemma uit *Ruw* om de voorrang, zoals zij zelf in het begin van het boek al onderkent. Met opzet houdt zij haar vrienden op een afstand. Om zoveel mogelijk zélf vertrouwd te raken met haar nieuwe bestaan, zonder daarbij meer dan nodig op anderen te leunen, heeft ze hen 'op rantsoen gezet', zo schrijft ze. Van de weeromstuit blijven die vrienden, familieleden en de huishoudelijke hulpen die haar huis op orde houden ook voor ons op afstand. Bij vlagen vernemen we iets over hun plannen, hun karakter, hun sores – maar altijd indirect en ingebed in een koel-observerend commentaar.

Dat geldt zelfs voor de uitgebreide passage die Kessels wijdt aan de moeder van Gemma: een even tedere als ontluisterende beschrijving van een vrouw die zich het leven niet eigen wist te maken. Gefnuikt in haar ambities die nauwelijks mochten opbloeien, onmachtig om voluit te genieten en zelfs in haar beperkte humorgevoel nog enigszins pathetisch ('een operaheldin zonder het zelf te weten', zo noteert Gemma), heimelijk manipulerend en daarin nooit helemaal oprecht, blijkt haar moeder een 'moeilijke' vrouw geweest te zijn wier aard tijdens haar crematie angstvallig door alle rouwredenaars wordt toegedekt. In Gemma's herinneringen en bespiegelingen verschijnt





ze wél zoals ze is, zij het door haar dochter nog altijd omgeven met een voorzichtig mengsel van achting en tederheid die haar voor ontluistering behoedt.

Doet Gemma hier met haar moeder wat zij hoopt dat haar lezers met háár zullen doen? Ook zijzelf komt niet als een gemakkelijke vrouw naar voren. Ze moet zo rond de vijftig zijn, en niet al te onbekommerd in de omgang. Afstandelijkheid, plotseling doorbroken door een hang naar vertrouwelijkheid waarmee haar omgeving zo snel geen raad weet: dat lijkt haar sociale verkeer voornamelijk te bepalen. Zoals zo veel van Kessels' protagonisten is zij misschien niet eenzaam, maar wel alleen.

Zelfs in hun intiemste betrekkingen blijven al deze vrouwen gescheiden van hun omgeving door een onoverwinnelijke afstand, die door hun reflexieve aard en de secundaire toonaard waarin zij daarover spreken nog wordt versterkt. Hun liefdesbetrokkingen kunnen (zoals bij Veer in *De god met gouden ballen*) nog zo schuimend zijn, het is alsof ook zijzelf deze bekijken als op grote afstand. Onvermoeibaar hun eigen ik bespiegeld, verdubbelen zij zichzelf in een handelend object en een denkend subject – er geen twijfel over latend dat dat laatste uiteindelijk hun meest eigen 'ik' is.

Gemma volgen we in *Ruw* gedurende negen maanden, tussen mei en januari: de maand waarin een jaar eerder haar oogzenuwen onherstelbaar beschadigd werden. In mei, vier maanden na dat even banale als catastrofale ongeluk, neemt zij haar leven weer op en begint haar aantekeningen op te schrijven, in braille én met de pen, in een poging zich opnieuw in haar wereld te oriënteren.

Daarmee valt zij in haar openingsalinea's met de deur in huis. De regen die zij ruikt is misschien wel een risico voor het volgen van haar route, zo vreest ze. Welke route? Het parcours dat zij zich heeft voorgenomen af te leggen door de stad. 's Nachts: omdat er dan zoveel minder is wat haar richtings- en oriëntatiegevoel zou kunnen afleiden. Daarom is de regen niet alleen maar een gunstig teken. Het vallen van de druppels verandert de akoestiek van de straat, zoals ook een overmaat aan geuren al snel uitmondt in een delirium.





De regen op het scherm van de paraplu maakt de wereld zo klein als de vierkante meter die daardoor wordt droog gehouden, zo zal Gemma later in het boek opmerken. Zoveel ongestructureerd lawaai overstemt alle signalen die een grotere afstand en ruimte zouden kunnen suggereren. Zo wordt de wereld voor Gemma beurtelings groter en kleiner dan ze voorheen was. Groter, wanneer ze zich verloren weet in een ruimte waarin ze zich niet kan oriënteren, en die *door* dat gebrek aan oriëntatie even eindeloos als onverschillig wordt. En kleiner omdat het vertrouwde alleen nog maar op de relatief korte afstand kan bestaan: de afstand van de tastende hand of stok. Net iets verder dan dat reikt de draagwijdte van het geluid dat gedifferentieerd genoeg is om er de vormen van de ruimte aan te kunnen afmeten: waar staat de tafel, hoe breed is de straat, hoe ver is nog de open eindeloosheid van de brug die leidt naar de andere kant van de rivier?

Schitterend beschrijft Kessels (onder Gemma's hand) hoe het op deze subtiele differentiaties aankomt bij het onderkennen van een orde in de wereld. Want wat on-onderscheiden is, biedt geen houvast. Ze geeft er al snel een letterlijk en praktisch voorbeeld van. De greep van de stift waarmee Gemma in braille leert te schrijven is ruw, 'om wegglijden van de hand bij het drijven van de letters te voorkomen'. Eenzelfde ruwheid moet ook de werkelijkheid vertonen, wil ze er niet op wegglijden, want wereld en (braille)schrift spelen in deze roman on-onthoudelijk een spiegelspel.

Zo weet Gemma zich gemakkelijk verloren wanneer de klinkers van de straten die zij 's nachts bewandelt overgaan in een al te glad oppervlak en er in de bestrating geen patroon meer te voelen is. 'Ik loop dus nooit meer zomaar 'op de grond', zo noteert ze, 'maar op stoeptegels, grind, klei, asfalt, straatklinkers, met verschillende kenmerken.' Elke stap op zo'n gedifferentieerde ondergrond geeft 'een krachtige sensatie van ritme en structuur, en van continuïteit', merkt ze vervolgens op, in een lofzang op het Marokkaanse vloerkleed in haar eigen huiskamer dat op micro-schaal eenzelfde functie heeft. 'Mijn voetzolen ordenen de wereld!'





Zo doet de tastzin hier wat in de openingsalinea van het boek de reukzin al deed: de wereld wordt een overzichtelijke kosmos dankzij de waarneming ervan. En tegelijk kan die waarneming het niet zonder de wereld stellen, want die laatste draagt uiteindelijk de grondstof voor die ordening aan. Gemma's juichkreet is dan ook iets te triomfalistisch – temeer omdat zij op dat ogenblik (het is nog maar mei) pas in het begin van haar leerproces is. Er zullen nog builen, botsingen en valpartijen aan te pas komen voordat zij aan het einde van het boek opnieuw euforisch kan worden. Nu met meer recht, want zij heeft dan de stad inderdaad 'ontcijferd'. Maar ook met meer voorzichtigheid, want ze weet hoe betrekkelijk haar oriëntatiemacht zal blijven. Zij zal altijd afhankelijk zijn van een opmerkingsscherpte die nooit werkelijk kan rusten, omdat haar 'extra zintuig' het oog nu eenmaal niet vervangt.

Dankzij die opmerkzaamheid verrast het relaas van Gemma steeds weer met kleine, vaak verrassend geformuleerde observaties. Het meest minieme wordt in die beschouwing een zaak van levensbelang, want juist in het kleinste huist de specificiteit die in de wereld het verschil uitmaakt. Hoe meet je als blinde in de keuken precies een lepel olie af om een ei in te bakken? Hoe zorg je ervoor dat je bij het strijken de punt van de bout niet plant op de rug van de linkerhand die de stof vasthoudt?

En hoe trefzeker is Gemma's associatie bij het zwaaien van haar blindenstok met de hoepels van een crinoline, want beide bakenen een terrein af van het bekende en het eigene: hier sta ik! Hoe plastisch beschrijft zij het moment van het afscheid tussen Gemma en haar voormalige minnaar Don, altijd een goede vriend gebleven, op het moment tussen samenzijn en weggaan: het korte ogenblik waarop 'de zachte tentakeltjes van de vriendschap al zijn ingetrokken voor het afscheid'. En hoe beeldend roept zij de ervaring van het braille-lezen op, dat bij het minste concentratieverlies uiteenvloeit 'over verschillende sporen tegelijk, volgens de regels van de oude polyfonisten, in een breed uitwaaierende, glasheldere meerstemmigheid die na een paar minuten abrupt in een kakofonie onttaardt'.





Want altijd dreigt in deze kosmos de chaos, die zo onwrikbaar in toom moet worden gehouden dat zelfs de taal zich geen al te vreemde capriolen mag veroorloven. Metaforen, die de eigen betekenis van het woord inwisselen voor iets oneigenlijks, mogen de taal dan een grote rijkdom geven, in de onzekere grip die Gemma heeft op haar wereld en de taal die daarin geschreven wordt (het braille) is elke afwijking van de precisie (dít is dít) een levensgevaarlijk avontuur, vergelijkbaar met een onverantwoorde slinger in het patroon van haar nachtelijke parcours. Daarom kost het haar moeite de literatuur, die haar lief was, opnieuw te veroveren, en moet zij bij het lezen even voorzichtig tewerk gaan als bij het verkennen van de stad. Stapje voor stapje vooruit, op een verkenningstraject dat zich geen al te gekke sprongen kan veroorloven.

Die aandacht en die discipline zijn opnieuw nodig, nu het gezichtsvermogen is verdwenen – en daarmee de grote greep op de wereld die het visuele veld ons biedt is weggefallen. De blik is heerszuchtig, zo realiseert Gemma zich wanneer ze deze eenmaal heeft verloren. Hij is het instrument van de afstand en dus van de grote greep die de hele wereld in zich verzamelt. Als zij al de sensatie kan hebben met haar voeten de wereld te ordenen, hoeveel te meer doen dat voor de gewone ziende dan niet de ogen, die achteloos ieder ding hun plaats geven in een driedimensionale ruimte waaruit elke onzekerheid is weggebannen.

Maar juist die zekerheid van de visuele heerszucht is een illusie, zo leert Gemma langzaam onderkennen. De chaos van de wereld wordt alleen maar schijnbaar bedwongen door een blik die zelf niet meer dan een machteloze poging tot oriëntatie is: hier sta ik, op de plaats waar de lijnen samenkomen van het perspectief dat ik over de wereld span.

Hoe houdbaar is dat perspectief? Maar tegelijk ook: hoe onmisbaar en onontkoombaar! Want zonder een ruimte waarin wij ons oriënteren zijn wij niets en verliezen wij onszelf. Misschien is er een blinde voor nodig om op te merken dat men met zijn oriëntatie ook zijn persoonlijkheid en zelfs zijn levenswil verliest. Gemma ervaart het aan den lijve wanneer ze voor het eerst een wandeling door de stad maakt, nog ge-





chapperoneerd door haar vriendin Ingeborg, die niet merkt hoezeer zij zich voelt vervluchtigen omdat zij – onder haar veilige hoede – niet haar *eigen* ruimte schept of reconstrueert.

Daarom draait dit boek niet om de vraag naar het lot van een blinde vrouw en zelfs niet van blinden in het algemeen. Het draait om de vraag hoe ieder mens zijn ruimte schept door zich te oriënteren op zijn wereld – en daarmee in één moeite door zichzelf tot een ‘ik’ maakt die leven wil en kan. Met of zonder de gave van het zicht, is het ieders bestendige opdracht de chaos en verlorenheid die altijd dreigen in toom te houden – want méér dan dat mogen we waarschijnlijk niet verhoppen. In ieder geval verhoppen de heldinnen van Marie Kessels – vanaf haar eerste tot haar meest recente boek – niet zoveel meer dan dat, en hebben ze aan die levensopdracht al hun handen vol.

Noem het volharding, tegenover een ruwe werkelijkheid die juist dankzij die ruwheid houvast biedt. Aan het rulle, getekende, gedifferentieerde, onverwisselbare houden wij ons vast – en dat laat zich alleen kennen in aandacht voor het singuliere: dit onooglijke ding, deze oneffenheid die we nooit eerder hebben opgemerkt, dit betekenisloze geluid dat voor ons plots een wereld opent. Noem het liefde ‘in de ruwe zin van het woord’, zoals Marie Kessels aan het eind van het boek *Gemma* laat schrijven. Een ruwe zin die niet sentimenteel is, zeer beslist niet, maar in zijn onwrikbaarheid betrouwbaar is en niet wegglijdt, zoals een stift voor het prikken van het brailleschrift.





Nienke van Hichtum-prijs 2009
Els Beerten
Allemaal willen we de hemel

Juryrapport

Waarheid en leugen, schuld en onschuld, naïef idealisme en trouw aan eigen volk, en de dunne grens tussen een en ander: daarover gaat de monumentale coming-of-ageroman *Allemaal willen we de hemel* van Els Beerten. Tegen de vertroebelde achtergrond van de Tweede Wereldoorlog in een Vlaams dorp speelt Els Beerten vier jonge protagonisten behendig tegen elkaar uit. Er is Renée, nuchter registrerend, met haar overweldigende liefde voor Ward en voor de muziek die dingen leefbaar maakt, en met haar consequente haat voor de bezetter en 'dat soort' Vlamingen. Haar broer Jef, de 'schrikschijter', als dood voor de gevolgen van een echte keuze, vermeende verzetsheld tegen wil en dank met medaille toe als vergiftigd geschenk. En dan is er Ward, de idealistische collaborateur, eerst onder een valse Duitse identiteit opgevoerd, en na een eindeloze odyssee weer in de Vlaamse heimat. Kleine Remi, de jongere broer van Jef en Renée, bekijkt met balorige nieuwsgierigheid en argeloze onwetendheid wat zich om hem heen voordoet, en fungeert als het koor in de tragedie. Een ingenieuze compositie. Door vier sleutelfiguren alternerend hun zeg te laten doen, telkens in een heel eigen en herkenbaar idioom, creëerde Els Beerten een vernuftig caleidoscopisch beeld van personages, meningen en feiten en bouwde ze een volgehouden spanningsboog op. Mondjesmaat distilleert de lezer uit de verschillende versies de ware toedracht. Relevante achtergrondinformatie over Vlaanderen, collaboratie en verzet wordt gedoseerd en subtiel meegegeven en er wordt ook slim met de tijd gespeeld. Beerten schrijft sober, zonder overbodige franjes, en met vinnige, geloofwaardige Vlaams klinkende dialogen. *Allemaal willen we de hemel* is een indrukwekkende roman over hoe het toen was en nu nog steeds zou kunnen zijn.





Dankwoord

Een gat in de lucht

Ik was onderweg naar huis, het had gesneeuwd. Mijn mobiele telefoon rinkelde maar ik kon niet antwoorden. Ik reed met de fiets door het bos, het was rijden of vallen, en in dat laatste had ik niet zoveel zin.

Een hele mooie warme stem had een bericht ingesproken. Of ik wilde terugbellen, en als het kon, graag snel.

Ik had de laatste maanden vele vragen om terug te bellen gekregen. Gewoonlijk ging het om een lezing of om een bijdrage voor een krant of tijdschrift. Het was een van de drukste periodes van mijn leven geweest en het eerste wat in me opkwam toen ik die hele mooie warme stem hoorde was: géén extra lezingen meer, geen nieuwe schrijfp opdracht. Ik ga flink zijn en nee zeggen. Mijn volgende boek zou al mijn komende schrijftijd krijgen.

Het tweede wat ik dacht was: misschien gaat het wel om iets heel anders.

Ik belde de stem op. Het was die van Aad Meinderts. En het ging om iets heel anders. Mijn boek had de Nienke van Hichtum-prijs gewonnen.

Van blijdschap sprong ik een gat in de lucht. De prijs was me goed bekend. In het verleden had ik telkens gezien wie hem gewonnen had. En het ging altijd om boeken die ik zo geweldig vond dat ik keer op keer dacht: in your dreams, Beerten.

En nu wint mijn boek deze prijs.

Een mens zou voor minder een gat in de lucht springen.

Allemaal willen we de hemel begon zoals altijd met een verlangen en een vraag.

Het verlangen was het verlangen van altijd: personages creëren die de hemel wilden en die daar nooit vanzelf geraakten. Ik zou hen hun angsten te lijf laten gaan, weliswaar vaak met de moed der wanhoop, maar op het einde zouden ze ontdekken dat het allemaal zo erg niet was.





Mijn vraag was dit keer: maar wat als het allemaal wel ‘zo erg’ was?

Om daar achter te komen zou ik iemand creëren die vol goede bedoelingen op pad vertrok, om onderweg vast te stellen dat hij niet enkel zichzelf, maar ook zijn omgeving genadeloos de vernieling in sleurde. Ik wilde weten of daarmee te leven viel.

En hoe goed zijn bedoelingen uiteindelijk waren.

Mijn setting werd de tweede wereldoorlog: een periode van extreme keuzes, keuzes vaak gedreven door het verlangen held te worden. Die setting kiezen was een roekeloos idee, want ik wist niets over de oorlogstijd. De eerste jaren van het schrijven heb ik me dan ook vaak erg verloren gevoeld. Het belette me niet om door te gaan, ik hield al gauw veel van mijn personages, ik kon hen toch niet zomaar laten verdampen in de lucht? Ze hadden bovendien al keuzes gemaakt en ik wilde en móést en zóú met hen de hele weg afleggen om erachter te komen wat die keuzes met hen zouden doen.

Na vier jaar was het verhaal klaar. Toen zag ik hoe dik het was. En ik vreesde dat niemand het zou willen lezen. Bovendien was het veel te ingewikkeld met al die ikken. Als het begin dan nog spannend was. Wat het allesbehalve was. Jef die in Congo tegen een boom reed, wie was daar in godsnaam in geïnteresseerd.

Maar het was wel het verhaal dat ik had willen vertellen. Misschien dat één lezer erdoor heen raakte, én ervan hield, en dat dan vertelde tegen een tweede. En wie weet. Vijf lezers zou wel lukken.

Maar de lezers kwamen met meer dan vijf. Ze belden me, ze mailden me, om me te bedanken voor mijn boek. Mijn boek was hún boek geworden, ik had geschreven wat zij net niet konden zeggen. Het blijft moeilijk om uit te leggen wat zo iets doet met mij.

Het afgelopen jaar werd het verschillende keren bekroond. Ik kan het u vertellen: het went niet. Dat mensen zozeer van je boek houden dat ze er een prijs aan geven, ik word daar telkens weer erg gelukkig van.





Er waren vele mooie boeken die de Nienke van Hichtum-jury kon bekronen. Ze kozen het mijne uit.

Waarvoor mijn grote dank.

Katrien Vloeberghs

Platbroeken en schrikschijters.

Over Allemaal willen we de hemel van Els Beerten

Op het eerste gezicht lijkt jeugdliteratuur sinds het begin van haar bestaan minder veranderd dan we vaak denken. Soms blijkt echter dat er wel degelijk sprake is van een ontwikkeling. In de kinderliteratuur uit de tijd van de Verlichting van de achttiende eeuw vonden het vertrouwen in humanistische waarden en een fundamenteel optimisme een stabiele woonplaats in het kinder- en jeugdboek van de westerse wereld. De Tweede Wereldoorlog, en in het bijzonder de industriële massamoord van de Holocaust, betekenden echter een zware klap voor dit verlichte denken. Onherstelbare scepsis over de morele vooruitgang van de beschaving, en over de mogelijkheid en zelfs wenselijkheid om dit trauma te overwinnen, zijn constanten in de naoorlogse maatschappij, theorievorming en literatuur. Dat geldt ook voor jeugdliteratuur over de oorlog. Maar om ontmoediging, berusting of nihilisme te vermijden, klinkt daarin vaak een boodschap van continuïteit ondanks alles: humaan gedrag blijft mogelijk, ook – en in sommige teksten zelfs des te sterker – te midden van barbaarse oorlogspraktijken. Zelfs na de ergste verschrikking kan een betere toekomst worden opgebouwd.

Els Beertens oorlogsroman wijkt in dit opzicht niet af van de bestaande jeugdliteratuur. Waar vele jeugdverhalen deze ‘moraal’ echter met veel klem en niet zelden sentimenteel formuleren, gaat *Allemaal willen we de hemel* subtiel, poëtisch en tegelijk bijzonder nuchter te werk. Vol mededogen – ook voor wie verdwaalt, ook voor wie vergissingen begaat en geenszins vergeving wenst noch krijgt. Maar ook met terechte scherp-





zinnigheid voor alle vormen van manipulatie, in het bijzonder door ronkende vertogen, door grote woorden zoals ‘heldendom’ en ‘vaderland’, ‘offer’ en ‘bereidheid’.

Alsof hij een keuze had

Hoewel zelden expliciet, bevraagt dit verhaal inderdaad de pijlers van het verlichte denken: verantwoordelijkheid, de autonomie om zelf keuzes te maken, de vrije wil als ultiem bewijs van menselijkheid. Totalitaire regimes zoals in nazi-Duitsland, een noodtoestand zoals een bezetting, tijden van ontbering, doodsangst en hongersnood zijn allemaal omstandigheden waarin deze keuzevrijheid op de proef wordt gesteld. Keuzes leren maken is een levensles die vaak in de jongvolwassenenroman centraal staat – zelden zijn deze keuzes echter zo bepalend als in oorlogstijd, waarin onmogelijke situaties kinderen en jongeren al vroeg voor onmogelijke dilemma’s plaatsen. Vader Sander Claessen en zijn kameraad Theo Verlaak reageren heel anders op de inbeslagneming van de koe van de familie door de Duitse bezetter. ‘Theo was in alle staten [...]. Hij zei dat mijn vader dat niet mocht pikken, maar dat deed mijn vader wel. Alsof hij een keuze had, bleef hij maar tegen Theo zeggen. En Theo bleef maar zeggen dat iedereen op elk moment een keuze had’. (108)

Bij dat uitgangspunt plaatst de roman vraagtekens. De drie kinderen Claessen, de kleine Remi, oudere Renée en oudste Jef, krijgen er allemaal met onmogelijke keuzes te maken. Vooral Jefs beste vriend en Renées grote liefde, de charmante en getalenteerde Ward Dusoleil, maakt een keuze die zijn leven voor goed zal veranderen wanneer hij besluit aan het oostfront te gaan strijden en zo dus de kant van de bezetter te kiezen. De roman vertelt het verhaal van die beslissing: de voorgeschiedenis en de consequenties. Het is maar de vraag hoe vrij de jongen was. Getraumatiseerd door de zelfmoord van zijn vader en op zoek naar een bijzondere levensinvulling, de kans om held te zijn en ‘boven de wereld te zweven’, was hij makkelijk te beïnvloeden door de Duitse lobby. En kan een beslissing ten gevolge van doortrapte manipulatie – door de Duitsgezinde, anti-Russische kant van de Katholieke Kerk, door de jongeren-





beweging van de NSV, door de vlammende kruisvaardersretoriek van de pastoor – een vrije keuze worden genoemd? En dan weer – niemand dwingt hem toch? En zijn vriend Jef kiest ervoor om thuis te blijven. Uit overtuiging? Of omdat hij het moment om er 's nachts van door te gaan passief laat voorbijgaan, een 'platbroek', 'schrikschijter van de bovenste plank'? (219) Wanneer hij verzwijgt dat hij degene is die familievriend en verzetsheld Theo Verlaak heeft vermoord, kiest hij ervoor om met een leugen te leven, en – tussen de regels – te sterven, om de familie te sparen.

Ook de auteur heeft keuzes gemaakt, en enkele van deze keuzes zijn gedurfd en eigenzinnig te noemen. *Allemaal willen we de hemel* is immers een van de weinige literaire werken, laat staan jeugdverhalen, die de nasleep van de Tweede Wereldoorlog voor de geest roepen, en dan nog voor een belangrijk deel vanuit het standpunt van omstanders en collaborateurs, strijders aan het oostfront en Duitse burgers. De ouders Claessen zijn mensen die oprecht en in de volle overtuiging van de humane en christelijke waarden de weg van het minste kwaad willen bewandelen, het beste willen voor hun kinderen, zich steeds behulpzaam opstellen tegenover noodlijdende medemensen en elk conflict met de bezetter én met hun woongemeenschap trachten te vermijden. In bezet gebied is dit – misschien – geen keuze die hen achteraf voor veel vragen stelt – maar wat als deze zelfde mensen Duitsers waren geweest? Hoe zij zouden gereageerd hebben, is uiteraard niet te achterhalen, en dergelijke als-dan-denkspelletjes hebben weinig zin. En toch ... Beertens boek roept vele vragen op – heeft Wards schuld een andere kleur, een ander gewicht dan die van de man van de Duitse Katrina, die ging vechten in de overtuiging dat hij iets voor de arme man in de maatschappij deed? – 'ga maar, vecht maar, zo dapper als je kunt'. (163)

De literaire strategie die voor dergelijke vragen zeer geschikt is en Beerten tot in de perfectie beheerst, is de meerstemmigheid. Bepaalde personages kunnen meningen vertolken, die andere dan weer kunnen nuanceren of tegen spreken, ironiseren of bevestigen. Sommige stemmen bieden





zo een ver-ont-schuld-iging aan voor de foute keuze van Ward en de jonge jongens aan het front. Sommige – waaronder opvallend die van Ward zelf – eisen verantwoordelijkheid op en vorderen de moed om de gevolgen te dragen. Net zoals sommige dorpelingen de prioritaire behandeling van de Duitse soldaten door Wards moeder in de winkel dubieus vinden, en andere ter verdediging stellen dat ze ook niet anders kon, dat er anders represailles zouden zijn geweest. En de lezer? De lezer kan knikken bij de ene, of bij de andere uitspraak, of is het met beide gezichtspunten eens.

Echte polyfonie

Door verschillende vertelperspectieven en een aantal verschillende plaatsen op te voeren (het dorp in Vlaanderen, Keulen, de gevangenis in Leuven), en bovendien het verhaal in een kaderverhaal van Jefs herdenkingsmis in zijn geboortedorp te plaatsen, heeft Els Beerten een allesbehalve rechtlijnig verhaal geschreven.

Dit wordt in de eerste plaats merkbaar door het gebruik van vier verschillende vertelperspectieven. Het is een sterke literaire prestatie van Beerten om de inmiddels in de jeugdliteratuur goed ingeburgerde en graag gebezigde vorm van de meerstemmige vertelling in die mate te beheersen dat elke vertellerfiguur een eigen sfeer met zich meebrengt, een voor zijn leeftijd en achtergrond geloofwaardige toon aanslaat, een bepaalde zinsbouw en woordkeuze hem/haar eigen is en blijft. Zelfs wanneer Remi en Renée in het kaderverhaal als volwassene het woord nemen. Afwisselend schetsen drie kinderen van de centrale familie Claessen – de (in het begin van de vertelde tijd in 1942) tienjarige Remi, de veertienjarige Renée en oudere broer Jef – en Jefs klasgenoot en boezemvriend Ward – een deel van het verhaal, een betekenisvolle scène, een destijds maar half begrepen gesprek.

Door het *patchwork* van indrukken en getuigenissen heen krijgen we wél een coherente verhaallijn en een te reconstrueren plot: we weten uiteindelijk wat er precies is gebeurd met Ward aan het front, we weten wat er de bewuste heilloze avond van de moord op Verlaat is voorgevallen. Als lezers zijn we ook de enigen die dit totaalbeeld te zien krijgen. Want de





familie Claessen mag haar uiterste best doen om naast elkaar te staan en voor elkaar op te komen, de ontzetting en schaamte zijn vaak te groot om woorden voor elkaar te vinden. Het zwijgen komt ook voort uit het verlangen om de familie te sparen: 'ik moest mijn familie redden. Het is me gelukt. Misschien dat ze dat thuis kunnen begrijpen'. (490)

Zelfs wanneer Ward uiteindelijk terechtstaat voor de moord die Jef gepleegd heeft, blijft Jef zwijgen. Om de waarheid niet aan het licht te laten komen, doodt hij zijn boezemvriend in de rechtszaal, en legt zo de enige die de waarheid omtrent de dood van verzetsman Theo Verlaak aan het licht zou kunnen brengen, het zwijgen op – alleen om een week later de brief van Ward te vinden met de belofte dat hij over Jefs schuld aan de dood van Theo eveneens zou ... zwijgen.

Zoals de cirkels die verschijnen als een steen in het water wordt gegooid, groeit ook rond Jefs leven een mysterie. Niet in de gebeurtenissen tijdens de oorlog of de repressie in de nasleep, maar in zijn levenskeuzes daarna, in zijn vertrek als missiepater naar 'de Congo'. In de manier waarop hij als pater en onderwijzer eens te meer tot held wordt gestileerd en hij hiervan eens te meer afstand neemt, voel je het duidelijkste de wonde, de zwarte kern in zijn levensverhaal. Tot het einde kan hij zich er niet toe brengen de stilte te doorbreken. De lezer vermoedt dat de intussen volwassen Remi wellicht niet helemaal gelijk heeft als hij tijdens de begrafenismis zit te denken: 'Een mens is iets raars. Eerst overleeft hij de oorlog in België, dan de oorlog in Congo, om ten slotte heel onnozel tegen een boom te verongelukken'. (11)

Ze moet maar voor haar eigen mirakel zorgen

De eenheid en samenhang van een roman en de aanspraak van literaire taal op schoonheid, worden als onverenigbaar beschouwd met de gefragmenteerde herinnering aan het trauma en de onuitspreekbare gruwel van de Holocaust. De bekende Holocaustoverlevende en schrijver Eli Wiesel schreef volgende boutade over de verhouding tussen literatuur en Auschwitz: 'Het is onmogelijk om een roman over Auschwitz te schrijven. Ofwel is het geen roman, ofwel gaat hij niet over





Auschwitz'. Veel Holocaustliteratuur lijkt inderdaad te bewegen rond een zwarte en woordenloze kern. *Allemaal willen we de hemel* toont ook hierin zijn eigen karakter: dit is een oorlogsroman over de Tweede Wereldoorlog, geen Holocaustroman.

Sterker nog, Beerten schreef een oorlogsroman en een liefdesroman, een – zoals de achterflap het gewild eigennuttig verwoordt – ‘verhaal over oorlog in tijden van liefde’, en brengt hiermee op een aantal gebieden een vernieuwend element in het jeugdliteratuurlandschap. Jeugdboeken die de periode van de Tweede Wereldoorlog behandelen, vallen veelal uiteen in twee genres: Holocaustliteratuur waarin de vervolging en decimatie van een minderhedengroep, meestal joden, centraal staan enerzijds; en oorlogsboeken waarin spanning en avontuur, heldendom en verzetsgeschiedenis de orde van de dag uitmaken anderzijds. Orde van de dag is wellicht geen goede woordkeuze in deze context. In beide genres behelst de oorlog immers een uitzonderingstoestand. Het lijkt of het leven van alledag, de ontwikkeling van vriendschap, de autoriteitsconflicten tussen ouders en opgroeiende kinderen, de ontdekkingen en hindernissen van het volwassen worden ofwel volledig opgeschort worden ten voordele van een spannende plot en avontuurlijke verwickelingen, of net helemaal in functie staan van het oorlogsthema, zoals bijvoorbeeld de beschrijving van kameraadschap aan het front. Niet zo in *Allemaal willen we de hemel*. Dit blijft een opmerkelijk aards boek, verbonden met de Vlaamse klei van het Limburgse, niet nader genoemd dorp van de Claessens, zuster Melanie, Gust en pastoor Vanhamel. Voor Remi, Renée, Jef, Jeanne, tot op een bepaald moment ook Ward, hun ouders en de meesten van hun leraren is de grootste inspanning om het leven van alledag te leven en toch ondanks een altijd lege maag of een lege stoel aan tafel van bepaalde dingen te blijven genieten – een feestelijke dansjurk in het midden van de week, een fietstocht langs het jaagpad met de vlinders van een eerste verliefdheid.

‘Geloof niet in grote woorden’

In oorlogstijden gaat ons verlangen naar wat gewoon is, naar een dag om op te staan en niet te hoeven rekening houden met





onheilsberichten uit de radio, naar de les te kunnen gaan zonder bomalarm onderweg. In een oorlog, zo toont Beerten ons krachtig maar zonder dit expliciet zo te verwoorden, is de drang van mensen om de normaliteit aan te vatten bijna niet tegen te houden, en roept zelfs luider dan realiteitszin. De gedeserteerde oostfrontstrijder Ward verlangt ernaar zich een nieuwe identiteit en een levensverhaal aan te meten om een 'gewoon' leven temidden van andere 'gewone' Duitsers met een 'gewoon' Duits meisje te kunnen leiden: 'Mijn naam is Martin Lenz. Ik ben geboren in Berlijn. Onze wijk bestaat niet meer, maar ik nog wel. Mijn ouders bestaan niet meer. [...] Alleen ik. Ik besta nog'. (17) Ward/Martin gaat muziekles geven in Keulen, ondanks dagelijkse bominslagen. Tijdens het bomalarm kost de drang van zijn vriendin Isa om naar huis – veilige haven in de orde van het normale – te gaan haar het leven. De verzuchting van de kleine Remi dat 'alles weer zou worden zoals voorheen' leeft in alle personages van deze roman.

Zelfs de daden van verzetsstrijders blijven in hun impact sterk gegrond in alledaagse noden – steenkool van een gesaboteerde trein op weg naar Duitsland kan een aantal dagen de huizen en de harten van de mensen in bezet gebied verwarmen. En in de laatste brief die Ward aan zijn vriend schrijft, die ook de laatste woorden zijn van de roman voor de epiloog, lezen we: 'Laat de anderen je niet meer vertellen wat je moet doen met je leven. Geloof niet in grote woorden, Jef'. (492) De grootste woorden met de grootste gevolgen zijn in dit verhaal afkomstig van de ideologen die jongemannen willen overtuigen om tegen het 'Russische gevaar' front te vormen met de Duitsers, in het bijzonder een aantal gezagsdragers zoals leraar Albrechts en pastoor Vanden Avenne. (173) Verheven woorden brengen in dit verhaal geen verheffing van de ziel.

De scherpste valse noot, het meest schokkende schot in deze roman verbant zelfs de sterkst verankerde persoon uit de realiteit. Nadat Jef in de rechtszaal zijn vroegere beste vriend en oostfrontstrijder Ward heeft doodgeschoten, noemt Renée haar zo standvastige en levenslustige moeder een standbeeld, 'zo griezelig lijkt ze niet meer op zichzelf'. (488) De halve bladzijde waarin Jef het pistool van zijn vader in de rechtszaal te





voorschijn haalt en Ward doodschiet, is de enige waarin de grammatica en interpunctie het laten afweten. De schok van eenieder in de zaal, de trillende hand van Jef, het verraad van een hartsvriendschap leiden tot afgekapte zinnen en struikelende interpunctie: '[...] Ward met zijn armen gespreid, Jef met zijn armen om zijn eigen hoofd, terwijl de moeder van Ward hen allemaal voorbijholt, tegen haar zoon aan op de grond valt, huilt, brult en schreeuwt, tegen haar zoon, tegen iedereen, en de zaal staat op zijn kop', enzoverder. (488)

De pannen van het dak

Zelfs na de ergste verschrikking is het mogelijk een toekomst op te bouwen: een sleutelboodschap in jeugdliteratuur over de Tweede Wereldoorlog en de Holocaust. Beerten komt in zekere mate aan deze lezersverwachting tegemoet door het verhaal te omlijsten met een paar veelbetekenende interacties tussen de nog levende familieleden in 1965, bij de herdenkingsmis voor Jef. Hierdoor gaat de aandacht in het begin en op het einde van de lectuur naar de manier waarop het de overlevende protagonisten na 1945 is vergaan. Anders dan dat van Jef, lijken het leven van de andere kinderen Claessen, Remi, Renée en het weesmeisje Jeanne, wel een integriteit te hebben bereikt. In de onnavolgbare heldere en hartverwarmende simplicitéit van Remi: 'Er was een tijd dat [Jeanne] me het ellendigste manneke van de wereld vond. En nu hebben we drie kinderen. Drie gezonde kinderen. Samen een miljoen sproeten, en met Jeanne erbij minstens twee miljoen. Ik ben een gelukkig mens'. (13) Natuurlijk waren er moeilijke tijden, natuurlijk zijn er littekens gebleven. 'Ook in ben gelukkig, bedenkt Renée in de epiloog – 'Het is ooit anders geweest'.

Wat voor haar altijd hetzelfde is gebleven, is de kracht van de muziek: een motief dat de gebeurtenissen in Vlaanderen en in Duitsland, in de oorlog en erna met elkaar verweeft. Muziek is in *Allemaal willen we de hemel* het domein van het mirakel dat de lamme weer laat lopen – in een prachtige uitbeelding van de liefde van een kind voor zijn grote broer, ondervinden Remi en Jef dit aan den lijve. De muziek staat vaak in het teken van de inspanning om de oorlog en zijn vernietigende nasleep uit





te bannen voor de duur van een vrijdagavond, te verjagen uit de hele verdere levensloop van de familie Claessen. Als de fanfare *Ons verlangen* de pannen van het dak speelt in *Den bonten Os* in de bezettingstijd, of wanneer Renée vele maanden later na de desastreuze afwikkeling van Wards proces de uiteindelijke beslissing neemt om naar het conservatorium in Brussel te gaan en muziek te studeren. Het lijkt wel alsof deze psychisch bijzonder sterke en mature jonge vrouw bewust geen woord meer wil besteden aan wat gisteren was en resoluut kiest voor de weg van de toekomst, de enige manier op dat moment om te overleven dat haar broer en haar eerste geliefde moordenaars werden in de lange donkere jaren van de oorlog: 'Morgen ga ik naar Brussel. En ik zal slagen. Ik zal. Het is de enige weg'. (489) In de leugen van zijn bestaan als Martin Lenz is Ward weigerachtig om muziek te spelen. Gekweld door het fatale moment bij de voetbalkantine geeft Jef voorgoed zijn trompetspel op.

Niet echte of vermeende heldendaden, niet vloeiende volzinnen maar de zorg voor een muziekinstrument, het geduldige oefenen van composities in het bos of in het repetitielokaal. De tonen en het ritme van muziek komen het dichtst bij de waarheid. Als deze begaafde personages hun hoofd met muziek laten vollopen en hun trompet kussen, spelen ze de sterren van de hemel en de pannen van het dak – misschien is het hun manier om een stukje van de hemel te vinden dat we allemaal willen.





Constantijn Huygens-prijs 2009 Arnon Grunberg

Juryrapport

Wanneer de jury stelt dat Arnon Grunberg de Constantijn Huygens-prijs voor zijn gehele oeuvre krijgt, doet zij daarmee nogal een bewering.

Het is namelijk niet eenvoudig dat hele oeuvre te overzien. Het is niet alleen enorm, het is ook bijzonder uiteenlopend: van het eerste toneelstuk, *Koning Frambozenrood* (1988), tot de laatste tekst: de post van vandaag op zijn blog. Daartussenin leefde Grunberg zich uit in poëzie, essays, brieven, columns, reportages, interviews, maar toch vooral: romans. Dat zijn er dertien, als we de teksten van Marek van der Jagt meetellen, een auteur die door de jury met net zoveel overtuiging bekroond wordt als Grunberg. Arnon Grunberg is de jongste laureaat in de geschiedenis van de Constantijn Huygens-prijs, maar de inzet van zijn oeuvre is bepaald niet onvolwassen. Zijn romans zijn knap gecomponeerde, moderne tragedies, zijn columns spitsvondige analyses van wat er allemaal mis is in 'de blanke middenklasse', en zijn essays gevoelige verkenningen van wat kunst vermag.

Aan al deze teksten ligt een nihilistisch wereldbeeld ten grondslag dat door de jaren constant is gebleven. De mens streeft krampachtig, maar vergeefs naar controle en naar het opheffen van zijn ongeluk. De laatste illusies die hij nog koesterde, bijvoorbeeld over liefde, worden in de loop van Grunbergs verhalen ontmaskerd – het is zaak de 'afgrond zonder vangnet' tegemoet te treden.

Behaaglijk is het niet, hoe de westerse mens hier wordt onttakeld. Dat de lezer zich er toch mee laat confronteren, heeft veel te maken met de wrange humor waarop de ondergang van de hoofdpersonen wordt verteld. Dat is wat Grunberg zelf de 'troost van de slapstick' noemde. Die slapstick schuilt in de absurditeit van





de verhalen, maar ook in Grunbergs hoogstpersoonlijke stijl. Zijn veelal korte zinnen zijn onmiskenbaar: door de vele herhalingen, de ongerijmde vergelijkingen, en de understatementen. Wollig is hij nooit, ironisch meestal, geestig vrijwel altijd.

Hoewel Grunberg zegt dat hij 'de ernst' maar niet te pakken krijgt, wil dat niet zeggen dat hij niet serieus wil worden genomen. Integendeel: juist in de ironie zit de ernst verscholen. Van het 'vermaken' van de lezer uit het begin van zijn schrijverschap is de nadruk de laatste jaren komen te liggen op iets anders: het oproepen van mededogen. Dat betekent dat de romans een andere inzet hebben gekregen. Van de rebelse 'schoolroman' *Blauwe maandagen* (1996), de ontroerende liefdesroman *De Asielzoeker* (2003) tot het geëngageerde *Onze Oom* (2008) groeide het oeuvre met de auteur mee. De jury van de Constantijn Huygens-prijs 2009 verheugt zich op wat de lezers in de toekomst nog te wachten staat van deze laureaat.

Dankwoord

Dames en heren,

Toen Karel van het Reve in 1982 de P.C. Hooft-prijs aanvaardde, zei hij in zijn dankwoord: 'Dank aan [...] de leden van de jury die uit verschillende delen des lands bijeen hebben moeten komen en wie weet hoe lang en hoe moeizaam hebben moeten vergaderen voor ze het eens waren. En dan spreek ik nog niet eens van het juryrapport, waarvan het opstellen een vreselijk werk moet zijn.'

Het juryrapport voor de Constantijn Huygens-prijs 2009, die ik bij dezen van harte aanvaard, heb ik nog niet gelezen, slechts een paar regels in een persbericht.

Dat ik het volledige juryrapport nog niet heb gelezen is voor alle betrokkenen het beste. Dat soort rapporten zijn niet zozeer bestemd voor de laureaat als wel voor een sceptisch publiek dat zich afvraagt: 'Moet dat nou, zo'n prijs?'

In het verleden heb ik wel eens juryrapporten gelezen en ik kan alleen maar zeggen dat als juryleden net zo goed zouden





kunnen schrijven als de schrijvers die zij bekronen zij geen prijzen zouden uitreiken maar die zelf zouden ontvangen. Waarmee ik uiteraard niemand wil beledigen. Ik probeer slechts duidelijk te maken dat ik geloof dat het goed is als schrijvers enige afstand bewaren tot juryrapporten en prijzen.

Prijzen zijn vooral belangrijk voor familieleden, vrienden en kennissen. Daarnaast is het aardige van het ontvangen van een prijs dat mensen van wie je lang niets hebt gehoord je op-eens weer een e-mail sturen.

Het bijzonder eervolle aan de Constantijn Huygens-prijs is, naast het feit dat de laureaat niet verplicht is over een catwalk te lopen of door de rook van een rookmachine te rennen, dat het om de bekroning van een oeuvre gaat. Slechts zelden is mijn gehele oeuvre bekroond¹, en om redenen die ik hiervoor heb genoemd hoop ik dat het niet de laatste keer zal zijn.

De laureaat bedankt mensen. Dat zal ik ook doen, maar zeker niet alleen omdat het een formaliteit is.

Ik wil Vic van de Reijt bedanken dat hij mij indertijd een contract heeft gegeven voor mijn eerste roman, dat was in die tijd niet evident. Ik wil Jan Ritsema bedanken dat hij mij indertijd inhuurde als persoonlijk secretaris, dat was in die tijd niet evident. Ik wil Wim Brands en Wim Noordhoek bedanken, dat ze mij indertijd verhalen lieten voorlezen voor de *VPRO*-radio en interviews lieten afnemen met Nederlandse schrijvers. Ook dat was in die tijd niet evident. Ik wil Boudewijn Paans bedanken dat hij mij indertijd columns liet schrijven voor de *VPRO Gids*, dat was in die tijd niet evident.

Ik wil diverse redacteuren van *NRC Handelsblad*, maar met name Reinjan Mulder en Joyce Roodnat, bedanken dat ze bijna nooit nee hebben gezegd tegen mijn ideeën.

Ik wil Mark Schaevers bedanken dat hij mij vroeg wekelijks een brief te schrijven in de *Humo*; zonder deze brieven zouden enkele vetes nooit zijn geboren en enkele liefdesrelaties zouden nooit van de grond zijn gekomen; of dat goed is of niet laat ik in het midden.

Ik wil al mijn vertalers bedanken, maar met name Rainer Kersten en Sam Garrett; soms klinkt mijn werk in het Duits en het Engels nog beter dan in het Nederlands.





Ik wil de mensen bedanken die voor mij werken, beter gezegd die ervoor zorgen dat ik mij kan concentreren op het schrijven zelf en het onderzoek voor dat schrijven: Johannes van der Sluis, Eva Pel, Saskia Verhoeff, Judith Goudsmit en Sander Voerman.

Ik wil diverse vriendinnen bedanken die het lang met me hebben uitgehouden, terwijl het toch al vanaf dag één duidelijk moet zijn geweest dat ik mijn werk belangrijker vond dan hun levensgeluk.

Ook wil ik mijn moeder bedanken.

In de 'Banquet Speech' zei J.M. Coetzee toen hij de Nobel-prijs aanvaardde: 'Why must our mothers be ninety-nine and long in the grave before we can come running home with the prize that will make up for all the trouble we have been to them?'

Ik prijs mij gelukkig dat mijn moeder nog geen negenen-negentig en bovendien springlevend is.

Ik heb de gewoonte om prijzengeld te gebruiken voor het subsidiëren van literaire uitgaven. Nu zal ik tegen mijn gewoonte in de uitgave van een eigen tekst subsidiëren en wel de toneeltekst *Onze paus*, die in een tweetalige editie, het Nederlands en het Pools, zal verschijnen.

Tot slot: als ik iets meer tijd en iets meer woorden tot mijn beschikking had gekregen had ik mij verdiept in de vraag wie die Constantijn Huygens nu eigenlijk was en dan had ik u in mijn dankwoord lastiggevallen met de resultaten van dat onderzoek.

Nu ga ik verder met mijn nieuwe roman.

[Arnon Grunberg was verhinderd de uitreiking bij te wonen. Zijn uitgever Vic van de Reijt van uitgeverij Nijgh & Van Ditmar nam namens hem de prijs in ontvangst.]

Noot

- 1 In 2002 ontving ik de NRW Literatuurpreis voor mijn oeuvre.





Yra van Dijk

Arnon Grunberg, de uitverkoren auteur

‘De joden geloven dat God van hen het uitverkoren volk heeft gemaakt, maar ik geloof dat God maar één jood heeft uitverkoren, en dat ben ik’, schrijft Arnon Grunberg aan een van zijn vele correspondenten, de Turkse scholiere Cansu. (*De Groene Amsterdammer*, 18 december 2009) Het zal in de eerste plaats als een grapje bedoeld zijn, maar Grunbergs grapjes hebben altijd ook een serieuze ondertoon. Het is nooit duidelijk waar zijn ironie ophoudt en zijn ernst begint.

De twee lopen in elkaar over, en we dienen ook de ironie serieus te nemen, verzekerde Grunberg in zijn Kellendonk-lezing 2007: net zomin als kunst kunnen we ironie terzijde schuiven zodat we onze vingers er niet aan te hoeven branden, en hij vraagt er dringend om serieus te worden genomen. Tegelijk echter stelt hij dat hij de ernst vreest en maar niet ‘te pakken’ krijgt – ook al omdat het hem niet lukt een ‘wij’ te worden. Aan een identiteit die weigert zich bij een collectief aan te sluiten, zo zet Grunberg uiteen, kleeft ‘de schande van de ironie’. De ironie is volgens hem onvermijdelijk voor wie zich niet wil beperken tot een ‘enkelvoudige identiteit’.

Dat Grunberg dat niet wil, staat vast. Wie probeert de vinger te leggen op zijn schrijverschap en de betekenis van zijn romans, ontdekt snel dat er nauwelijks vaste conclusies te trekken zijn. Ondanks de aforismen waar Grunberg in grosiert, is stelligheid hem volslagen vreemd. Hij lijkt voortdurend ijsschotsen te springen – zodra hij iets beweert, volgt er meteen een uitspraak die het tegendeel uitdrukt. Evenzo speelt hij als auteur een rollenspel – of hij zich nu in bontmantels of in pseudoniemen hult, we krijgen slechts wisselende maskers te zien.

Zo kenmerkt een volwassen, journalistieke en serieuze toon de reeks ‘Onder de mensen’ in *NRC Handelsblad*, waarin Grunberg de wereld overreist en spreekt met Peruaanse vrijheidsstrijders, Hezbollah-leiders of Canadese soldaten in Irak. Daartegenover staat het baldadige, jongensachtige en sarcas-





tische in bijvoorbeeld de brieven van Grunberg, zoals die gebundeld werden in *Omdat ik u begeer*. Het meest ironische zijn de romans die verschenen onder de naam Marek van der Jagt – vooral *Gstaad 95–98* is een roman die veel weg heeft van het werk van De Sade – vol incest, anale seks en extreem geweld.

Laten we, zoals de auteur expliciet vraagt, al deze teksten serieus nemen. Dan rijzen er vele vragen. Wat wil hij eigenlijk zeggen met zijn agressieve hoofdpersonen, veelal moordenaars? Waarom gaat het zo vaak over Christus-achtige figuren? En kunnen we een verband ontdekken tussen het proza en de journalistieke ‘missies’ van de auteur?

Nu Arnon Grunberg (1971) de Constantijn Huygens-prijs voor zijn hele oeuvre kreeg (als jongste auteur in de geschiedenis van de prijs), is het tijd om te proberen een balans op te maken, hoe voorlopig die ook zal zijn. Wat wil Arnon Grunberg ons zeggen? En waarom doet hij dat op deze manier?

Mijn bedoeling is niet om deze ongrijpbare auteur vast te pinnen op één opvatting. Waar het hier om gaat is zijn oeuvre interpreteren in haar samenhang. Want samenhang is er wel degelijk. De thematiek van het werk van de schrijver Grunberg blijkt nauw verweven met het wereldbeeld dat de journalist Grunberg uitdraagt en de kunstopvatting die de essayist Grunberg proclameert.

Langs vier lijnen zal die samenhang hier gezocht worden. Ten eerste het religieuze idee van de ‘uitverkorene’. Grunbergs personages zijn vaak messiaanse figuren, die zichzelf beschouwen als ‘redders’ van de mensen, maar hun ‘redden’ of ‘troosten’ is in de praktijk het tegenovergestelde van wat anderen daaronder verstaan. Uit het tweede thema, ‘de toeschouwer’, blijkt dat schrijvers door het publiek ook worden geofferd zoals Christus dat werd. De ‘ander’, ten derde, gaat over de rol die de gemeenschap speelt in dit oeuvre. De ander kan een vreemdeling zijn, zoals Raf in *De Asielzoeker*, maar ook je eigen dochter, zoals in *Tirza*. De journalistieke reportages van Grunberg zijn steeds geboren uit verlangen meer te weten te komen over de ander, de vreemde, of die nu in een vinexwijk woont of in een Ghanese mijn werkt. De schrijver dompelt





zich onder in mensen: 'De mensen zijn een moeras. Je zakt langzaam in hen weg. Ze laten je niet los'. (*Kamermeisjes en soldaten*, 71)

Bij 'De wereld' ten slotte zullen we het hebben over Grunbergs beeld van de maatschappij en van de rol van de kunst daarin. Wat is volgens hem de functie van de roman in de wereld? Kan je zijn oeuvre als realistisch omschrijven, en kan iemand die de werkelijkheid 'een overschat decor' vindt, wel een realist zijn? Hoe verhoudt de schrijver zich tot de wereld in andere genres, zoals de journalistieke stukken, of zijn blog?

Bovenstaande vragen zouden de indruk kunnen wekken dat ik ervan uit ga dat Grunberg, in de twee decennia dat hij nu schrijft, steeds hetzelfde heeft gedaan en gewild. Zo is het niet. Sommige thema's komen weliswaar al meteen voor, maar er is een duidelijke ontwikkeling waar te nemen in het oeuvre, dat met de auteur is meegegroeid. Van de rebelse 'schoolroman' *Blauwe maandagen* (1996) tot de geëngageerde (volgens sommige critici zelfs moralistische) roman *Onze Oom* (2008). Ook in andere publicaties is Grunbergs inzet veranderd: de columns in de *VPRO Gids* bijvoorbeeld, geschreven onder het pseudoniem Yasha, werden allengs minder provocerend en meer politiek. Van enfant terrible tot betrokken journalist?

I De uitverkorene

Arnon Grunberg is de uitverkoren jood, lezen we net. Dat is niet alleen een voorrecht. Wie is uitverkoren, kan immers ook martelaar worden, zo leert ons het levensverhaal van Jezus Christus. Grunbergs personages, met hun Christus-achtige trekken, zijn daar geen uitzondering op.

Heet Beck, de hoofdspersoon uit *De Asielzoeker* (2003) niet 'Christian' van zijn voornaam? En is hij geen 33 jaar oud wanneer hij zijn offer brengt? Dat het offer hier niet zijn eigen kruisdood is, maar het oog dat hij een scharminkelige (en daarom zijn favoriete) prostituée uitsteekt in de schuilkelder van een bordeel, is een van de vele momenten dat we in een omgekeerde wereld leven. Ook in andere opzichten is hij een





omgekeerde messias. Becks bijnaam in het bordeel is 'duiveltje', en hij is eerder de ontmaskeraar van idealen dan de verkondiger ervan: '[...] voor hem was een ideaal pas een ideaal als je het uit kon kleden, bloot kon leggen, in twijfel kon trekken, ontmaskeren'.

Beck woont in Israël met zijn vriendin, 'De Vogel'. Zij ontfermt zich over vreemdelingen; hoe gehavender hoe beter. Hij dwaalt door de stad, en is behalve een Christus-figuur ook een wandelende Jood – in de eclectische symboliek van Grunberg hoeven dergelijke tegenstellingen elkaar niet uit te sluiten. We zijn bij Grunberg vaker in de sfeer van het carnavaleske, van de omgekeerde wereld.

Becks leven is zelfs een vorm van omgekeerde exodus. Na de geweldsdaad die hij begaat in Israël gaat hij in Duitsland wonen, om uiteindelijk in Amsterdam te belanden waar zijn ondergang volgt. De suggestie is dat hij daarmee een weg volgt die omgekeerd is aan die zijn ouders zijn gegaan, of hadden willen gaan. Zonder dat dat met zoveel woorden gezegd wordt, blijkt dat hij een tweede generatie-slachtoffer van de Holocaust is. (253/4) Beck draagt dan ook niet nader omschreven, enorme schuld met zich mee, waarbij hij een misdaad zoekt: 'Zoals iemand een knoop vindt en daarbij een jas laat maken, zo had hij bij zijn schuld een misdrijf gezocht, en gevonden'. (225)

Desalniettemin lukt het hem niet om voor de aanslag op het hoertje Sosha veroordeeld te worden. De ironie wil dat hem in Amsterdam uiteindelijk wel een misdaad in de schoenen wordt geschoven, maar een die hij niet werkelijk begaan heeft – een misdaad die hij via de literatuur zou hebben bedreven. In zijn jonge jaren was Beck een schrijver, die het vaste voornemen koesterde om mensen met zijn typemachine te vermoorden. (49) Net als de Franse auteur Michel Houellebecq, naar wie deze Beck om die reden vernoemd zal zijn, schreef hij een profetisch verhaal over een aanslag die later daadwerkelijk wordt uitgevoerd. Bij Houellebecq ging het om een aanslag op een Thaise sexvakantieclub in de roman *Plateforme*, die vlak voor de Balinese aanslagen verscheen. Al even vooruitziend is Beck, die in zijn jonge jaren een verhaal schreef over een aanslag op de Yab Yum. Als die aanslag daadwerkelijk





plaatsvindt, tracht men hem daarvoor in een Nederlandse talkshow de schuld in de schoenen te schuiven. De schrijver wordt publiekelijk aan het kruis genageld: ‘Schande, dat is het echte overblijfsel, de aangekoekte resten in de pan’. (340) Hoewel hij beweert dat het een ongeluk was, herinnert Beck zich ‘dat ene moment van ongekende triomf, dat gevoel van bevrijding’. (338) Geweld brengt deze mannen, net als seks, een tijdelijke ontsnapping uit de verantwoordelijkheden. Misschien omdat geweld, zoals Grunberg in zijn Kellendonk-lezing stelde, nooit ironisch is. Het is een momentane opheffing van de ironische identiteit.

Marek van der Jagt schreef nog veel gewelddadigere romans, waarin het Christus motief zo mogelijk nog explicieter voorkomt. De jonge Marek uit *De geschiedenis van mijn kaalheid* niet alleen een omgekeerde Oedipus die zijn promiscue moeder vermoordt, maar hij heeft ook Jezus-achtige trekken. Zo barst hij bij zijn eerste seksuele ervaring uit in een tirade over het ‘reinigen van de tempels’. Hoewel er in de slaapkamer van juffrouw Oertel geen geldwisselaars te bespeuren zijn, ervaart Marek die blijkbaar wel als onrein, en zichzelf als degene die orde op zaken moet stellen.

Francois Lepeltier uit *Gstaad 95–98* werpt zich nog meer op als redder: hij neemt het op zich oudere vrouwen te ‘bewaken’. Zoals meer personages van Grunberg bewerkt hij zijn eigen lichaam. Dat offer brengt Francois omdat hij wil behoren tot de ‘orde der onsmakelijken’: een nagelschaartje in zijn anus moet ervoor zorgen dat hij ook kan bloeden, net als vrouwen. Wanneer hij zijn naam in Bruno Ritter verandert, is dat opnieuw een teken dat de enkelvoudige identiteit niet bestaat. Daarnaast zou de naam ‘Ritter’ naar het geloof kunnen verwijzen. Kierkegaard, een filosoof waar Grunberg vaker aan refereert, noemde Abraham een ‘ridder van het geloof’. Dat ridderschap slaat bij de negentiende-eeuwse Deense filosoof op het onbegrijpelijke, absurde geloof dat Abraham brengt tot het offeren van zijn enige zoon Isaac.

Ook in *Gstaad 95–98* wordt er een kinderoffer gebracht. Wanneer Bruno ‘Ritter’ de tienjarige Olga in bad electrocuteert met haar knuffellammetjes, kan je dat als een





afspiegeling zien van die daad van Abraham. Maar: in het perverse – hij heeft immers van niemand een opdracht gekregen en er komt ook niemand om Olga te redden – zij is zelf offerlam.

Maar Bruno maakt zichzelf daarmee wel tot een ‘uitverkorene’, zoals ook Abraham dat was. Hetzelfde geldt voor Xavier uit *De Joodse messias*. Hij werpt zich op als ‘trooster van de Joden’, castreert zichzelf bijkans bij een thuis-besnijdenis, en offert tegelijkertijd het ene na het andere slachtoffer voor de ‘goede’ zaak. Ook hier eindigt het met een klein meisje dat ten onder zal gaan aan deze ‘redder’. *De Joodse Messias* is de meest ironische roman van Grunberg, met zijn Hitler *look-alike* Xavier die uiteindelijk de hele wereld opblaast vanuit zijn bunker in Israël.

Dit alles niet om er nog eens aan te herinneren wat een reeks transgressieve thema's er aan deze romans ten grondslag liggen, maar om te wijzen op een constante in de romans van Arnon Grunberg: het messias-thema. De hoofdpersonen (die vaak gefnuikte schrijvers of kunstenaars zijn) doemen hier op als uitverkorene en tevens als martelaar. Bij afwezigheid van een God stellen ze zichzelf op diens plaats, en gaan daaraan ten onder. De advocaat in *De mensheid zij geprezen* zegt over de mens: ‘Hij gaat de concurrentie aan met de Grote Poppen-speler. Hoe zinloos het ook zal zijn, hoe slecht het ook met hem zal aflopen door deze vergissing, het is een levenshouding die ik toejuich. Alleen hij die de wereld naar zijn hand wil zetten en ermee wil spelen als met een knikker, verdient ons respect’.

Dit zijn helden die zichzelf ten doel stellen om te redden, vaak door een offer te brengen. Net als tragische helden offeren ze meestal een klein meisje of een vrouw – de tragedie is dat er niemand om dat offer gevraagd heeft en dat er niemand mee geholpen wordt – de echte God zwijgt hardnekkig.

Offerde Abraham zijn kind omdat God erom vroeg, of de Bijbelse Jephtha omdat hij een gelofte gedaan had, Grunbergs personages offeren (hun) kinderen zonder reden: Hofmeester vermoordt zijn geliefde dochter Tirza, Lepeltier zijn kleine Olga. Zelf eindigen ze als martelaren van hun eigen mislukte





missie. Het meest sprekende voorbeeld daarvan is majoor Anthony uit *Onze oom*, die letterlijk op 'missie' gaat in de bergen, en als straf eenzaam sterft in een bergkloof.

Er is in deze romans niet per se maar één heiland. Naast de majoor in *Onze Oom*, die voor het regeringsleger vecht, krijgt ook de leider van het verzet een stem. Deze 'dirigent', een gewezen dichter, heeft al even zeer het gevoel dat hij de redder is van een volk. Als kind van Joodse immigranten in dit Zuid-Amerikaanse land identificeert hij zich volledig met de inheemse bevolking. Hetzelfde geldt voor Xavier, de kleinzoon van een ss-er die 'De Joodse messias' wil zijn in de gelijknamige roman. Hij realiseert zich niet dat het jodendom met de komst van de messias misschien precies dat verliest wat ze onderscheidt van de rest van de religies – de afwezigheid van een messias. Grunbergs personages zijn hier martelaren voor een doel dat niets heiligs heeft. In dit oeuvre bestaan er geen goden, alleen afgoden: geld, arbeid, seks, de overheid, de revolutie. Daaraan wordt geofferd, zonder dat er iets tegenover staat. Afgoden en idolen bepalen ons leven 'tot in de kleinste details', en het enige wat we doen is die idolen weer imiteren, stelt Grunberg in een essay in *NRC Handelsblad*.

Welke betekenis kunnen we aan dat terugkerende messias-thema geven? Is er een verband met de joodse achtergrond van de auteur? Het ligt voor de hand om te wijzen op het feit dat Grunberg als kind werd behandeld als de uitverkorene – dat vertelt hij tenminste in interviews: 'als mensen lang en vaak genoeg tegen je zeggen dat je bijzonder bent, ga je dat geloven'. (*De Standaard*, 29 juni 2006) Die opvoeding als iets 'bijzonders' is weer nauw verbonden met de voorgeschiedenis van Grunbergs joodse ouders: zijn moeder overleefde Auschwitz, zijn vader dook onder. Je zou hem kunnen rekenen tot de tweede generatie slachtoffers, hoewel hijzelf zich daar expliciet tegen verzette in een interview in *De Groene Amsterdammer* in 1994. Elrud Ibsch heeft echter laten zien dat enkele kenmerkende trekken van deze generatie in Grunberg of in zijn personages te herkennen zijn, zoals de 'aggressiver Leugnung der jüdischen Identität'. (*Die Shoah erzählt*, 2004) In een indrukwek-





kend televisie-interview met Paul Rosenmöller (juni 2007, www.ikonrtv.nl), waarin zij gezamenlijk naar Auschwitz gaan, vertelt Grunberg precies dit: het effect van de oorlog is dat het voor hem veiliger voelt zijn joodse identiteit te verloochenen. Ibsch stelt verder dat de onder het cynisme schuilgaande overtuiging dat de anderen niet te vertrouwen zijn, een herkenbaar aspect is van deze generatie: 'Diese Furcht aber wäre dann ein Teil der jüdische Identität, über die er nicht schreiben will, über die er jedoch fortwährend schreibt'.

Het klassieke idee over de tweede generatie Joodse oorlogsslachtoffers is dat zij lijden aan een schuldgevoel, omdat het lot velen trof maar niet henzelf. Grunberg mag nog zo fel ontkennen dat hij bij die generatie hoort, juist die 'onschuldige schuld' komt op allerlei manieren terug in zijn werk. Neem Beck uit *De Aszielzoeker*, die vooral de schuld op zich neemt over zijn zieke vrouw: 'echt onverdraaglijk is haar angst, want het is die angst die hem schuldig maakt'. (14)

Die eeuwige schuld zou een van de redenen kunnen zijn voor het terugkerende messianistische motief. Ook de messias is immers een uitverkoren onschuldige die alle schuld op zich neemt, en die moet boeten voor de zonden van anderen. Het is een thema dat het hele oeuvre doordeesemt. En alleen in het perspectief van een oninloosbare schuld is te begrijpen waarom geld voor Hofmeester uit *Tirza* 'vergifenis' kan zijn – hij heeft immers (nog) geen misdaad begaan wanneer hij dat zegt. (89)

De vraag is of de schaamte die vaak een rol speelt in dit oeuvre en de schande waar Grunbergs personages zo bang voor zijn, ook hiermee te maken hebben. Vooral Hofmeester lijdt onder 'De schaamte, de angst, het besef een schande te zijn'. (157) Later, wanneer hij in Namibië op een vergeefse zoektocht naar zijn dochter is, drinkt hij de schaamte weg met gin: 'Het is een medicijn', zegt hij. 'Tegen de schaamte'. [...] 'En weet je wat schaamte is? Beschaving'. (353) Hofmeester is dus geen uitzondering – hij is zoals hijzelf al aangeeft, de 'ziekte van de blanke middenklasse' – en bij die blanke middenklasse en haar beschaving hoort blijkbaar schaamte en angst voor schande.





II De toeschouwer

Zowel schaamte als schande veronderstellen een toeschouwer, een ander die kijkt: publiek, kortom. Wie uitverkoren is, zoals de godgelijke Hofmeester, moet publiek dulden. De vernietigende kracht van het publiek blijkt een belangrijk aspect van het uitverkoren zijn.

Voor schrijvers is publiek nog wel het meest vernietigend. Het is het leven van de schrijver zelf dat wordt geofferd in een boek. 'Sindsdien kleeft aan mijn verleden het onschuldige woordje 'roman'. Het is niet meer echt, het is niet meer alleen van mij, het is publiek zoals mijn mama eens was, en net zo afwezig', verzucht hoofdpersoon Marek van der Jagt aan het einde van *De geschiedenis van mijn kaalheid*.

Ook Grunberg zelf is een schrijver die een dubbelzinnige verhouding met zijn publiek heeft. Hij laat zich steeds verleiden tot openbare optredens, polemieken en literaire relletjes. Vooral polemiëk (bijvoorbeeld met A.F.Th. van der Heijden) ziet hij als een van de taken van de schrijver, ook al is het slecht voor de verkoop: 'De lezers geven de voorkeur aan schrijvers die uitsluitend hun hart luchten als ze onder elkaar zijn in een kroeg; in het openbaar dienen ze te zwijgen. Literatuur wil al lang niet meer de hypocrisie en de leugens van de burgerlijke samenleving ontmaskeren, zij wil voor alles gezellig en knus zijn'. (*NRC Handelsblad*, 11 februari 2007)

Tegelijk verzet Grunberg zich tegen de ontwikkeling dat de schrijver steeds meer voor zijn eigen teksten komt te staan. Daarmee dient hij het publiek, dat het veelal meer te doen is om de persoon van de schrijver (mits knus) dan om zijn verhaal. In de Albert Verwey-lezing (2008) beschrijft Grunberg hoe de schrijver zich offert aan zijn lezerspubliek, 'in ruil voor roem en geld', en zich daarvoor laat castreren: 'Wie wil weten wie of wat de schrijver is moet daaraan denken: een gekooid beestje. Een vriendelijk huisdier. Een poedel die avond aan avond in de circustent door een brandende hoepel springt. Een gecastreerde maar nog immer sprekende aap die op televisie af en toe over maatschappelijke problemen mee mag praten als er die avond toevallig geen burger te vinden was die voor deskundige bliefde te spelen'. Daarmee is de schrijver, zo ver-





volgde Grunberg in de overvolle kerk in Leiden, ‘de vijand van zijn eigen tekst’ – door zijn triviale optredens verhinderd hij immers dat iemand nog denkt dat er daadwerkelijk iets op het spel staat in literatuur. Dat doet sterk denken aan wat Grunberg zei over ironie. Het publieke optreden van de schrijver heeft hetzelfde effect als ironie: de tekst zelf wordt niet meer serieus genomen.

Het beeld van de schrijver als aap werd door Grunberg al eerder en veel extremer opgevoerd in het verhaal ‘De Blonde Aap’, over een auteur die publiekelijk bekend dat ze een slecht boek heeft geschreven. Zij wordt om die bekentenis geliefd en uitverkoren door het volk dat haar verkracht en lyncht – het absurde verhaal eindigt in een orgie van seks en geweld.

In deze drie teksten speelt de televisie een cruciale rol bij het ‘offeren’ van de schrijver, en in alledrie wordt duidelijk dat de literatuur zelf daardoor buitenspel wordt gezet. Men plaatst de schrijver voor zijn werk, dat men op die manier aan het zicht onttrekt.

Waarom trekt Grunberg zich dan niet terug in zijn New Yorkse bastion en laat het publiek voor wat het is? Waarom treedt hij voor zijn boeken, als hij zich bewust is van het feit dat dat afdoet aan de aandacht voor de inhoud? Ook hem is de zucht naar geld en roem niet vreemd. De schrijver geeft gedeeltelijk een zelfportret in de figuur van Robert Mehlman uit *Fantoompijn*, een New Yorkse schrijver die volgens zijn vrouw alleen leeft voor ‘een denkbeeldig publiek’, en zijn leven slechts leeft om er over te kunnen schrijven.

Naast die behoefte gezien te worden, wil Grunberg ook vaak het publiek *zijn*, zich ‘Onder de mensen’ begeven, zoals Grunbergs column in *NRC Handelsblad* jarenlang heette. Het bekeken worden keert in die situatie om in het omgekeerde: kijken vanuit een incognito positie.

Wanneer hij bijvoorbeeld aan ‘couchsurfing’ doet op allerlei adressen in Europa, of in een Zwitserse treinrestaurant werkt, doet hij dat in de eerste plaats als publiek: hij komt om te zien. ‘De schrijver die ik ben is vooral een kijker’, zegt hij op september 2009 tegen *Humo*, en in het essay ‘De mensheid zij geprezen’ (een moderne ‘lof der zothed’) stelt de advocaat,





die de mensheid moet verdedigen: 'Ik verlustig mij aan het schouwspel'.

In een recensie van dat essay uitte Arnold Heumakers kritiek op de distantie die het gevolg is van die houding: 'Het is het verschil tussen de dader en de voyeur, tussen de schrijver en zijn personages. Zij betalen de prijs voor zijn inzichten, terwijl hij zichzelf verbergt achter de ongrijpbaarheid van zijn ironie. Dat zou onuitstaanbaar zijn als het niet met zoveel talent gebeurde'. Heumakers contrasteert Grunberg met Hermans, die een zeer vergelijkbaar wereldbeeld en overeenkomstige poëtica had, maar die wel in zijn eigen vlees durfde te snijden.

In het geval van de couchsurfing of het logeren in een Vinexwijk zijn de slachtoffers zich bewust van Grunbergs voyeurisme, en lijken ze zelfs prijs te stellen op publiek. In andere gevallen, zoals treinrestaurant of een Beiers hotel, weten Grunbergs tijdelijke collega's van niets, en lijkt de schrijver dus meer op een undercover agent dan op publiek: een 'verkenner', noemt hij het zelf. (*Kamermeisjes & soldaten*, 54)

Afgezien van dat verschil hebben de 'missies' die Grunberg onderneemt veel gemeen, of het nu gaat om onderduiken in een Vinex-wijk of in een Leids studentenhuus, een bezoek aan een Chileense gevangenis of 'embedded' zijn bij de troepen in Irak of Uruzgan: 'Wat ik doe, doe ik om te leren leven'. (*Kamermeisjes & soldaten*, 234) Wat Grunberg boeit is de vraag naar de drijfveren van mensen. Hij gaat niet mee 'op missie' omdat hij meent op die manier de oorlog beter te kunnen bestrijden. Hij gaat om het leven nog beter te kunnen betrappen, namelijk op de meest intense momenten: 'Als het leven in gevaar is, is het existentiële vraagstuk opgelost'. (*De Standaard*, 29 juni 2006)

Dat de schrijver de militaire operaties die hij bijwoont in de krant beschrijft onder de noemer 'Grunberg op missie' is veelzeggend: het wijst erop dat Grunbergs rol hierin niet zo neutraal is als zijn toon zou kunnen doen vermoeden, en zoals bijvoorbeeld een verslaggever zou zijn. De auteur is ook op dit niveau de uitverkorene met een missie. Hij neemt een functie aan in de maatschappelijke wereld, die een enkele





keer zelfs zo direct geëngageerd is dat hij na een bezoek aan Guantánamo Bay oproept tot discussie, en de ‘selectieve onverschilligheid’ aan de kaak stelt die we over het kamp tentoon spreiden. (*Kamermeisjes & soldaten*, 131)

In alle genres die hij bedrijft is Arnon Grunberg als mens zichtbaar. Hij gooit zijn leven in de strijd via zijn blog en via de missies voor de krant: die verslagen van zijn reizen en ontmoetingen zijn sterk persoonlijk gekleurd. Leven en werk lopen expliciet door elkaar. Daarmee behoort hij tot een generatie schrijvers die afstand doet van de modernistische eis dat het werk geheel los moet staan van de auteur. Zoals Michel Houellebecq's personages verdacht veel op hem lijken en ‘Michel’ kunnen heten, of zoals Dave Eggers’ hoofdpersoon in *A heartbreaking story* ook als de geniale schrijver zelf kan worden begrepen, zo toont ook Grunberg zichzelf in zijn fictie. Ze hebben immers veel weg van de schrijver zelf, de personages die soms zijn eigen naam dragen, vaak dezelfde joodse afkomst hebben en in Amsterdam-Zuid wonen (*Figuranten*, *Tirza*) of zijn eigen uiterlijk en woonplaats hebben (*Fantoompijn*), of zijn journalistieke rol (*Onze Oom*), en veelal – geweest – schrijvers zijn.

Toch zijn de overeenkomsten nergens zo groot dat je kan spreken van autobiografisch proza.

Een ander obstakel voor een autobiografische lezing is, opnieuw, die ironie. Zoveel gaat hier schuil onder een dikke laag ironie dat de auteur en waar hij voor staat daarin nauwelijks te betrappen valt. De lezer die op zoek gaat naar de boodschap van de tekst komt bedrogen uit. Toch gaan lezers van sterk ironische teksten juist op zoek naar de auteur achter het werk. Ze maken bij het interpreteren van zulke sterk ironische teksten gebruik van de kennis die ze hebben over de auteur. Onbewust gaat de lezer op zoek naar het ‘ethos’ van de auteur zoals dat af te leiden valt uit zijn uitspraken en handelingen in de buitenwereld of in andere teksten. Linda Hutcheon liet in *Irony's edge* zien dat dat in het bijzonder gebeurt bij ironische auteurs.

Een auteur kan verschillende posities innemen, beschreef de sociologe Nathalie Heinich. Ze maakt onderscheid tussen





enerzijds auteurs die zich aansluiten bij een 'regime' van originaliteit en uitzonderlijkheid (singulariteit), en anderzijds auteurs die in de eerste plaats gemeenschappelijkheid nastreven: die zich aansluiten bij waarden die door de maatschappij gedeeld worden.

Ook die houding hoeft natuurlijk niet stabiel te zijn: Liesbeth Korthals Altes wees erop (in *Authorship Revised*, Peeters 2009) dat de houding per genre kan wisselen, zoals het geval Michel Houellebecq laat zien. Ook Arnon Grunberg wisselt per genre van 'auteursethos'. En de keuze voor een heteroniem kan geïnterpreteerd worden als een sprong in een ander ethos. Marek van der Jagt met zijn transgressieve, sadistische romans toont een heel ander ethos dan de Grunberg die een film over Irak recenseert in het *Cultureel supplement*. Ook als auteur heeft hij geen 'enkelvoudige identiteit'.

Zo ontstaat er een meerstemmig koor: het sadisme van *Gstaad 95-98* of het nihilisme van een roman als *De Asielzoeker* wordt begeleid door een blog en krantenstukken waaruit een andere auteursfiguur naar voren komt. Die is veel minder cynisch en veel maatschappelijker. In interviews toont Grunberg zich een betrokken en cultuur-kritische auteur wiens uitspraken zich niet altijd onderscheiden van bekende cultuurkritiek: 'Gebrek aan nieuwsgierigheid, wat ik al afleid uit het feit dat jongeren nog nauwelijks kranten lezen, kan heel snel omslaan in angst voor het onbekende, het andere, het vreemde'. (*De Standaard*, 29 september 2006) De 'gemeenschappelijke houding' die Grunberg inneemt op blog en in de krant staat tegenover de singuliere, originele 'stem' die er klinkt in zijn romans. Wanneer men Grunberg toenemend geëngageerd noemt, is dat vooral gebaseerd op die auteursfiguur die opdoemt buiten de romans zelf. Alleen *Onze Oom* zou je een roman kunnen noemen waarin ook het 'gemeenschappelijke', maatschappelijke ethos spreekt. Het is niet toevallig dat dit de eerste roman is waarin Grunberg een meervoudig personaal perspectief hanteert: voor het eerst kijken we niet alleen meer mee met één man, maar ook met zijn echtgenote, haar minnaar, of de huishoudster. De ander komt, voor het eerst, zelf aan het woord.





III De ander

‘Niets is gruwelijker dan de nabijheid van de ander. Niets is ook wenselijker’. (*Gstaad* 95–98, 10) Tussen die twee uitersten van afschuw en verlangen bewegen de verhalen van Grunberg zich, zijn reportages, en ook zijn brieven. Uit die brieven, gebundeld in *Omdat ik u begeer*, wordt duidelijk dat het Grunberg in alle opzichten altijd gaat om contact – zo verklaarde de schrijver ook dat hij op de openbare brieven (die in eerste instantie verschenen in *Humo*) graag een antwoord zou willen. Tegelijk verbaast het niet dat hij niet altijd antwoord krijgt. Vriendelijk gaat het er immers niet aan toe. Grunberg stelt al in de tweede brief uit de bundel: ‘Bovendien is de mens toch vooral een donzen dekbed. Je moet hem een beetje opschudden, wil je er warmte aan onttrekken’. Dat opschudden, daar is deze schrijver goed in. In de brieven, de polemieken. De mens wordt op alle niveaus van het oeuvre steeds weer opgezocht, uitgedaagd, ontmaskerd maar ook liefgehad in al zijn tekortkomingen: ‘Eigenlijk gaat mijn werk daarover. Over nabijheid, of beter gezegd, over het verlangen daarnaar, en dat die nabijheid zich alleen af kan spelen in een constellatie die door anderen ziekelijk zou worden genoemd. Onmacht dus’, schrijft Grunberg op 28 augustus 2001 in een brief aan zijn vriendin.

In de ‘missies’ die de schrijver onderneemt gaat hij voortdurend op zoek naar de ander, zonder tegelijkertijd zijn weerzin onder stoelen of banken te steken. Weerzin is een elementair bestanddeel van liefde – ook in de romans. Zo voelt Mehlman uit *Fantoompijn* pas echt verliefdheid voor ‘het Lege Vat’ wanneer blijkt dat zij crème tegen zweetvoeten moet gebruiken (160). *Fantoompijn* is, net als het daarop volgende *De Asielzoeker*, een liefdesroman. Een tegendraadse liefdesroman, dat wel. Over de kortstondigheid van liefde, gaat het bijvoorbeeld. Je houdt een seconde van iemand en de rest van de tijd ben je bezig afscheid te nemen. ‘Leven is eigenlijk niets anders dan afscheid nemen van leven. Dat is de kern van het leven, en liefde is afscheid nemen van liefde – het is allemaal één groot afscheidsfeest’. (179)

Toch blijven de stellen hier vaak bij elkaar, ook al is hun samenzijn niet veel meer dan gedeelde eenzaamheid en mis-





lukking. Vooral in *De Aszielzoeker* wordt dat wrang: ‘Mensen verwachten vaak, ten onrechte, dat hun relatie, hun geliefde, een eind zal maken aan de eenzaamheid. Beck en zijn vrouw verwachten dat niet, ze verwachten eigenlijk weinig van elkaar, ook dat delen ze’. (10) Seks wordt daarin niet meer gezocht – dat gebeurt met minnaressen of in bordelen, en met enige dreiging: ‘We kunnen alleen dat begeren wat ons dreigt te vernietigen, al is het maar even. Verdwijnt de dreiging van de vernietiging, dan verdwijnt ook de begeerte’, schrijft Grunberg in een brief. (*Omdat ik u bekeer*, 53) Beck kan zijn vrouw niet meer aanraken omdat ze elkaar te dicht zijn genaderd – maar hij kan wel onder haar bureau liggen en haar voeten vasthouden: een van de meest ontroerende beelden uit Grunbergs oeuvre.

Seksualiteit bestaat bij de gratie van afstand. De personages zoeken daarin bij voorkeur ongelijkheid, en zoals gezegd: weerzin. Dat zal te maken hebben met hun neiging om mensen te ‘redden’. Beck kiest in het bordeel van Eilat voor de meest magere en afstotelijke prostituée. De opdracht van Grunbergs personages is om de Ander te ‘redden’ – de ene keer zijn dat oude vrouwen, dan weer ‘de joden’ of soms een geliefde. Dat ‘redden’ blijkt in de praktijk meestal op het tegenovergestelde neer te komen – het ‘erbarmen’ uit *Gstaad* 95–98 staat bijvoorbeeld gelijk aan verkrachten.

Het is ook maar de vraag of de personages in Grunbergs romans in de positie zijn om anderen te redden of te ontmaskeren – zo sterk staan ze zelf niet in de schoenen. Het probleem is bovendien dat ze nogal de neiging hebben zich te veel te identificeren met degenen die ze hebben besloten te helpen. Zo wil Xavier, kleinzoon van een ss-er, zelf daadwerkelijk joods worden en laat daarvoor een rampzalig verlopende besnijdenis uitvoeren. De dirigent uit *Onze Oom* begaat een vergelijkbare fout wanneer hij een Zuid-Amerikaanse autochtoon wil worden.

‘Fout’, staat hier met opzet, want inderdaad kunnen we dat wel veilig afleiden uit Grunbergs romans en journalistiek – hij ziet geen heil in verregaande identificatie met de ander. De vreemdheid van de ander blijft intact. Neem het Namibische





meisje Kaisa uit het derde deel van de roman *Tirza*. Hofmeester is in de woestijn om zijn verdwenen dochter te zoeken, en wordt al snel vergezeld door een kind dat niet meer van zijn zijde wijkt, en de enige Engelse zin herhaalt die ze kent: 'Do you want company, sir?' Het is geen gezelschap dat hij is komen zoeken, maar hij ontfermt zich over dit verder zwijgende kind. Zij is in veel opzichten de 'ander', volkomen op haar gemak in de woestijn, waar Hofmeester niet kon lopen. Zowel zij als haar stervende moeder roepen bij Hofmeester zorgzaamheid op, en tegelijk een besef van onvermogen om daadwerkelijk iets te kunnen doen. Onmachtig strooit Hofmeester uiteindelijk maar wat bankbiljetten over de doodzieke moeder in haar hutje.

De woestijn is bij Grunberg vaker de plek waar 'de ander' zich ophoudt – ook in *De Aszielzoeker* bijvoorbeeld. Becks vriendin, 'De Vogel', leeft in een wereld waar hij geen toegang toe heeft – een wereld die wordt gesymboliseerd door de nachtelijke woestijn waar zij haar onderzoek doet. Ook de 'melaatse', de bij een aanslag verminkte Simon waar zij zich over ontfermt, loopt op een zeker moment in de schemering de woestijn in. Beck achtervolgt hem, wil hem mee naar huis nemen om zich over hem te ontfermen, maar kan niet in het verminkte gezicht kijken: 'Hieraan kon hij blijkbaar niet wennen, dit was de grens van het wennen. [...] Hij keek langs de mismaakte naar beneden, naar de stad, de strategische oliereserves'. (250) Hij kan Simon ook niet langer volgen, verzwikt zijn enkel 'want hij kon niet meer zien waar de weg ophield en de stenen en het zand begonnen'.

Beck lijkt met de Vogel uiteindelijk voor even samen te kunnen zijn – wellicht juist omdat ze stervende is. Nu wil ik niet beweren dat Grunbergs personages bij uitstek een ethisch leven leiden, maar wel dat de dood van Vogel een ethisch moment is: Beck realiseert zich dat het leven van de ander belangrijker is dan zijn eigen leven, en begint voor haar te zorgen, bijvoorbeeld door het dwangmatig uitpersen van almaar meer fruit.

Dezelfde thematiek (het korte contact met 'de ander' vlak voor zij sterft) is aan de orde in veel recente romans. De dood





van Drenka in Roth' *Sabbath's Theater* heeft een vergelijkbaar effect, net als de dood van Annabelle in Michel Houellebecq's *Elementaire deeltjes* of van Valérie in de latere roman *Plateforme*. Al deze vrouwen en hun mannen blijven kinderloos – het lijkt slechts een variant op het 'This is no exit' waar *American Psycho* mee eindigt. Want daar stopt het dus – de natuur biedt geen uitweg. Als er al kinderen voorkomen in Grunbergs oeuvre, vinden ze meestal de dood.

Waarom zou dat zo zijn? Waarom moeten vrouwen en kinderen steeds sterven in dit werk, zodat de mannen alleen en berooid achterblijven? Neem Tirza uit de gelijknamige roman – op het moment dat zij haar onschuld verliest en volwassen wordt (gesymboliseerd door seks met haar vriendje op de eettafel) en op het punt staat uit huis te gaan, wordt ze door haar vader vermoord. Ook daarvoor lukte het hem niet om haar te zien als een autonoom persoon – hij behandelt haar letterlijk als zijn gelijke en ziet niet wie zij is. Vandaar dat het hem niet lukt om naar haar te kijken vanaf het moment dat ze volwassen begint te worden.

Grunbergs personages zijn *überhaupt* niet erg goed in het zien van de ander als individu. In *De mensheid zij geprezen* heeft Grunberg het (W.F. Hermans citerend) over het 'grote verlangen naar onwetendheid' dat de mens koestert over zijn medemens. (74)

De enige mogelijkheid die zijn personages mannen lijken te kennen is het verschil, het onbekende dat de ander vertegenwoordigt, omzetten in het bekende. Dat maakt de ander immers weer kenbaar. Ze hebben daarom de neiging om de onschuldige ander te corrumperen met hun eigen bitterheid, en zich daar dan weer schuldig over te voelen. Zo moet Tirza net als haar vader al vroeg 'door het nihilisme heen'. Hoewel de onschuld (meestal van kinderen, soms van vrouwen) ten diepste ontroert, of misschien wel juist daarom, moet die vernietigd worden. Beck heeft naar zijn gevoel precies dat gedaan met *De Vogel*: de onschuld uit haar gezogen en daarmee ook het leven. (24)

De behoefte om de ander gelijk te maken aan het zelf kan ook het incestueuze karakter verklaren dat liefde vaak heeft





in deze romans. De geliefde wordt gespiegeld aan de ik zelf – gereduceerd tot het bekende, maar daarmee wordt haar eigen bestaan ontkend. In *Fantoempijn* wordt verklaard dat verliefdheid kan alleen op voorwaarde ‘dat je vreemden voor elkaar blijft, dat je elkaar juist niet leert kennen, dat de ander een zwart gat blijft waarvan alleen de contouren zichtbaar zijn, een zwart gat dat opgevuld dient te worden met fantasie’. (125) Waar dat niet lukt, waar de ander zich wel manifesteert in totale vreemdheid, loopt dat meestal uit op een geweldsdaad. De blik van de ander is daarbij de grootste uitdaging. Sosha, de prostituee uit *De Asielzoeker*, kijkt naar Beck, en dat doet zijn drift ontvlammen zodat hij haar een oog uitsteekt. Eerder had Beck al gezegd dat hij zijn leven weliswaar bestaat uit kijken, maar dat hij zelf niet graag gezien wordt: ‘een zekere mate van onzichtbaarheid is een voorwaarde voor geluk’.

Als journalist lijkt Grunberg zichzelf vooral de opdracht te hebben gegeven om waarnemer te zijn, en zijn nieuwsgierigheid naar de ander de ruimte te geven: ‘Je kunt niet echt nieuwsgierig zijn naar iemand als je hem of haar niet als individu ziet’, verklaart Grunberg in een interview. (*De Morgen*, 27 september 2006) De romanschrijver Grunberg lijkt de journalist Grunberg hier de laatste tijd in te volgen. Zo eindigt de roman *Onze Oom* (2009) met een journalist, die komt praten met Lina – een wapenhandelaarster die weinig last heeft van scrupules. De journalist oordeelt niet, vraagt alleen maar, en is gezelschap: ‘Ik blijf nog even’, zijn de laatste woorden van de roman. Dat is een van de zeldzame plaatsen in het oeuvre waar het een personage lukt om het goede te doen, om een gelijkwaardig contact aan te gaan met een vreemde, zonder vooringenomenheid of angst. Zoals gezegd is *Onze Oom* ook in meervoudig perspectief geschreven – zodat ‘de ander’ ook letterlijk aan het woord komt.

Net als bij de meeste van Grunbergs personages gaat het bij deze wapenhandelaar en deze journalist niet om psychologie, maar om allegorie. Net als in bijvoorbeeld de romans van Frans Kellendonk, gaat het hier om allegorische types die een bepaald soort mens vertegenwoordigen. Net als Kellendonk, van wie hij een groot bewonderaar is, wil Grunberg niet





zozeer iets zeggen over individuen, maar over hoe de mens in elkaar steekt. (Hij wil '[...] dat schrijvers zich bezighouden met de afbeelding van de mens'.) (*NRC Handelsblad*, 21 juni 1996) Veel moois komen we in zijn romans niet tegen. We stuiten steeds weer op het menselijke onvermogen om het goede te doen, op het kwaad en op het lijden dat wij elkaar en onszelf berokkenen.

IV De wereld

Grunberg heeft zichzelf ten doel gesteld om korte metten te maken met de idealen waarmee de mensheid zich een rad voor ogen heeft gedraaid, en hij richt zijn pijlen op nieuwe 'afgoden' als arbeid, geld of seks en zelfs liefde. De ontmaskering daarvan is de waarheid die Grunberg steeds weer wil onthullen. Hofmeester uit *Tirza* bijvoorbeeld is zo iemand die zich staande houdt door illusies te koesteren over zijn bijeengesprokkelde kapitaaltje, zijn vaderschap, en de 'vertaalde fictie' die hij uitgeeft. Met die schijnideal en een grote dosis controledrift probeert hij koste wat het kost zijn driften te onderdrukken – de twee krachten zijn binnen hen in gevecht. Zo nu en dan weet het 'beest' in hem zich toch te bevrijden, met alle gewelddadige gevolgen vandien. Dit scenario is van toepassing op de meeste personages van Grunberg. Dat zou op den duur onverdraaglijk worden, ware het niet dat de aldus ontmaskerde, uitgekledde en van schijnideal en ontdane mens met zoveel compassie wordt beschreven.

Vooral in *De mensheid zij geprezen*, een herschrijving van Erasmus' *Lof der zothed*, neemt Grunberg het op voor de mens op zijn smalst. We zouden, zo pleit de 'advocaat' in een rechtszaak waar de mens zelf terecht staat, meer waarde moeten hechten aan het groteske en dwaze, en minder aan de wijsheid. Als in een middeleeuws carnaval wordt alles omgedraaid in dit pleidooi: oorlog is 'een feest van liefde', en alleen de haat draagt de stempel der eeuwigheid, niet de liefde. De wereld is een 'spektakel' en de mens is het enige wezen van de scheping dat 'de lach boven alles stelt'. (28)

Net als in het carnaval zit er in deze omkering een kern van ernst. Wat we bijvoorbeeld serieus moeten nemen, is de





verzekering van de advocaat dat de mens zelf niets te kiezen heeft, en slechts een marionet is in handen van de 'grote poppenspeler': 'Hij veinst met overgave dat hij een autonoom handelend wezen is, alsof hijzelf aan de touwtjes trekt'. (75) Ook de kern van het hier gepresenteerde mensbeeld herkennen we uit de romans: 'twee onoverwinnelijke krachten werken op hem in: de angst en de begeerte'. (48) Het enige wat niet bedrieglijk is, zijn haat en genot: 'de humanisten hoopten dan wij dat zouden vergeten, maar hun humanisme is zo failliet als een steenkolenmijn in voormalig Oost-Duitsland. Nog altijd proberen zij hun koopwaar, die niet meer waard is dan een handvol beschimmelde sinasappelen, uit te venten'. (68)

Ter onderbouwing van zijn betoog citeert de duivelse advocaat met ruime hand uit de wereldliteratuur en de filmgeschiedenis – de kunsten bevestigen blijkbaar dat er in de mens een 'hyena' schuilt, zoals Cioran zei. Wat kan de kunst dan bewerkstelligen in het wrede en zinloze 'spektakel' dat de wereld is? We zoeken in kunst en literatuur, constateert de advocaat (Reich Ranicki citerend): 'ons lijden. Of ook: onszelf'. Dat zou betekenen dat kunst ons een spiegel voorhoudt.

Dan zou kunst simpelweg mimetisch moeten zijn, maar zo eenvoudig is het niet. Omdat wij geneigd zijn een fictie te leven, moet de kunst de laag daaronder onthullen, de echte werkelijkheid die aan ons oog onttrokken is. Het gaat er in literatuur om 'de werkelijkheid eindelijk te zien. Die wij niet meer kunnen zien om duizend en een redenen die ik hier niet zal opnoemen'. (21 juni 1996)

Uiteraard Grunberg bedoelt hij daarmee niet dat de schrijver een 'echte' werkelijkheid kan weergeven. Als de hele wereld een maskerade is, kan de schrijver zich daar immers niet aan onttrekken – we zijn allemaal gevangen in de illusie die 'de werkelijkheid' heet. Een van de terugkerende elementen in de essays van Grunberg is de postmoderne opheffing van het verschil tussen echt of onecht. De ziekte van onze cultuur is volgens Grunberg dat we onechte levens leiden waarin we niets meer voelen, behalve als we het met zijn allen kunnen voelen. (*NRC Handelsblad*, 22 november 2002) Wij hebben onze eigen illusie geschapen. De 'echte wereld' is een illusie, een





buhne, een decor. De schrijver kan daar niet buiten stappen om te onthullen hoe het 'echt' is. Alleen oorlog en geweld zijn écht.

Vandaar de militaire missies die Grunberg de laatste jaren als journalist bijwoont – juist in levensgevaarlijke situaties blijf je ineens toch écht te leven. Van dat leven doet hij verslag in zijn blog en in reportages. Opmerkelijk is dat het echter ook in fictie gebeurt: in *Onze oom* lijkt Grunberg ook te hebben willen beschrijven hoe oorlog écht is, met name in de zeer plastische beschrijving van de gevolgen van een bermbom. Fictie en journalistiek zijn elkaar steeds dichterbij gaan raken – in een interview in *Vrij Nederland* (30 september 2006) geeft Grunberg de roman een journalistieke opdracht mee: 'Ik denk dat de inzet van een roman waarheid moet zijn. Als je een boek uit hebt, voel je soms dat je een werkelijkheid hebt gezien en ervaren die je niet buiten op straat tegenkomt. Soms heb je een roman of een film nodig om te zien wat er werkelijk gaande is. Het schrijven van een roman ligt voor mij in dit opzicht in het verlengde van de journalistiek. Maar waarheid is natuurlijk geen moraal. Kunst kan ons juist tonen wat er 'werkelijk gaande is'. Dat betekent niet dat zij ook het normale moet weerspiegelen: 'romankunst toont keer op keer hoe moeilijk – misschien wel onmogelijk – het is om tot een werkelijk sluitende interpretatie van jezelf en de wereld om je heen te komen'. (*NRC Handelsblad*, 18 mei 2007)

Ik vermoed dat de auteur een dergelijke uitspraak tien jaar eerder niet gedaan zou hebben. Toen was hij van mening dat het er in de eerste plaats om ging je lezers te vermaken. 'Een schrijver hoeft niet te beleren noch te verontrusten, hij hoeft niet kuis te zijn, maar hij hoeft ook niet vulgair te zijn, noch hoeft hij de werkelijkheid te duiden [...]', schrijft Grunberg nog in 1996. (*NRC Handelsblad*, 19 juli 1996) Daarvan is hij nu teruggekomen.

Hoe moet een schrijver die grote opdracht dan teweegbrengen? Hoe moet die laag onder de werkelijkheid worden onthuld? Wat in ieder geval van belang is, is een echt verhaal met een held, zelfs als het een antiheld is. Verder: mooie zinnen





bouwen – stijl is cruciaal voor de schrijver, bijvoorbeeld om afstand te nemen van zijn eigen gevoelens. Met de goede stijl bedoelt Grunberg niets subliems, geen fraai versierde tekst, maar bijvoorbeeld de teksten van Isaac Babel, de schrijver die ook inhoudelijk veel invloed heeft uitgeoefend op de jonge schrijver. Grunbergs eigen stijl is enorm uitgesproken en heeft een sterke stempel op de generatie na hem gedrukt. De beginnende auteur Ernest van der Kwast moest zelfs een heel alter ego in het leven roepen om van de invloed af te komen. (*NRC Handelsblad*, 13 juli 2007) Grunberg hanteert in de eerste plaats met eindeloos veel herhalingen: ‘Er zaten sieraden om zijn pols. Er zaten ook sieraden om zijn nek’. Daar-tussen begint dan vaak een nieuwe alinea – het is de vraag of Grunberg de eerste was, maar zeker is dat er een hele generatie was die zo rond de eeuwwisseling werd verweten ‘enter proza’ te schrijven. Grunberg is er niet meer mee opgehouden.

Ook typisch Grunbergiaans zijn de vergelijkingen die vaak absurd zijn, bijvoorbeeld door zaken op elkaar te betrekken die ongelijksoortig zijn: ‘Voor mama was de realiteit een stationshal waar ze even doorheen moest’. (*De geschiedenis van mijn kaalheid*, 20) Het gaat bij voorkeur om vergelijkingen met de grote dingen: het leven, de liefde, noem maar op. De vergelijkingen zijn ongerijmd en in ieder geval onverwacht. Het leven is een staande receptie, een neerstortend vliegtuig, een vak waarvan je ontslag wil nemen, een boek (‘Een slecht boek misschien, een saai boek, een detective waar je al op bladzijde tien weet wie het gedaan heeft, maar toch een boek’) (*Fantoompijn*, 52), iets waaruit je wakker moet worden, niets anders dan afscheid nemen van leven, een bonbonnetje bij de koffie. Zeker metaforische benamingen worden zo eindeloos volgehouden dat ze de plaats van de echte namen gaan innemen, zoals de minnares in *Fantoompijn* die consequent ‘Het lege vat’ wordt genoemd.

Net zo absurd zijn de dialogen. Omdat Grunberg vrijwel altijd een enkelvoudig personaal perspectief hanteert en zijn helden dus niet door anderen kan laten zien, geven de dialogen ons veel informatie over hoe de hoofdpersoon zich ver-





houdt tot de anderen, en hoe zij in de wereld staan, hoe zij zich verhullen. In de dialogen botst de schijnwereld die ze hebben opgebouwd op die van de mensen om hun heen, met alle tragische en geestige gevolgen vandien. Ook in de stijl kan de wrange waarheid dus onthuld worden.

Dat er in Grunbergs poëtica een ontwikkeling plaats heeft gevonden is onmiskenbaar. In plaats van om nihilistische komedianten draaien de romans nu om revolutionairen en soldaten. De schrijver zinspeelt zelf zo nu en dan ook op een verandering, zonder er al te expliciet op in te gaan. In zijn column 'Rond de wereld' schrijft hij bijvoorbeeld in maart 2005: 'Ik verbind me aan mensen door over ze te schrijven. Dat is geen overwinning maar ook geen totale nederlaag. Zoveel begrijp ik nu. Ik moet alleen de inzet verhogen, de inzet verdubbelen. Vanaf nu is mijn leven de inzet'. Je zou Grunbergs romans en essays van de laatste tien jaar kunnen zien in het licht van een zoektocht voorbij het nihilisme van het begin. Hij zou met de schrijver Mehlman uit *Fantoompijn* kunnen verzuchten: 'De agressie en de haat die mijn eerste boeken hadden bevolkt, hadden plaatsgemaakt voor mild humanisme'. (222) 'Mild humanisme' is voor de werken van Grunberg zelf wellicht een wat te sterke term, maar zeker is dat hij zoekt naar een manier om door het postmoderne spiegelpaleis te komen. Zo heeft hij het in 2008 in *Humo* over 'mededogen' dat hij wil opwekken bij de lezer. De meest recente roman, *Onze oom*, mag door velen een overdreven sentimenteel en zwaar aangezet boek gevonden worden – er wordt wel in gezocht naar iets nieuws. Wellicht kan dat alleen maar gebeuren met een teruggrijpen op het cliché – met kunstenaar John Currin zou je dat het 'authentieke cliché' kunnen noemen. In die laatste roman is dat bijvoorbeeld de bevalling van Lina en haar liefde voor haar baby. Is dat nu edelkitsch of is het iets 'echts' wat overblijft wanneer alle postmoderne lagen zijn afgepeld? Is de ontmoeting die er aan het einde van die roman plaatsvindt tussen de journalist en de wapenhandelaar een ethisch moment, waarmee een uitweg wordt gewezen uit al het cynisme van voorheen?





Al even weinig cynisch was het meisje Kaisa, en haar eeuwige vraag: 'Do you want company?' Dat je die vraag zowel kan opvatten als een teken van kinderprostitutie, als van ultieme ethiek, toont hoe Grunbergs wereldbeeld er tegenwoordig uitziet: ethische ironie.

Marek van der Jagt

- 2000 *De geschiedenis van mijn kaalheid*. Breda, De Geus.
- 2002 *Sterker dan de waarheid*. Breda, De Geus.
- 2002 *Gstaad 95–98*. Breda, De Geus.
- 2005 *Otto Weininger of Bestaat de jood?* Stichting Maand van de Filosofie.

Arnon Grunberg

- 2000 *Fantoompijn*. Amsterdam, Nijgh & Van Ditmar.
- 2001 *De mensheid zij geprezen*. Amsterdam, Atheneum Polak & Van Gennep.
- 2003 *De asielzoeker*. Amsterdam, Nijgh & Van Ditmar.
- 2004 'Blonde Aap', in *Aapverhalen*. Verzameld door Stine Jensen. Amsterdam, Wereldbibliotheek.
- 2004 *De joodse messias*. Amsterdam, Vassallucci.
- 2005 *Grunbergbijbel*. Amsterdam, Athenaeum, Polak & Van Gennep.
- 2006 *Tirza*. Amsterdam, Nijgh & Van Ditmar.
- 2007 *Over Joodse en andere paranoia*. Kellendonk-lezing 2007, Radbouduniversiteit Nijmegen.
- 2008 *Onze Oom*. Amsterdam, Lebowski.
- 2009 'Oorlog en waarheid'. Albert Verwey-lezing. In: *Het verraad van de tekst*, Amsterdam, Nijgh & Van Ditmar, pp. 21–49.
- 2009 *Kamermeisjes & soldaten*. Arnon Grunberg onder de mensen. Amsterdam, Nijgh en Van Ditmar.







Jan Camp
stichting
het symposium
De moraal van het
verhaal





Inleiding

Het jaarlijks symposium van de Jan Campert-Stichting, gehouden op vrijdag 27 november 2009 in het Letterkundig Museum, was gewijd aan literatuur en moraal. Op welke wijze wordt moraal gepresenteerd in literatuur? Is moraal per definitie kitsch? Hoort goede literatuur geen moraal te hebben? Deze en andere vragen kwamen in het symposium aanbod.

De vier toespraken die werden gehouden treft u hierachter aan. Als onderdeel van het programma werden beelden vertoond uit een film die Jan Louter maakte: *Frans Kellendonk. Letter & Geest*. De roman *Mystiek Lichaam* van Frans Kellendonk gaf aanleiding tot felle discussies over de moraal in dit boek. Voor sommige critici was die aanleiding Kellendonks meesterwerk af te wijzen, soms in tweede instantie. De schrijver zou zich schuldig hebben gemaakt aan antisemitisme en homohaat. Het symposium werd afgesloten met een gesprek tussen twee literaire critici: Marja Pruis van *De Groene Amsterdammer* en Arie Storm van *Het Parool*, onder leiding van Aukje Holtrop.

Aad Meinderts







Renate Dorrestein

De literaire kritiek: koekoek-eenzang

‘Het oprekken van het inlevingsvermogen zie ik als een belangrijke morele functie van de literatuur,’ zei de Vlaamse schrijfster Anne Provoost vorig jaar in een interview met Literatuurplein.nl. Dat is een stelling die ik van ganser harte onderschrijf. Romans onderzoeken wat het betekent mens te zijn, ook in onmenselijke omstandigheden. Romans laten zien waarom mensen bijna altijd het onmogelijke willen. Maar romans dagen ons bovenal uit om in andermans schoenen te gaan staan, om even iemand te zijn die we helemaal niet kunnen zijn en ons te verdiepen in dilemma’s die niet de onze zijn. Fictie verruimt de blik, helpt vooroordelen te overwinnen en de eigen en andermans onvolkomenheden onder ogen te zien.

In mijn laatste roman, is er hoop, is de hoofdpersoon een jongen met een laag IQ die zijn plek in de wereld moet zien te veroveren. Zijn oma, bij wie hij woont, raakt in grote gewetensnood als blijkt dat hij op een speelveldje een baby op wie even niemand leek te letten, zomaar heeft opgepakt en mee naar huis genomen. Als zij met haar verhaal naar de politie gaat, zal dat voor haar kleinzoon vreselijke gevolgen hebben. Wat moet ze beginnen? Wat zou u doen?

Literatuur heeft de goede gewoonte dit soort morele dilemma’s op te werpen. Je kunt zelfs stellen dat literatuur een van de factoren is die de moraal vormgeeft. Niet omdat romans ons belerend zouden moeten toespreken of ons van onze slechte gewoontes moeten afhelpen, maar omdat wij zelf, al lezend, onze gevoelens over goed en kwaad telkens moeten herzien en opnieuw ijken. Literatuur helpt ons het noorden op ons eigen kompas te bepalen. Daarbij zijn kwesties van stijl en vorm ook van belang, want een verhaal-met-een-moraal is natuurlijk nog niet per definitie een geslaagd verhaal, maar het kenmerk van een goed verhaal is wel dat het morrelt aan onze morele codes.

Zo lag ik als kind nachten wakker van de arme kleine zee-meermin van Andersen, die ondanks al haar offers haar prins





niet krijgt (en eerlijk gezegd kan ik daar nog steeds niet over uit, zo onthutsend 'oneerlijk' is haar lot). Maar tegenwoordig groeien generaties kinderen op met de suikerzoete Disney-variant van dat verhaal, die geruststellend is waar het origineel ontregelend en ongemakkelijk was. Antwoorden hebben de plaats van vragen ingenomen. Dat is trouwens ook het geval bij de 'literaire thrillers' van nu waarin iedereen zijn trekken netjes thuisrijgt. Die boeken zijn op een drenzerige en zelfgenoegzame manier intens burgerlijk, ondanks alle stomende seks die we er doorgaans in aantreffen. Ze beogen weliswaar spannend te zijn, maar ze willen niet verontrusten. Hun bestaansrecht is gelegen in de bevestiging die ze verschaffen. Ze zijn in feite zo moralistisch als zondagsschoollessen uit de jaren vijftig.

In de arena van de literatuur zónder aanhalingstekens daarentegen is moraal nu juist geen tandeloze schootkat. Denk bij voorbeeld aan Marja Brouwers' roman *Casino*, waarin een uitgesproken visie op de jaren negentig wordt gegeven, een verrotte samenleving, getekend door narcisme, exhibitionisme en zucht naar geld, seks en macht. Of aan de onbehaaglijke satirische roman *Wolfstonen* van Herman Franke. Maar gek genoeg, zo constateerde Aleid Truijens in *de Volkskrant*, hebben deze boeken, ondanks hun stellingname, bedroevend weinig inhoudelijke discussie veroorzaakt. Recensenten gingen volgens haar vooral in op literair-technische elementen, in plaats van zich te buigen over de vraag of Brouwers en Franke gelijk hadden met hun aanklacht en met de vraagtekens die zij plaatsten bij de moraal van onze tijd.

De Frans-Bulgaarse filosoof Tzvetan Todorov signaleerde al een tijdje terug dat er 'een kloof is ontstaan tussen de literatuur en de wereld omdat literatuurdocenten en -critici aan een akelig soort smetvrees lijden: een roman zou je eens iets over jezelf en de wereld kunnen vertellen'.

Is die smetvrees de reden waarom er zo is voorbijgegaan aan wat de kern van de romans van Brouwers en Franke is? En betekent dat dus dat expliciet schrijven over moraal een ongewenste bezigheid is geworden, onder het motto 'boodschappen doe je maar in de supermarkt'?





Dat is des te vreemder omdat er, al zo lang als ik me kan heugen trouwens, met enige regelmaat amechtig geroep klinkt om romans met meer engagement. Onlangs sloot hoogleraar moderne Nederlandse letterkunde Thomas Vaessens zich aan bij dit koor. In *De revanche van de roman* stelt hij dat 'literaire kwaliteit' toe is aan een herdefiniëring, met maatschappelijke relevantie als toegevoegd criterium. Wat is dat toch een ergerlijk gratuit geblaas. Want romans zoals Vaessens ze bedoelt, zijn er heus allang en ze zijn er volop. Ik noemde er net twee en ik kan er nog wel twintig noemen. Alleen worden de vragen die deze romans oproepen, in recensies niet of nauwelijks besproken.

Wat zit daar achter?

Ik kreeg de gelegenheid deze kwestie voor te leggen aan de Peruviaanse schrijver Mario Vargas Llosa, die onlangs in ons land op bezoek was. Vargas Llosa is ervaringsdeskundige op dit gebied, want hij is auteur van wat hij zelf 'committed literature' noemt, fictie met een boodschap. Voor hem was het klip en klaar. 'Dit soort literatuur,' zei hij tegen me, 'gedijt het best in een instabiele situatie, als er zaken op het spel staan. Dan zijn schrijvers scherp en hun critici ook, waardoor er interessante inhoudelijke discussies over romans op gang komen. Maar wanneer, zoals bij jullie in Nederland, de omstandigheden rustig zijn of lijken, dan verlegt de aandacht van de literatuurkritiek zich gemakkelijk van ethiek naar esthetiek, waarbij over het hoofd wordt gezien dat literatuur nu juist in de eerste plaats om ethische en morele keuzes draait, net zoals politiek dat doet. Literatuur zonder moraal is geen literatuur, het is entertainment. En entertainment dient het handhaven van de veilige status quo. Het is vreselijk om gade te slaan dat entertainment momenteel overal geweldig scoort. En het is nog erger dat recensenten vaak zogenaamd literaire argumenten gebruiken om juist die boeken af te kraken die méér zijn dan alleen maar ongevaarlijk entertainment.'

Eenmaal thuis hoefde ik niet lang te zoeken naar een voorbeeld van wat Vargas Llosa met dat laatste bedoelde. Bij de eerste Nederlandse roman waarvan ik de ontvangst googelde, *WIJ* van Elvis Peeters, was het al raak. Het boek volgt de weder-





waardigheden van een groepje jongeren dat op grenzeloze wijze met seks en macht experimenteert. Cruciaal daarbij is dat zij zich onttrekken aan iedere vorm van volwassen controle. Peeters presenteert hiermee een niet mis te verstane moraal. Gemakzuchtige ouders die de ogen altijd maar afwenden, zijn de verantwoordelijke partij wanneer hun kinderen monsters worden. Zijn meesterlijke roman heeft mij wekenlang achtervolgd, vooral door de effectieve botsing van de smerigheden enerzijds en de terloopse en vaak bijna poëtische manier waarop die worden opgedist, in een bedrieglijk idyllische setting bovendien.

In een recensie in *NRC Handelsblad* steekt Pieter Steinz zijn afkeer en zijn afkeuring echter niet niet onder stoelen of banken. Hij vergelijkt *WIJ* ondermeer met *American Psycho* van Brett Easton Ellis, om dan te concluderen dat Peeters 'anders dan de Amerikaanse cultschrijver [...] door middel van zijn seriemonoloog van amorele types geen intelligent spel heeft willen spelen met de conventies van de moderne roman'.

Deze gewichtige zin vereist langdurige bestudering, en dan weet je nog niet wat er staat, behalve dat Elvis Peeters hier wordt beticht van een literaire faux pas die blijkbaar zijn weerga niet kent. Geen intelligent spel willen spelen met de conventies van de modere roman: kan iemand mij vertellen wat dat betekent en waarom een schrijver de ambitie zou moeten hebben zich wel met hart en ziel aan dit spel te wijden? Bewaar me, zeg. Wat een flauwekul. Een puik voorbeeld, lijkt me, van een strikt 'zogenaamd literair argument'.

Ook verder volgt Steinz de aanpak die Vargas Llosa hekelde. Zijn moeite met de ethiek van *WIJ* vertaalt hij in vermeende esthetische tekortkomingen ervan. Hij vindt dat *WIJ* 'een originele stijl' ontbeert en dat is voor hem de doorslaggevende reden om het 'een slecht boek' te noemen, met als meest onbegrijpelijke opmerking nog dat het 'geen scherpe morele visie' tentoonspreidt.

Wat hier waarschijnlijk wordt bedoeld, is dat Steinz het laakbaar vindt dat Peeters zijn personages niet moreel veroordeelt. Tja, hoe braaf en gezapig kun je zijn? Maar het kan toch niet zo wezen dat de moraal van een boek in een bespreking





alleen recht wordt gedaan als die moraal de recensent welgevallig is? Als diens wereldbeeld er niet door wordt aangetast?

In dat geval hebben we in meer dan één opzicht een probleem. Want met alle respect, hoe veelomvattend en vooral hoe divers is het wereldbeeld dat door de Nederlandse literatuurkritiek wordt belichaamd? Met wat minder respect, zijn veel recensenten niet in de grond gipsen afgietseltjes van elkaar? Uit het hoofd geschat is om te beginnen ruim negennegentig procent van hen blank en van goed-bataafse afkomst. Vijfennegentig procent heeft daarnaast waarschijnlijk dezelfde colleges bij dezelfde docenten gelopen. Negentig procent woont ook nog eens in Amsterdam (of werkt daar althans) en lijdt aan de grootstedelijke oogkleppenmentaliteit dat Amsterdam gelijk staat aan heel Nederland. Ook is het merendeel der recensenten nog altijd man. Verder heb ik het vermoeden dat zij behoren tot de slechts 15% van de Nederlandse bevolking die atheïst is maar denkt dat iedereen dat is. Dat zijn allemaal factoren die een bepalend effect hebben op iemands blik en morele codes. Zo merkte Bart Jan Spruyt onlangs in *HP/De Tijd* op dat Guillaume van der Graft dichter én dominee was, 'en dat was voor veel literaire critici een combinatie die hen al bij voorbaat verhinderde zijn werk serieus te nemen'.

Is er in de literatuur zelf per definitie sprake van een botsende en daardoor bevrijdende meerstemmigheid, voor de kritiek in ons land gaat dat niet op. Er is gewoon te weinig variëteit, er is te veel gedeelde achtergrond, er zijn te veel vergelijkbare persoonlijke omstandigheden. Het is kortom koekoek-eenzang. Individuele smaakverschillen of excentriciteiten kunnen dat niet ondervangen. Dat kunnen recensenten niet helpen, maar hun redacties wel. Het zou in de kritiek niet mogen aankomen op het morele gelijk van één nogal homogene groep met onvermijdelijk z'n eigen geborneerdheden en vooroordelen. Een bijzonder zot voorbeeld daarvan is dat romans doorgaans de beste kans op fraaie besprekingen hebben wanneer ze gaan over mensen tussen de twintig en de veertig jaar en hun besognes. Of over oude mannen die 'm niet meer omhoog krijgen, natuurlijk. Met een vrouw in de





overgang als hoofdpersoon (je zou toch zeggen: iemand met een vergelijkbaar problemarium als ‘falende’ mannen) kun je als auteur beter niet komen aanzetten, om maar te zwijgen over wat er in de grachtengordel nog meer geldt als oninteressant of onappetijtelijk. Zo maakte Jeroen Vulling onder de kop *Onder mongolen in Vrij Nederland* gehakt van mijn roman over de verstandelijk beperkte Igor die per ongeluk een baby kidnapte. Iedere keer als Vullings in zijn stuk het woord *mongool* gebruikte, cursiveerde hij het, om de lezer ervan te doordringen dat ik het had bestaan om een heel boek over *mongolen* te schrijven. Alleen, die roman gaat helemaal niet over *mongolen*. Igor heeft niet het Syndroom van Down. Wel heeft hij een laag IQ. Blijkbaar kent Vullings geen mensen met zulke onsexy imperfecties als een IQ dat lager is dan dat van een Nobelprijswinnaar. Hij gooit alles op een grote hoop en verzint in zijn afkeer eigenhandig de mongool die hij mij vervolgens luid scheldend in de schoenen schuift. Alsof het trouwens onzedelijk zou zijn om over zulke mensen te schrijven, alsof het in strijd zou zijn met de goede smaak en het fatsoen. Ik kreeg in elk geval meteen zin om aan een complete trilogie over Downies te beginnen, geheel en uitsluitend bevolkt door wraakzuchtige mongolen, met één enkele literatuurcriticus in een kleine, maar pijnlijke bijrol.

De consensus over dit soort zaken – zoals wat oorbare personages zijn – legt romans eigenaardige beperkingen op: het ene onderwerp geldt als een valide literair thema, het andere niet. Maar heeft dat oordeel nu echt iets uit te staan met literaire validiteit en kwaliteit, of met de lauwaterdrinkersmoraal van besprekers die niet eens in de gaten lijken te hebben dat ze er überhaupt morele codes op na houden van waaruit ze oordelen? Die het bij het idee van ‘een boodschap’ al op de heupen krijgen, maar tegelijkertijd zaniken om ‘meer engagement’, en die vervolgens engagement niet herkennen wanneer het hen recht in het gezicht staart?

Al heel lang pleit de Amerikaanse criticus Wayne Booth voor ‘the relocation of ethics to the center of our engagement with literature’. Alleen op die manier, stelt hij, kan literatuur iets betekenen voor ‘how we live our lives’.





Zelf zit ik al meer dan vijftientig jaar vrijwel wekelijks oog in oog met een grote groep lezers in een bibliotheek of multifunctioneel buurtcentrum, en het is mijn indruk dat die inderdaad veel meer in ethische dan in esthetische kwesties zijn geïnteresseerd. Voor de gemiddelde eerstelijnsgebruiker van het boek zijn vooral het verhaal en de morele dilemma's van de personages van belang, en niet een al dan niet intelligent spel met de conventies van de moderne roman. Want dit is de essentie van fictie en een functie par excellence van de literatuur: het tonen van de andere kant van elke zaak, en dus het verbreden van ons eigen beperkte repertoire als mens.

Literatuur, zegt Vargas Llosa, stelt ons in staat om te dromen. En wie droomt, is bijna automatisch bezig een bestaande situatie te ondermijnen, of in elk geval te bevragen. Daar voeg ik graag aan toe: en daarbij kunnen lezers en schrijvers geen recensenten met smetvrees gebruiken.



Marita Mathijssen

De vermanende vinger van de literatuur

Zaterdag 7 maart 1863, iets voor acht uur 's avonds. Over het Lange Voorhout in Den Haag lopen groepjes mensen richting gebouw Diligentia, op een steenworp afstand van de parlementsgebouwen. De heer Hoogenstraten, werkzaam bij de maatschappij Diligentia, zit aan een tafeltje bij de ingang. Een kaartje kost een gulden, maar veel mensen hebben hun kaartje al van tevoren gekocht of zijn genodigd.

'De opbrengst gaat geheel naar de slachtoffers van de water-rampen in Gelderland en Overijssel,' roept Hoogenstraten de bezoekers toe. Hij maakt zich zorgen. De prachtige zaal, die vermaard is om zijn akoestiek, is wel flink gevuld, maar hij mist nog enige politici. Vooral de afwezigheid van minister Thorbecke van Binnenlandse Zaken stemt Hoogenstraten in mineur. De bijeenkomst heeft zo niet het cachet waarop hij had gehoopt. Maar goed, er zijn wel al zeker tien kamerleden langs zijn tafeltje gewandeld.

Als de schrijver Jacob Jan Cremer even later het podium betreedt, wordt er hard geklapt. Cremer is een gewaardeerde spreker, en de aanwezigen verwachten een spektakel.

'Hooggeëerde toehoorders,' galmt Cremer. Zijn stem brengt de zaal direct tot stilte. 'Bij het naderen van de avond waarin ik voor u zou optreden, klom ook gestadig mijn vrees dat ik al te vermetel ben geweest.' Er golft wat geroezemoes door de zaal. Cremer denkt dus dat hij te stoutmoedig is? Het onderwerp van zijn voordracht werd in de advertentie niet genoemd, maar zou het zo'n gedurfd verhaal zijn dat Cremer zich daarvoor moest verontschuldigen?

Wat de schrijver daarna vertelde was inderdaad schokkend. Het was een hartverscheurende smeekbede, waarin hij vroeg om hulp van de regering. Die moest de fabriekskinderen die zich letterlijk doodwerkten op vele plaatsen in Nederland, te hulp komen.

Het verhaal *Fabriekskinderen* van Jacob Jan Cremer uit 1863 is een sentimentele vertelling. Het is ook een oproep om een





einde te maken aan de kinderarbeid. De schrijver richt zich aan het eind ervan rechtstreeks tot de toehoorder. Hij heeft slechts verteld wat hij zelf gezien en gehoord heeft. Het doet er niet toe of de luisteraar het verhaal mooi gevonden heeft, als hij maar getroffen is door de ellende van de fabriekskinderen en uitroept: 'Grote God! bestaat zulk een ontzettend kwaad in ons dierbaar Nederland, in het land welks groots verleden van vrijheid spreekt en van recht voor allen! Goede God, wordt er dan niets gedaan in ons lieve vaderland voor die honderden, ja duizenden van rampzaligen, die er vermoord worden, ja vermoord!' Daarna vraagt hij de koning en de regering of zij maatregelen willen nemen, want aan hun en aan zijn kleding kleeft bloed: 'ja de druppelen bloeds der arme in Nederland vermoorde fabrieks-kinderen.' Cremer neemt hetzelfde middel te baat als Multatuli drie jaar eerder deed: hij doet een beroep op de koning om een eind te maken aan een gruwelijke misstand. Kort na de voorlezing, begin april, publiceerde hij zijn smeekbede.

De schrijver Jacob Jan Cremer was helemaal niet zo'n fanatieke wereldverbeteraar, tot een zwager van hem zijn hulp inriep. Deze ingenieur was voorzitter van een commissie die de regering adviseerde over een verbod op de kinderarbeid. Hij kreeg geen beweging in de regering, ondanks de afschuwelijke situatie die hij aangetroffen had bij inspecties van fabrieken. De zwager dacht dat een oproep van de bekende schrijver meer invloed zou hebben dan zijn eigen rapporten. Dus troonde hij Cremer mee naar een fabriek in Leiden waar kleine kinderen aan de machines stonden. Cremer schreef binnen zes weken zijn aangrijpende novelle *Fabriekskinderen*. Wat Cremer gezien had was afschuwelijk. Kinderen van vier jaar werden door hun ouders naar de fabrieken gedragen om mee te werken. Ze gingen zonder brood, met soms slechts een aardappel als ontbijt, naar het werk en er waren er die dagen maakten van 15 uur. De kinderen moesten met hun smalle handjes de pluizen uit de machines halen, en niet zelden gebeurden daarbij ongelukken. Er liepen kinderen rond met verminkte vingers. Daarbij verdienden ze slechts een paar stuivers per dag.





De regering was in de wetgeving buitengewoon laks. Al sinds 1834 waren er bij de regering protesten gekomen, maar ze vertraagde maatregelen door steeds opnieuw commissies en onderzoeken in te stellen. Inmiddels waren er elders in Europa al diverse wetten tegen de kinderarbeid aangenomen en de openbare mening in Nederland begon zich ook tegen de kinderarbeid te keren.

Pas met het verhaal van Cremer kwam er beweging. Op 11 maart 1863 droeg hij het voor in Den Haag. Tien dagen na de lezing stuurden 32 Leidse fabrikanten een petitie naar de koning waarin zij verzochten om een regeling. Het duurde echter nog tot 1873 tot de maat voor iedereen vol was. Toen diende het progressieve kamerlid S. van Houten een initiatief-wetsvoorstel tegen kinderarbeid in bij de Kamer. In 1874 trad de wet in werking: iedereen die kinderen in dienst had beneden de leeftijd van 12 jaar, was strafbaar. Daarmee was de ergste misstand verdwenen.

Hoe is er op het verhaal van Cremer gereageerd in de kritiek? In *De Gids* werd de novelle niet de moeite waard gevonden voor een reactie. Maar het hele oeuvre van Cremer werd in *De Gids* door Busken Huet in 1864 niet voordelig beoordeeld: 'Het is een auteur met banketbakkersgaven. Hij blaakt van zelfingenomenheid met al wat goed en edel is doch discht dat goede en edele in zulke zoete vormen op, doet er zoo veel suiker, zoo veel vanille, zoo veel bloesemwater bij dat het eer naar minder dan naar meer smaakt.' Ook *De Vaderlandsche Letteroefeningen* besteedden geen aandacht aan *Fabriekskinderen*. En daarmee hebben we de voornaamste tijdschriften uit die periode wel gehad. In de kranten was er wel aandacht. *De Nieuwe Rotterdamsche Courant* schreef niets over de literaire kwaliteiten, alleen over de sociale betrokkenheid van Cremer, naar aanleiding van de lezing. *Het Algemeen Dagblad* reageerde op 31 maart, en het is niet duidelijk of dit een reactie op de lezing of op de publicatie is. In elk geval meende de recensent dat de schrijver wellicht wat overdreven had, maar dat het toch wel om een belangrijk vraagstuk ging. Alleen de *Middelburgsche Courant* gaf een wat uitgebreidere bespreking.





De recensent had wel literaire bedenkingen, met name op het realistische gehalte. Dat een van de fabriekskinderen door een student gered wordt, vond hij onnatuurlijk. Maar hij drong wel met de schrijver aan op wettelijke maatregelen.

Wie zich oriënteert op de functie van literatuur in deze jaren weet dat de moraal van het verhaal belangrijker gevonden werd dan de esthetica van het verhaal. Het feit dat Cremer op deze manier bijdroeg aan de verbetering van de maatschappij was al een verdienste, belangrijker dan de literaire.

Bij Multatuli weifelen de recensenten tussen esthetische en morele normen. De eerste recensie van *Max Havelaar* verscheen op 3 juni 1860 in de *Nieuwe Rotterdamse Courant*. Daarin wordt ingegaan op de literaire stijl: 'Die levendigheid en geestigheid in voorstelling, kracht in stijl en gloed in schildering waardeert, laat zijn boek zeker niet ongelezen.' Maar voor de rest gaat de bespreking in op de waarheid van de *Max Havelaar*: 'Is het waar, wat men ons in *Max Havelaar* te lezen geeft, dan zal een ieder die gezond verstand heeft moeten erkennen, dat dit zoo niet blijven kan; want dat dit de zekere weg is, om ons Java binnen korteren of langeren tijd te doen verliezen.' De bespreking in de *Amsterdamsche Courant*, twee dagen later, is een mengeling van lof voor de stijl en aarzelingen over de inhoud. Maar de slotzinnen geven aan dat uiteindelijk de morele zaak het belangrijkste is, en daaraan heeft Multatuli met zijn hartstochtelijke stijl eigenlijk afbreuk gedaan: 'Moge het Max Havelaar [zo noemt de recensent Multatuli] gegeven zijn zich nog eens in de gelegenheid gesteld te zien te *handhaven*, in plaats van te *verwoesten*. Hij onderdrukke, hij doode de hartstogt die ons aan het slot van zijn werk pijnlijk aandoet; te reiner en te gelukkiger zal zijn strijd voor het beginsel zijn, welks handhaving de oorzaak van zijn lijden en strijden was, en de grondtoon is van zijn veelzins merkwaardig werk.' Ook de recensent van het *Algemeen Handelsblad* vindt de laatste pagina's niet passend, en veroordeelt de dreigende toon van het boek. Voor de stijl heeft deze zure recensent verder geen aandacht. Al in juli 1860 verschijnt in *De Gids* het eerste deel van een bespreking van P.J. Veth, en deze is buitengewoon lovend in beide opzichten. Multatuli's *Max Havelaar* wordt dus zowel beoordeeld op





zijn esthetische verdiensten als op zijn morele verdiensten, maar de laatste hebben toch steeds de overhand.

Dat schrijvers zich bekommerden om de maatschappij is volstrekt gewoon in deze tijd. Er is niemand die zich afvraagt waar Multatuli of Cremer zich eigenlijk mee bemoeien. Schrijvers leken zichzelf juist een sociale functie toe te eigenen. Ook de domineeschrijver C.E. van Koetsveld gebruikte zijn pen om armoede en misstanden aan de kaak te stellen, evenals Nicolaas Beets, Hendrik Tollens en P.A. de Génestet.

De literatuur had andere functie in deze tijd dan ze nu heeft. Ze deed mee aan het openbare debat. Daarbij lijkt ze zich als taak te hebben gesteld de burgerij die met een sterk veranderende maatschappij te maken had, normen en waarden in die nieuwe samenleving aan te wijzen. Zij beschreef wat goed burgerschap was, ze bevorderde de liefdadigheid, ze gaf aan welke veranderingen acceptabel waren, en ze gaf aan welke misstanden bestreden moesten worden.

Goed burgerschap wordt in de romans als een zoektocht naar de ware volwassenheid beschreven. In veel romans uit de negentiende eeuw speelt zich het volgende af: een jong kind, of een jonge man verliest door toeval de bescherming van het gezin. Bijvoorbeeld doordat zijn ouders sterven, of door een verre reis. Hij komt in barre omstandigheden en zijn deugd wordt bijzonder zwaar op de proef gesteld. Hij komt mensen van andere religie tegen, hij ontmoet meisjes van lichte zeden, hij leert dieven en rovers kennen. Dan ontmoet hij, weer door toeval, een meisje op wie hij verliefd wordt – en dan weet hij zich, met eerst nog vele tegenslagen, los te maken van zijn verleden en komt opnieuw in een beschermde omgeving, waarna hij een eigen gezin sticht. De zoektocht naar het goede burgerschap is voltooid: de jongeman heeft veel geleerd, weet dat een goed burger tolerant, liefdadig, vaderlandslievend en godsdienstig moet zijn, in alle omstandigheden. Dat is het beste te realiseren in familieverband. Dit is het verhaal van *David Copperfield*, en in Nederland is het het verhaal van *Ferdinand Huyck* bij Jacob van Lennep.





Liefdadigheid wordt niet alleen beschreven als een deugd in romans. De schrijvers helpen ook rechtstreeks. Als er een overstroming of brand was geweest, als er een standbeeld opgericht moest worden, als de cholera slachtoffers maakte, als de aardappeloogst mislukt was, dan was er altijd wel weer een dichter die speciaal voor de noodlijdenden een gedicht schreef dat vervolgens door een uitgever kosteloos gedrukt werd en in de handel gebracht. Er kon op een gegeven moment geen dijk meer breken of er verscheen een liefdadigheidsdrukwerkje. De uitgave telde vaak maar enkele pagina's en kostte dan niet meer dan een kwartje. De doelgroep was bij deze kleine drukwerkjes niet alleen de elite, maar ook de kleine burgerij. Iedereen moest zo'n boekje kunnen aanschaffen om de rampzaligen te helpen. Het waren vaak amateuristische lokale dichters die zich inzetten voor de geldinzameling, maar ook gevestigde schrijvers leenden zich er geregeld voor. Zowel Willem Bilderdijk als Multatuli deed eraan mee, en natuurlijk de domineedichters zoals Beets, Van Koetsveld, Ten Kate, Hasebroek en Ter Haar.

De eerste ramp die een soort nationale actie op gang bracht, was de ontploffing van het kruitschip in Leiden in 1807, waarbij 151 doden en meer dan 2000 gewonden vielen en een onvoorstelbare ravage aangericht werd. De dichters namen hierbij het voortouw. Willem Bilderdijk, die zelf een paar schrammen opliep bij de ontploffing en wiens huis verwoest werd, had juist zijn grote dichtstuk *De ziekten der geleerden* op de persen liggen. Meteen bestemde hij de opbrengst voor de slachtoffers. Vele dichters volgden hem met speciaal voor de gelegenheid geschreven rampdichten, steeds ten voordele van de slachtoffers. In Leiden zelf, in Amsterdam, Utrecht, Haarlem en zelfs in Groningen verschenen de uitgaafjes. Ook Hendrik Tollens schreef een speciaal gedicht 'Zucht bij de ramp van Leyden'.

Tollens is in de eerste helft van de negentiende eeuw de nationale rampendichter. Als Tollens een vers schreef voor een actie, dan was de opbrengst zeker. Voor zijn 'Goeden nacht van de armen aan de rijken' kwam er 2416 gulden binnen. Gedurende zijn lange leven schreef hij enige tien-





tallen liefdadigheidsverzen. De Leidse wezen die op nieuwjaarsdag rond mochten gaan bij de burgerij met een velletje poëzie, konden jaar in jaar uit op zijn pen rekenen. Tollens wist een gevoelige snaar bij de mensen te treffen als hij zich in dichtvorm uitsprak voor wat in het algemeen de ‘minbedeelden’ heette. Het doel van zijn liefdadigheidspoëzie is vrij simpel: onmiddellijk hulp bieden bij natuurrampen of ongevallen.

Bij welke gelegenheden verschenen er nu liefdadigheidsuitgaven? Overheersend waren gedichten bij rampen, zoals explosies, brand, het uitbreken van een besmettelijke ziekte zoals de cholera. Vooral overstromingen appelleerden blijkbaar zo aan collectieve angsten, dat die een stroom van liefdadigheidspoëzie op gang brachten voor ondersteuning van de slachtoffers. Bij de overstroming van het rivierengebied van Maas en Waal in 1855 verschenen er niet minder dan 68 uitgaven. Maar rampen waren niet de enige aanleiding. Armen, weduwen en wezen konden ook begunstigd worden door een uitgaafje, vooral in tijden van bittere kou.

Ook culturele doelen worden door de liefdadigheidspoëzie geholpen: verschillende monumenten zijn bij elkaar geschreven door schrijvers. Het Vondelstandbeeld, het Rembrandtstandbeeld, het Tollensstandbeeld zijn door literaire inkt tot stand gekomen.

Een hele stoot van liefdadigheidsgeschriften zijn er gewijd aan de opvang van gevallen meisjes en bedelaars en ter ondersteuning van de afschaffing van de slavernij. Het verschijnsel van de liefdadigheidspoëzie is typisch negentiende-eeuws. In geen enkele andere eeuw is op zo grote schaal de poëzie gebruikt om mensen tot liefdadigheid te bewegen.

Behalve goed burgerschap beschrijven, waarvan de liefdadigheid deel uitmaakte, was er nog een functie weggelegd voor de literatuur. Zij moest aangeven welke veranderingen in de maatschappij acceptabel waren. Onder de schrijvers waren nogal wat dominees. Zij namen initiatieven voor het oprichten van scholen, en voor het oprichten van bibliotheken, waarmee ze aangaven dat ontwikkeling van minderbedeelden wenselijk was. Ook op het technische vlak spraken ze zich uit. Dominee Beets schreef een prachtig gedicht over de eerste polder die met





behulp van stoomkracht leeggemalen werd, de Haarlemmermeer. Ook wijdde hij gedichten aan de trein. Dominee Hasebroek schreef een gedicht over het wonder van de telegraaf. Maar wanneer Darwin later in de eeuw met zijn stellingen over de ontwikkeling van de mens uit de aap komt, dan haakt Beets af: dit komt niet overeen met de schepping zoals God die gemaakt heeft. Zo kregen de burgers duidelijkheid. De schrijvers geven impliciet aan dat de stoomkracht en de telegraaf uitvindingen zijn die God toegestaan moet hebben, anders zou dominee er niet over dichten. Maar Darwin heeft het mis.

Ook in de bestrijding van misstanden treden de schrijvers op de voorgrond. Velen van hen sloten zich aan bij de beweging voor afschaffing van de slavernij en bij die tegen de doodstraf. Ook de anti-alcoholbeweging werd gesteund door de domineedichters. De schrijfster Barbara van Meerten-Schilperoort stelde de erbarmelijke toestanden in de vrouwen-gevangnissen aan de kaak. Het bekendst is de actie van Multatuli geworden, die opkwam voor de belangen van de inlanders in Oost-Indië. Max Havelaar bracht de discussie over het kolonialisme op gang en leidde tot de afschaffing van het cultuurstelsel.

Wat dreef de schrijvers om hun literatuur in dienst van de maatschappij te stellen? Er is geen schrijver of hij heeft wel bijgedragen aan de verbetering van zijn omgeving. Het hoorde blijkbaar bij zijn positie. Literatuur is in de negentiende eeuw geen vrijblijvend tijdverdrijf is, geen opsluiting in een ivoren toren, geen individueel murmelen of verlustiging in de eigen geest. De schrijvers droegen bij aan het sociale debat, in brochures, in de literatuur zelf, en in daden. Zij wentelden zich niet zelfgenoegzaam in het kapitaal van hun pen, maar keken om zich heen, voelden zich schuldig aan de waargenomen ellende en droegen bij aan de bestrijding ervan. Bittere armoede, vernederende ongelijkheid, rechtenloosheid zijn barbaars. Om die boodschap over te brengen gebruikten zij hun enige wapen: de virtuoze pen.

Wie de literatuur van de negentiende eeuw naar waarde wil schatten, moet zich dan ook realiseren dat de functie daar-





van zoveel anders was. Natuurlijk is *Fabriekskinderen* een sentimenteel verhaal, maar wat doet het ertoe als men ziet wat het teweeg gebracht heeft. Men doet geen recht aan het literaire leven als men zich alleen op de esthetica richt. Die werd pas echt belangrijk tegen het eind van de eeuw, met de Tachtigers. Dat betekent ook dat niet alleen de grote schrijvers van belang zijn. Elke kleine stad had zijn eigen stadsdichter, die bijvoorbeeld liefdadigheidspoëzie dichtte. Vanuit de literatoren, grote en kleine, werden de verbeteringen van de maatschappij op gang gebracht. De literatuur diende als het geweten van de natie.

Literatuur

- J.J. Cremer, *Fabriekskinderen. Een bede, doch niet om geld.* Ingeleid en toegelicht door Henk Eijssens. 2e dr. Schoorl, 1988.
- J.J. Cremer, *Fabriekskinderen.* Editieverantwoording werkgroep Fabriekskinderen (onder leiding van Marita Mathijssen). Amsterdam, 2002.
- Marita Mathijssen, *De gemaskerde eeuw.* Amsterdam, 2004.
- Multatuli, *Volledige werken.* Deel X. Amsterdam, 1960.
- Willemien Schenkeveld, *Het kindernetje van Van Houten. Sociale wetgeving in de negentiende eeuw.* Hilversum, 2003.





Tom Sintobin

'Verkleed als danseuse mondaine'.

Moraliseren in en over Het verlangen (1978)

van **Hugo Claus**

Jaak knoopt zijn bevekt gilet dicht, hij groet de lelijke en de mooie stewardess met oudewereldse zwier. Goodnight, zegt hij en gaat de ijzeren trap af met een onwereldse, wijde blik, extatisch denkt Michel, zoals sommige wielrenners bij de aankomstlijn van een Alpenrit van de Tour de France, en dan waggelt hij, de Vlaamse reus, zijn knieën begeven het, zijn kalende kop zakt voorover, hij knielt en als een pelgrim in het Midden-Oosten legt hij zijn voorhoofd tegen de tarmac en piept: 'Amerika, Amerika!' De stewardessen en de kruiers die toeschieten weert hij lachend af, laat dan gelaten toe dat Michel hem overeind sleurt. 'Wat doe je nu, onnozeelaar?' 'Zoals Christopher Columbus,' zegt Jaak. [...] In het busje, naast de uitgebluste reizigers die aan de lederen lusjes hangen, houdt hij zijn linnen tasje voor zijn buik, want, dat ziet Michel uit zijn ooghoek, hij bedekt een al te zichtbare erectie. Hij merkt dat Michel het heeft gezien. 'Houd uw manieren,' zegt Michel. 'Ik kan er niets aan doen,' zegt Jaak, 'het komt door het contentement dat wij geland zijn.' 'Ge kunt dat toch een beetje wegsteken!' 'Hoe dan?' vraagt Jaak, en dan: 'Zij kunnen mij daarvoor toch niet in de bak steken?' [...] Een gitzwarte negerin met een brilmontuur in de vorm van een vlinder, onderzoekt hun paspoorten. 'Ah, Belgium,' zegt zijn. 'Is er nog altijd burgeroorlog bij jullie, poor dears?' 'Wat? Ik heb niet naar de radio geluisterd,' zegt Jaak. 'Wanneer?' 'Toch al een paar jaar, nee? [...] Jullie moorden elkaar toch uit, Vlamingen en Walen, met bomaanslagen en zo?' 'Jazeker,' zegt Michel snel. 'Het is vreselijk.' Ineens zegt zij, dodelijk verveeld: 'Business or pleasure?' 'Pleasure,' roept Jaak, 'Much much pleasure!' en wrijft zonder de minste gêne, zoals hij nooit of te nooit in zijn vaderland zou durven doen, over de angstaanjagende bobbel in zijn gulp. 'Steek dat ding weg!', snauwt Michel. 'Hoezo?' zegt Jaak verbluft. 'Het is toch een teken van gezondheid!'¹





Zo begint het Amerika-avontuur van de twee hoofdpersonen uit *Het verlangen* van Hugo Claus (1929–2008), zijn spelersroman uit 1978. Claus is op dat ogenblik naar eigen zeggen² al drie keer in Las Vegas geweest, waarvan één keer in de zomer van 1977 met zijn broers, en hij weet dus wat hij beschrijft. Ik vat het verhaal eerst kort samen. Na een hevige woordenwisseling in het kleurrijke kaarterscafé De Eenhoorn naar aanleiding van de kort daarvoor overleden ster van het café Rikkebot, zo vertelt een ikverteller, besluiten de ‘halfbloed’ Michel en de lamme goedgezakte Jaak om voor tien dagen naar Las Vegas te trekken om daar voor groot geld te spelen. Op de luchthaven worden ze uitgezwaaid door drie homoseksuele stamgasten van het café: Markske, voormalig wielrenner, Dokter Verbraeken, notoir travestiet en Salomé, miljonair. Michel heeft zijn kaduke moeder en zijn stiefvader achtergelaten, Jaak zijn vrouw Dina met hun tienerdochter Didi, die een paar jaar daarvoor, na een op dat ogenblik nog onbekend trauma, het verstand van een kind van zes jaar heeft gekregen. In Los Angeles nemen ze de bus naar Las Vegas, waar ze zich in het kolkende leven van gokken en seks storten. De spanningen tussen beide reizigers lopen almaar op: ze hebben duidelijk andere verwachtingen en interesses. Jaak gaat vrijwel altijd naar hotel Circus-Circus om er naar het optreden van engelachtige acrobaten te kijken, die een trap beklimmen en weer afdalen. Dan rinkelt de telefoon op hun hotelkamer: Jaaks vrouw Dina vertelt hem dat ze net heeft ontdekt dat Markske de oorzaak is van het ongeluk van hun dochter. Michel legt daarop uit aan Jaak dat Didi’s toestand te wijten is aan een abrupt afgesprongen relatie met Markske: zij wilden trouwen, maar Rikkebot zat in geldnood en verkocht Markske als seks-slaaf aan Salomé. Didi kon de breuk niet verwerken, aldus Michel, en is daardoor kapotgegaan. Wat later pleegt Jaak een moord op een androgyne figuur die hem in een café zit aan te staren. Het tweetal vlucht de staat uit, terug naar Los Angeles, en kort daarna breekt het verhaal plots af: we zijn weer in De Eenhoorn, waar de ik-verteller uitlegt dat Jaak er nooit meer is binnengekomen en naar Limburg is verhuisd, wat Michel kwalijk wordt genomen. In wat volgt, wil ik onderzoeken hoe er in





1978 met moraliteit werd omgesprongen, ten eerste door op zoek te gaan naar de intrigerende normen- en waardenstelsels die *Het verlangen* schragen en ten tweede door een analyse van de contemporaine literaire kritiek over de roman.

De moraal van het carnaval

Eén van de vele raadsels in dit bedrieglijk hermetische verhaal is de ziekte van Didi. Wat is er precies met haar aan de hand, waarom heeft liefdesverdriet zo'n onwaarschijnlijk grote impact op haar? Voor ik een poging onderneem om deze opdringerige vraag te beantwoorden, wil ik jullie meenemen naar het Italië van de jaren '50 in de film *I Vitelloni*, van Federico Fellini (1920–1993), uit 1953. Sandra, de verloofde van de onverbeterlijke playboy Fausto, wint daarin de titel van Miss Sirene. Wanneer bekend wordt dat ze zwanger is, volgt een in allerijl in elkaar gebokst gedwongen huwelijk. Notoire klaploper Fausto neemt zijn intrek bij zijn schoonfamilie en begint te werken in de antiekzaak van een wat oudere vriend van zijn schoonvader. Op een dag is er carnaval in de stad. Hij ontmoet er de verklede vrouw van zijn baas en hij gedraagt zich, zoals dat tijdens het carnaval nu eenmaal gepermitteerd is, wat flirterig tegenover haar. De volgende dag is hij weer op zijn werk en hij loopt haar in de bergruimte tegen het lijf. 'Mevrouw, u zou zich altijd zoals gisteren moeten verkleeden,' spreekt hij haar toe, en hij probeert haar te kussen. Ze rukt zich los, geeft hem een klap op de wang en loopt weg. Een halve dag later wordt hij bij zijn baas geroepen en is hij zijn baan kwijt.

Claus, die precies in die periode – van februari 1953 tot begin 1955 met de filmactrice Elly Overzier in Italië verbleef³ – bewonderde Fellini zeer. En hoewel hij op 6 mei 1978 in een interview met de *Haagse Post* aangaf dat hij hem nooit wilde ontmoeten, zocht hij hem volgens mij in nogal wat van zijn werken wel op. Ook *Het verlangen* bevat heel wat reminiscenties aan de Italiaanse regisseur. Zo figureren er in de roman nogal wat extravagante en bizar geklede figuren die rechtstreeks uit een Fellini-film lijken te zijn weggelopen. In Amerika ontmoet Jaak bijvoorbeeld een 'onnozelaar die rondliep met een pijl in





zijn hoofd, twee rubberen pijlhelften boven zijn oren, ge moet al een serieuze slag met de hamer gekregen hebben, die hele autobus trouwens vol gasten met witte konijneoren aan'.⁴ Eén van Claus' talloze personages, Rikkebots *femme fatale* 'Chesty Morgan'⁵, blijkt dan ook nog eens een (achteraf gecensureerde) rol te hebben gekregen in *Il Casanova di Federico Fellini* (1976); ze heette Barberina.⁶ In de scène die ik net beschreef, zit volgens mij een sleutel voor de roman verscholen...

Over carnaval, en dan met name het middeleeuwse carnaval, heeft de Russische literatuurtheoreticus Bakhtin nagedacht in zijn boek over Rabelais.⁷ Het middeleeuwse carnaval biedt, aldus Bakhtin, een 'mundus inversus': een omgekeerde wereld, waarin de conventionele normen en waarden op hun kop worden gezet. Die *mundus inversus* is op een alternatieve manier gestructureerd, en wel via het principe van de omkering, dat op een aantal vlakken wordt voltrokken. Zo wordt de gebruikelijke sociale hiërarchie op zijn kop gezet. Prins Carnaval ontvangt de sleutels van de stad, mannen- en vrouwenrollen worden omgekeerd en ook krijgen de lichamelijke driften nu de bovenhand boven de rationaliteit: seksualiteit kan openlijker beleefd worden. Dingen die normaliter als verwerpelijk worden beschouwd en gemeden, zoals de excrementen van het lichaam (uitwerpselen, lichaamsvochten allerhande,...), worden binnen de omgekeerde wereld symbolisch waardevol geacht en dan ook gekoesterd. Belangrijk is in elk geval ook de timing van deze alternatieve wereldorde: de maatschappij wordt niet permanent omgekeerd en ontregeld, maar slechts op een welbepaald ogenblik in het kerkelijke jaar. De chaos – die wegens het alternatieve regelsysteem van de omkering slechts relatief is – wordt dus ingepland – hetgeen eigenlijk een kanalisering door de gevestigde orde impliceert. Wie buiten die periode de paljas uithangt, zal daarvoor worden afgestraft. Dat is precies wat Fellini's Fausto overkomt: hij tracht het schaamteloze flirtpartijtje dat hij op carnavalsavond met zijn bazin beleefde de dag erna voort te zetten, maar moet ervoor boeten. Zijn zinnetje 'Mevrouw, u zou altijd zo gekleed moeten gaan als gisteren' is in die zin veelzeggend: hij zou willen dat het altijd carnaval was.





Het is niet zo moeilijk om sporen van zo'n carnavaleske omkering aan te treffen in *Het verlangen*. De omkering van mannen- en vrouwenrollen in de roman, bijvoorbeeld, is overduidelijk, en dat zowel door de klemtoon op homoseksualiteit als door de vele beschrijvingen waarin de mannelijkheid van de personages op de helling komt te staan: de stem van Jaak is als die van een 'pensionaatsmeisje'⁸ en Michel heeft 'opgekrulde, lange wimpers. Zij zijn te lang voor een mannemens'.⁹ Daarnaast is er het ongegeneerde vieren van seksualiteit: 'Geen twee keer, geen drie keer, maar de hele nacht, naar het schijnt, was 't kermis'.¹⁰ De hele sfeer in het café is overduidelijk die van de eros, die van Dionysos, die van het carnaval – en niet die van de ratio en de 'geest'. Een van de meeste cruciale scènes in de roman is de ruzie over Rikkebot – die er uiteindelijk voor zal zorgen dat Jaak en Michel naar Amerika reizen. Die begint als volgt:

'Had Rikkebot geest?' vraagt Michel. 'Hé? Antwoord! Geen gram geest in heel zijn hersenpan, heel Rikkebot.' [...] 'Jaak,' roept Michel [...], gij die Rikkebot gevolgd hebt in alle casino's van het land en ook daarbuiten, tot in Finland toe, had hij één snuffe geest in heel zijn lijf, Rikkebot?' 'Het was mijn kameraad,' zegt Jaak. 'De mijne ook!' roept Michel. 'Maar dat is de vraag niet!' 'Hij had minstens zoveel geest als een ander,' briest Frans den Hollander. 'Jaak, 't is aan u dat ik uw gedacht vraag,' eist Michel. Jaak pulkt in zijn neus, wrijft het gevondene aan zijn schort. 'Geest, geest,' zegt hij. 'Had ie d'r of had ie d'r geen?' 'Geen,' zegt Jaak.¹¹

Het is niet toevalling dat Jaak net nu in zijn neus peutert – zijn lichaamsafscheidingen bevestigen wat aan de orde is: het gebrek aan geest, aan ratio dus, van Rikkebot, de absolute leider in het 'Rijk van Rikkebot'.¹² Jaak en lichaamsexcrementen zijn trouwens zowat de hele roman synoniem: 'Jaak drinkt en boert'¹³ staat er dan bijvoorbeeld, of: "Zeg, zeg, héla, al die bonen!" zegt Michel. "Ge vergeet zeker dat ge straks met mij in één kamer slaapt!" "Waar dat er gêne is, is er geen plezier," zegt Jaak en hapt. En lacht, een rebels lachje'.¹⁴

Er is echter een belangrijk verschil met het middeleeuwse carnaval, en dat blijkt heel goed uit het zinnetje dat de titel





van deze voordracht leverde en dat volgens mij één mogelijke leessleutel biedt voor deze bedrieglijk hermetische roman: 'En dokter Verbraeke gaat soms 's nachts de straat op, verkleed als danseuse mondaine en 't moet daarom geen carnaval zijn'.¹⁵ Verbraeke doet precies datgene wat Fausto bij Fellini verlangde: zich *altijd* kleden alsof het carnaval is. De *mundus inversus*, de wereld van spel en carnaval, is voor de personages in *Het verlangen* dus wel degelijk permanent: het is de normale orde van de dingen geworden, ze schuift radicaal over de gebruikelijke maatschappelijke ordening. Er is voor deze kaart- en seksverslaafden geen buitenwereld meer, geen gebruikelijke orde – hun hele leven is een spel, zoals blijkt uit de manier waarop Michel tegen de dood van zijn moeder aankijkt: 'Ik dans ook, mama, nog wilder, nog doller. Je dood, mama, een spel zonder grenzen'.¹⁶ Het hele gebeuren krijgt daarbij onmiskenbaar een symbolische betekenis:

*Omdat wij van de Eenhoorn, en eigenlijk de meeste spelers, een beetje buiten de gewone gang van de wereld gaan, en omdat wij, lijk dat Verbist de schoolmeester het zou zeggen: ontsnappen aan de totalitaire of egalitaire druk van 't systeem, door ons op ons eigen terug te trekken in de droom van 't spel, zoudt ge denken dat wij gezworen kameraden zijn, of lijk dat Verbist het zou zeggen: solidair. Mis, Meneer.*¹⁷

Het spel biedt het individu dus een alternatief voor de al te gewone wereld, een ontsnappingsmogelijkheid aan totalitaire systemen die mensen uniform maken. Zoals het citaat echter duidelijk maakt, is dit geen utopia waarin andersgezinden elkaar opzoeken en door dik en dun steunen. Het is een harde wereld, waarin slachtoffers vallen. Eén van die slachtoffers is Jaaks dochtertje Didi.

Bij haar introductie, wanneer ze in de huiskamer zit te kleuren, wordt zij met carnaval in verband gebracht door een vraag van Jaak: 'Gaat Wiske naar 't Carnaval dat ze zoveel kleuren haar heeft?'¹⁸ Het achttienjarige meisje is door een geheimzinnige trauma op het niveau van een zesjarig kind teruggevallen. Jaak wordt er wanhopig van: 'Maar hoe lang





moet het nog duren, dit circus, deze hocus-pocus voor dat wij mogen hopen dat Didi's motor weer in gang schiet?'¹⁹ Jaaks formulering is veelzeggend: hij beschouwt de toestand van Didi dus als een vorm van 'circus' of goochelen; iets uit de wereld van het carnavaleske heeft haar in bezit genomen. Dezelfde suggestie gaat uit van iets wat Dina zegt over de manier waarop dokters Didi's toestand analyseren: 'Het is een fenomeen, zeggen de dokters. Lijk over iemand in een circus'.²⁰ Het is niet helemaal duidelijk wat er precies is gebeurd in het verleden, maar er worden verscheidene dingen tegelijkertijd gesuggereerd: incest, pedofilie, ontspoorde seksualiteit, abortus en ten slotte de verklaring die de roman expliciet geeft bij monde van Michel: Didi had een relatie met Markske en ze wilden trouwen, maar Rikkebot steekt er een stokje voor door Markske te verkopen als seksslaaf aan de miljonair Salomé. Michels verklaring weet mij niet te overtuigen, maar dat is eigenlijk niet zo belangrijk, want binnen mijn interpretatie zijn het allemaal gedaanten van het carnavaleske: Didi heeft deelgenomen aan een radicale *mundus inversus* en draagt daar de gevolgen van: haar geest, haar verstand, is verdwenen en zij is weer een kind van 6 jaar. Zo past zij volmaakt binnen de wereld van De Eenhoorn, zoals uit een opmerking van de verteller duidelijk wordt: 'spelers zijn juist lijk kinderen. Als 't maar over vuile manieren gaat'.²¹ Deze interpretatie verklaart sommige van Didi's reacties tijdens het trauma, zoals bijvoorbeeld haar obscene geroep tijdens een woedeaanval: 'kak, pis, poepen, steek hem in mijn kont!'²²: alle aandacht ligt op seksualiteit én excrementen. Tegen het einde van de roman wordt er nog een keer aandacht besteed aan haar ziektebeeld:

*Waar dat Jaak verhuisd is? Naar een gemeente in Limburg. Om dichterbij zijn dochter te zijn die daar in een gesticht zit. Want tijdens zijn voyage in Amerika schijnt ze ineens veel verslechterd te zijn, zijn dochter. Van Helène uit de Saint-Tropez hebben wij gehoord dat Didi de laatste tijd toilet papier in haar mond stak, in haar neusgaten, in haar oren, en ook van onderen, in 't kort, in al haar openingen.*²³





Die beweging is significant: ze wendt zich weer af van de *mundus inversus* van het carnavaleske, met haar fascinaties voor uitwerpselen, want ze stopt haar lichaamsopeningen dicht. Iemand van De Eenhoorn beschouwt dat als een verslechtering, maar vanuit een ander perspectief kan dit tevens als een eerste fase van genezing worden beschouwd.

Claus was geen moraalridder. 'De moraal van alle boeken of stukken die ik schrijf,' zo vertelde hij aan Ischa Meijer toen die hem in 1970 voor *Haagse Post* interviewde, 'is: laat andere mensen met rust'.²⁴ Hij reageerde zelfs allergisch op het woord 'boodschap' alleen al. In een op 1 februari 1984 in *Autotoerist* gepubliceerd interview, bijvoorbeeld, berispte hij de journalist van dienst, Ignace van Leirberghe, in niet mis te verstane bewoordingen: 'Wilt u niet in mijn aanwezigheid het woord 'boodschap' gebruiken?'.²⁵ Een decennium eerder had hij al schamper opgemerkt in een radiogesprek met Roger De Neef voor BRT 3 'Ik weet niet wat er zo deshonorabel is aan het woordje *hoer*. Ik vind het net zo'n leuk woord als *boodschap*'.²⁶ Dat Claus geen oordeel wil vellen en geen tendentieuze literatuur wenst te bedrijven, belet echter niet dat hij in sommige van zijn werken een eindeloze fascinatie aan de dag legt voor het fenomeen moraliteit *as such*. *Het verlangen* vormt daar geen uitzondering op: Claus onderzoekt wat er gebeurt als je twee normensystemen, dat van de maatschappij en dat van het carnaval, uit evenwicht brengt. Een eindoordeel velt hij daarbij niet, hij toont enkel de resultaten. Zowel de wereld van het establishment als die van het carnaval worden net zo goed bekritiseerd als dat ze een stem krijgen. *Het verlangen* is in essentie dus een roman over moraliteit, zonder dat er morele oordelen in worden geveld. Claus beschrijft de werking van moraal, eerder dan dat hij er zelf een standpunt over inneemt – als een socioloog.

Morele oordelen in de literaire kritiek

Maar hoe zit het in de literaire kritiek? In het tweede deel van mijn lezing ga ik op die vraag in. *Het verlangen* had alles om op heftige bezwaren vanuit ethisch oogpunt te botsen.





Niet alleen is er de ongegeneerde beleving van seksualiteit en geweld, maar het boek balanceert dan ook nog eens op de rand van het blasfemische, want het dient zich aan als 'een parafraze van het verhaal van Jakob in Genesis'.²⁷ Wat dachten christelijke lezers er eigenlijk van dat een van de belangrijkste figuren uit het Oude Testament werd voorgesteld als een reusachtige dikkerd met onmiskenbaar homoseksuele trekjes? Werd de auteur aan de schandpaal genageld, net zoals dat tien jaar geleden gebeurd was toen Claus vier maanden gevangenisstraf kreeg omdat hij in zijn toneelstuk *Masscheroen* drie naakte mannen had opgevoerd die de heilige drievuldigheid moesten voorstellen? Welke vormen van morele oordelen zijn in deze kritieken te vinden? Vermits bijbelvermeldingen bizar genoeg volstrekt ontbreken, zal ik mij voornamelijk concentreren op uitspraken die met zedelijkheid te maken hebben, en ik zal daarbij een onderverdeling in vijf categorieën maken.

Ten eerste zijn er de expliciete morele oordelen, zoals in het katholieke bibliografische blad *Boekengids*:

*Het spreekt vanzelf dat de nadruk valt op sex en alles wat ermee in verband staat. Zo zijn we het tegenwoordig gewoon. Bij Hugo Claus is het niet anders, al hebben we al lezende de overtuiging opgedaan dat hij stilaan rustiger en evenwichtiger wordt. [...] We blijven het echter betreuren dat Hugo Claus de goegemeente altijd opnieuw wil verbluffen of ergeren door een verregaande platvloersheid. Is het werkelijk nodig dat men zelf grof wordt om sommige grove mensen te typeren? Men spreekt in die gevallen liefst van realisme, maar daarmee lijkt ons de zaak niet afgedaan. Een minimum respect voor onze medemensen blijft toch in alles onontbeerlijk. Als we in de omgang met anderen bepaalde normen in acht nemen, moeten wij dat ook niet doen als we de pen hanteren? We zijn niet kleinzerig en we hebben tijdens ons leven reeds een hele evolutie meegemaakt, maar we blijven op het standpunt staan dat de meest realistische roman moet kunnen geschreven worden zonder dat een normale volwassene er zich afkeert van de viezigheid van het verhaal en de schunnigheid van de dialogen. We zullen het blijven herhalen zolang we het nodig achten. Voor iedereen. Ook voor Hugo Claus.*²⁸





Het is allesbehalve toeval dat zo'n uitspraak in precies dit blad opduikt: van bij zijn oprichting in 1923 opereerde het kritisch-bibliografisch tijdschrift *Boekengids* blijkens een beginselverklaring in het eerste nummer immers vanuit de overtuiging 'een opvoedende taak te vervullen hebben', en die bestond eruit om lezers en bibliothecarissen te waarschuwen tegen onzedelijke boeken en 'hun misvormenden invloed'. De priesterrecensent Remi van de Moortel (1912–1993), op dat ogenblik 66 jaar, doet dan ook precies wat er van hem verwacht wordt. Nochtans is er wel iets merkwaardigs aan de hand met zijn recensie. In de eerste plaats is het best wel verrassend dat deze clericus Claus' roman überhaupt bespreekt, want volgens getuigenissen had hij de neiging om volstrekt geen aandacht te besteden aan literatuur van ongelovigen. Daarnaast valt er in de recensie een bepaalde defensieve houding te bespeuren: hij noemt zichzelf 'niet kleinzierig' en benadrukt dat hij 'reeds een hele evolutie heeft meegemaakt' – hij wapent zich dus tegen het verwijt een levend anachronisme te zijn en tracht zo als het ware krediet te krijgen. In het erop volgende zinnetje – 'We zullen het blijven herhalen zolang we het nodig achten. Voor iedereen. Ook voor Hugo Claus.' – gebeurt eveneens iets intrigerends: het is blijkbaar niet evident om deze om zijn *esthetische* vermorgen alom bejubelde auteur nog aan te vallen vanuit *ethisch* oogpunt. Dat Van de Moortel zich er toch aan waagt, is moedig. Maar het maakt van hem tevens een soort van roepende in de woestijn, want van de 36 mij bekende recensies is dit de enige waarin de roman expliciet sterren verliest wegens dit zedelijke aspect. En dan nog, want meteen na zijn ethische bezwaren gaat hij verder: 'Overigens is *Het Verlangen* een van de menselijkste boeken van de schrijver. Het gaat immers over de mens met zijn tekorten en veelvuldige onvolkomenheden'. Eén recensie komt dicht in de buurt, te weten de stapelrecensie die zijn zes jaar oudere vriend en katholiek boegbeeld André Demedts (1906–1992) op 22 september 1978 voor *De Standaard* schrijft. Hij laakt daarin de taal die Claus zijn personages in de mond legt:





Zij praten, gekscheren en snoeven zoals in de blijspelen van Gaston Martens, die een knap toneelschrijver was en zijn personages 'straatvlaams' liet spreken, maar hun toch het gebruik van een nog plattere taal ontzegde. Claus legt hun daarentegen geen stro in de weg en beleeft blijkbaar genoeg aan hun ongekamde natuurlijkheid. Wij weten uit het Gents Woordenboek van Lodewijk Lievevrouw Coopman hoe geurig en kleurig dat dialect overkomt en stellen niettemin vast dat er uit Het verlangen aan ondergrondstaal nog meer te garen valt.²⁹

Deze uitspraak valt lastig te duiden: wijst Demedts dit procédé af? Zijn bewondering voor Gaston Martens, die zonder extreem platte taal toch ook knap werk wist te leveren, lijkt daarop te wijzen, maar anderzijds brengt hij Claus' roman meteen daarna onrechtstreeks met geurigheid en kleurigheid in verband. Hij besluit dit gedeelte van zijn recensie trouwens met een veelzeggende opmerking: 'Nog best dat velen die *Pallieter* een halve eeuw geleden voor ons volk een beschamend boek vonden *Het verlangen* niet meer zullen lezen. Toch is het van een bestaande werkelijkheid afgekeken'. De kunstopvatting die dit soort boeken laakte, behoort blijkbaar tot het verleden, en Demedts' eigen uitspraken kiezen allesbehalve nadrukkelijk partij.

Demedts' oordeel is eigenlijk een voorbeeld van een tweede categorie, waarin morele oordelen al een stuk minder impliciet worden geformuleerd. Met die implicietheid is het echter erg lastig werken, want het is lang niet altijd duidelijk of er wel degelijk geoordeeld wordt. Ik leg u twee voorbeelden voor. Het eerste stamt uit de recensie van Jac. Firmin Vogelaar voor *De Groene Amsterdammer*:

de stamgasten [...] zijn vooral potsierlijk, evenals alle andere misbaksels: óf kinds, óf bovenmaatse speklap, óf homoseksuele miljonair, óf arts in vrouwenkleren, óf motorgek, óf Hollander – in heel de roman komt geen normaal gevormd of zich onopvallend gedragend persoon voor, zoals ook alle situaties minstens bizar zijn. Het spel speelt zich af tussen excentrieke bewoners van een kermis waarvan Claus het arrangement in handen heeft genomen. Hij doet dat





onmiskenaar met veel flair, handig, aansprekend soms met zijn taal die een soort extract van het Vlaams is, maar de loosheid van zijn bedoening blijkt uit het effectbejag, uitsluitend effectbejag zou ik willen zeggen, en overdrijving, en dan niet de overdrijving bedoeld om iets dat anders niet zichtbaar is en onschuldig lijkt zichtbaar te maken, maar overdrijving om indruk te maken.³⁰

Vogelaar beschuldigt Claus van effectbejag: via zijn schreeuwe-
rige taal en zijn welbepaalde stofkeuze probeert hij te im-
poneren. Er schemert een vaag moreel oordeel door in deze
passage: het hoort niet zo te zijn dat een auteur zich enkel
op het abnormale concentreert. Heel zeker is dat echter niet,
en hoe zwak dat oordeel klinkt, blijkt wel als we dit citaat ver-
gelijken met beruchte literair-kritische hetzes uit het verleden.
Zo serveerde priester-recensent Jacobs de bundel *Lenteleven* van
de Vlaamse auteur Stijn Streuvels in 1899 af door erop te wij-
zen dat hij niet de gehele werkelijkheid, maar slechts het ont-
spoorde gedeelte daarvan beschreef. Zijn kunst is dan ook
onwaardig, want alleen wie de gehele werkelijkheid op een
gezonde manier weergeeft, kan 'beschavend [medewerken]
tot de verstandelijke ontwikkeling van een volk', in de plaats
van de lezers ertoe aan te zetten 'een stap verder te wagen op
het pad der ondeugds en des verderfs'. Dertig jaar later werd
Gerard Walschaps *Adelaide* met gelijkaardige argumenten met
de grond gelijk gemaakt: zijn fascinatie voor abnormalen en
zonderlingen is pathologisch en pathetisch en levert enkel
onwaardige kunst op. Hoe verschillend de Roomse critici en
de marxist Vogelaar ook mogen zijn, zij wijzen op precies het-
zelfde aspect van een werk: het behandelt bij voorkeur abnor-
male gevallen. Vogelaar trekt daaruit echter niet de conclusie
dat het boek immoreel is omdat het geen opvoedende taak
vervult. Durft hij dat niet meer te schrijven en is het oordeel
dus impliciet, of deelt hij de onwankelbare overtuiging van
zijn voorgangers niet?

Het tweede voorbeeld heeft betrekking op de uitspraak
waarmee Murk Salverda zijn recensie in *Het Parool* afsluit:
'Bovendien lijkt het weer alsof Claus vindt dat liefde is voor-





behouden aan de onnozelen. Zo'n gezichtspunt vind ik twijfelachtig, al is het prachtig verbeeld en opgeschreven'.³¹

Impliceert het feit dat Salverda het niet eens is met 'zo'n gezichtspunt' dan ook dat hij het boek op morele gronden afkeurt? Dat lijkt mij op het eerste gezicht althans niet duidelijk zo te zijn, maar het wordt het onmiskenbaar wél als we de bekende bijbeltekst van o.a. Lucas 18,15–17 erbij nemen: 'Ze brachten ook kleine kinderen bij Hem, met de bedoeling dat Hij ze zou aanraken. Wanneer de leerlingen dat zagen, wezen ze hen terecht. Maar Jezus riep de kinderen bij zich en zei: 'Laat ze bij Me komen en houd ze niet tegen, want van zulke kinderen is het koninkrijk van God. Ik verzeker jullie, wie het koninkrijk van God niet als een kind aanvaardt, komt er beslist niet in'. Zo bekeken wordt de uitspraak van Salverda niet langer een afwijzen van een persoonlijke visie van de auteur, maar wel van een Christelijk normenpatroon – waardoor het veel dichterbij een duidelijk moreel oordeel aanschurkt. Een vrij absurd oordeel, trouwens, gezien Claus' vele uitvallen, in zijn werk en daarbuiten, tegen zijn katholieke opvoeding, en gezien het schandaal rond Masscheroen waarover ik het al had. Salverda's eigen achtergrond biedt al evenmin uitsluitel: hij werd gereformeerd opgevoed, maar dat verklaart in dit geval niet zo veel, want de overtuiging dat het Rijk Gods in eerste instantie voor de eenvoudigen van geest en de kinderen openstaat is bij mijn weten niet meteen een belangrijk twistpunt geweest tussen katholieken en protestanten. Of Salverda zijn geloof afgefallen was in 1978, heb ik niet kunnen achterhalen. De onduidelijke koers van de krant – de krant leek halverwege de jaren zeventig geen standpunten meer in te nemen en verloor pijlsnel identiteit (en lezers)³² – biedt al evenmin een duidelijk antwoord.

Makkelijker gaat het bij mijn derde categorie: uitspraken in recensies waarin recensenten wel degelijk nadrukkelijk vaststellen dat *Het verlangen* onbetamelijke zaken bevat, maar dan zonder dat dat een afwijzing van het boek tot gevolg heeft. Integen deel zelfs, ze lijken het als een van de verworvenheden ervan te beschouwen. Dat doet onder andere de recensent van *Argus*:





Het Gentse café vertegenwoordigt in de roman de triviale werkelijkheid. Vandaar ook de soms platvolkse taal en toestanden: Claus schept er zichtbaar genoeg in, het aardse bestaan als een modderpoel af te schilderen. Trouwens, in Las Vegas schildert Claus hetzelfde soort liederlijke scènes. Maar daar moest de droom van Michel gestalte krijgen...³³

Deze platte taal en toestanden zijn dus niet verwerpelijk maar legitiem: ze volgen logisch uit de thematiek voort.

Met het woord 'liederlijk' uit het laatste citaat zijn we bij een vierde type uitspraken aanbeland. Volgens Van Dale betekent het onder andere 'verregaand zedeloos' en behelst het dus bij uitstek een moreel oordeel. Soortgelijke voorbeelden zijn Geerts' opmerking in *De Nieuwe* dat Didi 'een hysterische crisis vol obscene woorden' doorleeft³⁴ of Schraepens bewering in *Spectator* dat Claus' personages zich 'wetens en willens, uit één of andere perverse domheid, aan het kwade geven'.³⁵ Uiteraard ligt aan woorden als 'obsceen', 'pervers', 'liederlijk' een moreel waardensysteem ten grondslag, maar dat keert zich in mijn ogen niet tegen de roman zelf. Wanneer E.V.I. in het daarnet al vermelde blad *Argus* dokter Verbraeke beschrijft als 'een vrijgevochten man, die niet het minste menselijk opzicht kent', dan impliceert die uitspraak immers geen oordeel over de roman – maar wel een beschrijving van het personage. Niet de tekst wordt afgewezen, maar de gebeurtenissen waarover de tekst het heeft. In het kader van een recensie bekeken worden deze termen veeleer descriptief aangewend: ze typeren een realiteit die de roman beschrijft en er is geen aanwijzing dat zij die interesse van de kunstenaar afwijzen. Dit beschouw ik als de vierde categorie: moraliserende termen of frasen waarvan de normativiteit enkel op het niveau van de beschreven werkelijkheid betrekking heeft.

Van de vijfde en laatste categorie die ik wil onderscheiden, vind ik een voorbeeld in de uiterst negatieve eerste recensie van de roman, die Nicole Verschore in de Vlaamse krant *Het Laatste Nieuws* plaatste: 'Ik kan het niet helpen dat ik [...] struikel over platvloerse zinnen als "Elk zijn gedacht. En zot zijn doet geen zeer".³⁶ Het woord 'platvloers', dat blijkens Van Dale





zowel 'laag-bij-de-gronds' als 'triviaal' kan betekenen, wordt in deze uitspraak duidelijk tot die tweede, niet-morele betekenis gereduceerd. Het woord had tot het moraliserende vocabulaire kunnen behoren, maar dat blijkt niet het geval te zijn. Een fascinerend voorbeeld van dit fenomeen is te vinden in de recensie die Marcel Janssens in *DW&B* publiceert. Janssens is niet zomaar eender wie: hij is al sedert 1968 hoogleraar aan de Katholieke Universiteit Leuven en op dat ogenblik zelfs al enige tijd Groepsvoorzitter Humane Wetenschappen. Dat hij lid was van de jury die de driejaarlijkse staatsprijs voor het proza in 1968 aan het bijzonder erotische *Gangreen 1* van Jef Geeraerts toekende – wat een ware rel ontketende –, bewijst wel dat hij zich als een ruimdenkende katholiek gedraagt.

Janssens is niet opgezet met *Het verlangen*. Het is volgens hem 'een banaal boek met een opzichtige laag schmink en glitter erover', dat zich desondanks toch als zeer ingenieus en complex voordoet: 'Ik voel dat hij [Claus] met al z'n vernuft, z'n perverse dubbele bodems en z'n summum van artificiële perversiteit (of perverse kunstmatigheid) er niet meer in slaagt om uit de kracht van z'n kunst van iets banaals iets aangrijpends te maken.'. Het bijzonder hermetische hoofdstuk 17 ziet hij als 'niet meer dan een practical joke die de referentie- en interpretatieschema's pervers troebleert'.³⁷ Een woord dat onmiskenbaar uit het register van een moraliserende poëtica komt, wordt totaal anders ingevuld. Perversiteit is geen zedelijke aangelegenheid, maar een kwestie van oneerlijk hermetisme. Typisch voor deze vijfde categorie van 'morele oordelen' die ik wil onderscheiden, is dus dat het vocabulaire van de moraliserende beoordeling nog wordt ingezet, maar volstrekt anders ingevuld. Moraliteit is als het ware een 'spooklichaam' geworden: het lijkt er nog te zijn, maar het is weg.

Besluit

Het viel in dit geval niet mee om morele oordelen te kwantificeren. Expliciete afwijzingen op morele basis bleken extreem schaars te zijn en het was erg lastig om uit te maken wanneer een bepaalde uitspraak een impliciete afwijzing van de tekst behelsde en wanneer niet. Bovendien kwam het vocabulaire





van de morele beoordeling wél nog voor, maar ze werd anders ingezet: ofwel sloegen de normatieve frasen naar alle waarschijnlijkheid enkel op de beschreven werkelijkheid en niet op het boek, ofwel werden ze volstrekt anders ingevuld. Nochtans ligt in deze ontelbaarheid net een relevant resultaat: nadrukkelijke en onmiskenbare morele oordelen over een tekst komen in deze casus uit 1978 nauwelijks voor.

Het is niet bijzonder moeilijk om daar een verklaring voor te bedenken. De seksuele revolutie was al een hele tijd aan de gang en de laatste schandaaltjes dateren alweer van begin van de jaren zeventig (o.a. rond de musical *Hair* in 1970 en rond *Blue Movie* in 1971). Ook binnen de literaire wereld lijkt het strijd-gewoel na de schandalen rond *Ik, Jan Cremer* (1964), de debuutroman van Jan Cremer, rond Gerard Reves *Nader tot U* in 1967 of rond Jef Geeraerts *Gangreen 1. Black Venus* twee jaar later, wat te zijn geluwd. Allicht behoorden critici tot die vrijgevochten generatie (Vogelaar werd geboren in 1944) of wensten ze er liever mee te worden geassocieerd dan met het verguisde establishment. Wie literatuur beoordeelde aan de hand van expliciete morele oordelen, liep het risico credibiliteit te verliezen in de moderne maatschappij. Het is in die zin niet toevallig dat Demedts en Van de Moortel onmiskenbaar tot een veel oudere generatie behoorden – Demedts is op dat ogenblik 72, Van de Moortel 66 – én tot een religieuze zuil waarvan door de vanaf de jaren zestig om zich heen grijpende ontkerkelijking maar een schim meer overbleef van wat ze vroeger geweest was.

Anderzijds is daarmee nog niet alles gezegd. Het valt immers op dat de morele oordelen enkel verdwenen lijken te zijn bij de beoordeling van de literaire tekst zelf, maar niet bij de beoordeling van de door die tekst beschreven werkelijkheid. De demoralisering van het oordeel is dus allesbehalve compleet; literatuur lijkt het statuut te hebben gekregen van een soort vrijplaats. In die zin is Claus' roman trouwens toch nog een stuk méér vrijgevochten dan de recensies: zijn meta-verteller neemt op geen enkel ogenblik een moreel standpunt in.

De geschiedenis van morele oordelen in de literaire kritiek moet nog geschreven worden. Het zal niet meevallen dat kar-





wei te klaren, al was het maar omdat een ondubbelzinnig inzetbare typologie vooralsnog ontbreekt. Wat ik hier heb geanalyseerd, is niet meer dan een moment, maar toch staat één ding voor mij nu al vast: anders dan misschien te verwachten valt op basis van het bekende verhaal over de radicale ontzuiling van na de tweede wereldoorlog, zal het verhaal van die geschiedenis allesbehalve een rechte lijn vertonen. Om maar iets te noemen: de bereidheid tot het functionaliseren van de onzedelijkheid die ik heb aangestipt kan ook al vijftig jaar geleden worden opgemerkt, in een recensie van *Werkmensen* van Stijn Streuvels. De recensent van *De Groene Amsterdammer* heeft het op 5 maart 1927 over een passage waarin het hoofdpersonage iets zegt ‘wat men een ergen vloek noemt – en dat in de kerk en op dat moment. Chot, ik durf het zelfs niet over te schrijven voor de Groene, die immers druk gelezen wordt ook onder de uiterst nette en in-fatsoenlijke Hollandsche burgerij’. Nochtans, zo gaat hij verder, is dit woord ‘het ware, het echte op die plaats. Het kan hier niet gemist worden, het is het eenige juiste daar op dat psychologisch moment, in dien goeden, eenvoudigen, schijnbaren bruuft’. Hij noemt dit alles het bewijs dat Streuvels hier ‘de volle consequenties van zijn krachtige, grootsche kunst’ aanvaardt.³⁸

Noten

- 1 Hugo Claus, *Het verlangen*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1978, p. 83–84.
- 2 Interview met Jan Brokken in *Haagse Post*, 6 mei 1978.
- 3 http://www.clauscentrum.be/main.aspx?c=*CLAUS&n=24733 [geraadpleegd op 13 januari 2010].
- 4 Hugo Claus, *o.c.*, p. 132–133.
- 5 Hugo Claus, *o.c.*, p. 95–98.
- 6 <http://www.imdb.com/title/tt0069952/usercomments> [geraadpleegd op 13 januari 2010]. De hilarische scène is op youtube te bekijken: http://www.youtube.com/watch?v=DD2rPuML_FE [geraadpleegd op 13 januari 2010].





- 7 Bakhtin, M. M. [1941, 1965] *Rabelais and His World*. Trans. Hélène Iswolsky. Indiana University Press, Bloomington 1993.
- 8 Hugo Claus, *o.c.*, p. 11.
- 9 Hugo Claus, *o.c.*, p. 17. Voor een uitgewerkte analyse van deze in het licht van de Bijbelse intertext bijzonder subversieve gendervermenging, zie Jaap Goedegebuure, 'Jakob in travestie'. In: Jaap Goedegebuure, *De veelervige rok. De bijbel in de moderne Nederlandse literatuur 2*. Amsterdam University Press, Amsterdam 1997; p. 39–53.
- 10 Hugo Claus, *o.c.*, p. 54.
- 11 Hugo Claus, *o.c.*, p. 24–25.
- 12 Hugo Claus, *o.c.*, p. 10.
- 13 Hugo Claus, *o.c.*, p. 201.
- 14 Hugo Claus, *o.c.*, p. 88–89.
- 15 Hugo Claus, *o.c.*, p. 51.
- 16 Hugo Claus, *o.c.*, p. 33.
- 17 Hugo Claus, *o.c.*, p. 47.
- 18 Hugo Claus, *o.c.*, p. 35.
- 19 Hugo Claus, *o.c.*, p. 43.
- 20 Hugo Claus, *o.c.*, p. 185.
- 21 Hugo Claus, *o.c.*, p. 10.
- 22 Hugo Claus, *o.c.*, p. 172.
- 23 Hugo Claus, *o.c.*, p. 255.
- 24 Mark Schaevers, *Hugo Claus. Groepsportret. Een leven in citaten*. Amsterdam, De Bezige Bij, 2004, p. 249.
- 25 Mark Schaevers, *o.c.*, p. 53.
- 26 Mark Schaevers, *o.c.*, p. 344.
- 27 Deze zin werd toegevoegd vanaf de tweede druk. Zie hiervoor Goedegebuure, *o.c.*, p. 39–40; zie voor een analyse van ook andere wijzigingen tussen de eerste en de tweede druk Tom Sintobin, 'Nu eens zuiver goud en dan maar wat glassplinters'. Over de omslagen van *Het verlangen* (1978) van Hugo Claus'. In: *Boelvaar Poef*, vol. 8, nr. 4, 2009, p. 65–82.
- 28 Remi van de Moortel, 'Kroniek van het Vlaamse proza'. In: *Boekengids*, jrg. 56 (1978), (december 1978), p. 769–782; meer bepaald p. 777–778.





- 29 André Demedts, 'Claus een vent'. In: *De Standaard*, 22 september 1978.
- 30 Jacq Firmin Vogelaar, 'Het effectbejag van "Het Verlangen": spel zonder grenzen van Hugo Claus. In: *De Groene Amsterdammer*, 31 mei 1978.
- 31 Murk Salvedra, 'Kleinemannendroom'. In: *Het Parool*, 17 juni 1978.
- 32 'Op de felle, controversiële standpuntbepaling van *Het Parool* in de jaren zestig en het begin van de jaren zeventig, over Vietnam, Israël en het studentenprotest was een grote stilte gevolgd. Er verschenen wel hoofdartikelen, maar ze prikkelden niemand meer tot het uiten van bijval of afkeuring. Wat *Het Parool* van iets vond, positief of negatief, werd niet langer erg belangrijk gevonden. Maar het ging niet om politieke standpunten sec alleen, zo werd het in de redactie gevoeld. Het was volgens haar veel erger: de krant had geen ziel meer. Blijkens een notie van de redactieraad uit 1974 voor bestuur en curatorium beklaagden de *Parool*-journalisten zich over 'een steeds neutralere journalistieke aanpak', en had de krant volgens hen 'een te zakelijk, te weinig richtinggevend of strijdvaardig karakter' gekregen. Redactieraadslid Andor Kircz noemde het in een bespreking met bestuur en curatorium 'een gebrek aan algemeen geldende visie; waarom maken wij en krant en wat doen we ermee?'. Uit: Gerard Mulder en Paul Koedijk, *Léés die krant! Geschiedenis van het naoorlogse Parool*. Amsterdam, Meulenhoff, 1996, p. 524
- 33 E.V.I., 'Het beeldend verlangen van Hugo Claus'. In: *Argus*, jrg. 1 (1978), afl. 4 (augustus 1978), p. 370–374.
- 34 Leo Geerts, 'Hugo Claus: het café als medium'. In: *De Nieuwe*, 12 mei 1978.
- 35 Chris Schraepen, 'De jongste Claus'. In: *Spectator*, 29 april 1978.
- 36 N.V. [= Nicole Verschore], 'Vlaams made in Japan'. In: *Het Laatste Nieuws*, 29–30 april 1978.
- 37 Marcel Janssens, 'Hugo Claus en een zeker verlangen'. In: *DW&B*, jrg. 124 (1979), afl. 3 (maart–april 1979),





p. 209–212; citaten zijn ontleend aan p. 210–211 van deze bespreking.

38 [anoniem], [recensie van *Werkmensen*]. In: *De Groene Amsterdammer*, 05 maart 1927.





Joukje Akveld *Jeugdliteratuur en de moraaldiscussie*

Toen Jantje in 1778 die eiergrote pruimen zag hangen, kon hij niet bevroeden dat Pietje (1914) en Dik (1891) ze een kleine 140 jaar later in zijn plaats gewoon zouden hebben gegapt. Niet dat pruimen stelen rond 1900 wel geaccepteerd was, o nee. Recensenten, bibliothecarissen, schrijvers, pedagogen en andere opvoeders uitten felle kritiek op het gezagondermijnende gedrag van de twee belhamels. Maar Pietje Bell en Dik Trom trokken zich daar niets van aan. Met hen in de buurt, zou geen pruim meer veilig zijn.

Dames en heren, ik wil maar zeggen: er is nogal wat veranderd in de kinderboekenwereld sinds Hieronymus van Alphen zijn versjes schreef en kinderen voor het eerst hun eigen literatuur kregen. De braafheid van zijn Jantjes, Keetjes, Flipjes en Cornelisjes is anno 2009 nauwelijks meer denkbaar. Pietje en Dik baanden de weg voor een heel ander soort kinderboeken. Boeken waarin een vrolijk soort anarchie heerst en de sympathie ligt bij het rebelse kind. Kinderen die Dikkertje Dap heten, of Deesje of Madelief of Pim of Pom – u kent ze wel.

En ja, ik hoor het u wel denken: die laatste twee zijn inderdaad geen kinderen, maar kleine rebellen waren het wel.

Het kinderboek is altijd een goed vehikel geweest om de opvoedingsidealen van de schrijver in uit te dragen; een verhaal een prachtig jasje om een les, een boodschap of wat men verder maar kwijt wil in te verpakken. Van Alphen schreef zijn 'nuttige waarheden in rijm' speciaal voor zijn eigen kinderen. Na de dood van zijn vrouw nam hij hun opvoeding op zich. De dichter hield er voor zijn tijd een moderne visie op na. Hij beschouwde het kind als een onbeschreven blad, dat deugden als gehoorzaamheid, eerbied voor volwassenen en ontzag voor God moest worden aangeleerd. Logisch dus dat Jantje die pruimen liet hangen, al had hij er nog zo'n zin in.





Pietje Bell-schrijver Van Abkoude had juist een grote hekel aan de al te keurige burgermoraal en liet zijn kleine held de ene vlegelstreek na de andere uithalen.

Voor u nu denkt dat ik hier de geschiedenis van de jeugdliteratuur in een notendop ga vertellen... Dat ga ik niet. Maar wie wordt uitgenodigd om iets te zeggen over de moraaldiscussie bij kinderboeken, kan niet heen om de geschiedenis, in elk geval niet om de ontwikkelingen van de afgelopen decennia. Op het gevaar af een verhaal te vertellen dat u al kent, volgt hier een stukje historie.

Om te beginnen: de beruchte jaren zeventig. Het kinderboek werd toen wel geschreven door kinderboekenschrijvers, maar ondertussen was het ook het domein van de opvoeders binnengeslopen. Die vonden dat het maar eens uit moest zijn met al die brave verhalen over gelukkige gezinnen – zo zag de wereld er toch allang niet meer uit? Waar waren de gescheiden ouders? Waar bleven de gastarbeiders, de bewust ongehuwde moeders? Het was tijd voor een nieuw soort literatuur, zo was de heersende gedachte: het kinderboek als opvoedkundig instrument.

En verdomd: het ene taboe na het andere werd doorbroken. Plotseling verschenen er boeken over lesbische moeders en werkloze vaders. De literaire kwaliteit raakte een beetje uit zicht, maar hee, er moesten taboes worden doorbroken; het ging nu even om het onderwerp, om de moraal. Kinderen dienden niet langer te worden zoet gehouden met fantasierijke sprookjes of onstuimige avonturen – nee, de werkelijkheid, die moest worden beschreven. Maatschappijkritiek, daar hadden de jaren zeventig-kinderen behoefte aan, meenden de opvoeders – en de schrijvers met hen.

Alle schrijvers? Nee, niet allemaal. Sommigen moesten niets hebben van die receptmatige boeken vol homoseksuele opa's. Astrid Lindgren bijvoorbeeld. Ze schreef er in 1973 in *Het land dat verdween* het volgende over:

Je neemt een gescheiden moeder, het liefst loodgieter van beroep, of eventueel atoomfysica, het voornaamste is dat ze niet 'naait' en niet 'lief' is. Dan meng je haar met wat water en luchtvervuiling,





wat derdewerldhonger, oudertirannie en schooltucht en je roert er nog een klont rassenproblemen door en natuurlijk wat vrouwendis-criminatie. Ten slotte strooi je daar dan nog een handje drugs over-heen en wat geslachtsdaden, tot je een pittige saus krijgt, waar de befaamde sprookjesschrijver Zacharias Topelius van tegen het pla-fond zou springen als hij er iets van kon proeven.

In diezelfde jaren werden er werkgroepen in het leven geroe-pen die lijsten aanlegden met boeken waarin een modern wereldbeeld werd uitgedragen. Onze eigen Guus Kuijer, die u misschien kent van zijn verhalen over het meisje Madelief, verhalen die hij als ex-onderwijzer schreef vanuit een grote betrokkenheid bij het kind zónder bevoogdend te worden, die Guus Kuijer moest niet veel hebben van die lijstjes, en van de werkgroepen evenmin.

In 1980 schreef hij in de essaybundel *Het geminachte kind*:

Een schrijver van een modern kinderboek dient een taboe te door-breken. Dat wordt hem door een strenge werkgroep uit het zuiden des lands gedictieerd. Heb je die werkgroep tegen je, dan kan je het kinderrijke Brabant en Limburg wel vergeten, dus je luistert naar die dames, je vraagt ze desnoods om een bruikbaar taboe, daar hebben ze een hoop van in voorraad beneden de Moerdijk, ze heb-ben trouwens ook een lijst van onderwerpen voor je, zodat je boek vanzelf binnen een 'criteria' valt, ik heb gehoord dat er nog een masturberende bisschop vacant is, maar ik dwaal af.

Nu is er wel iets opmerkelijks wat ik u wil vertellen. In 1999, bijna twintig jaar na zijn *Geminachte kind*, publiceerde Guus Kuijer een verhaal over een meisje van gescheiden ouders. Haar moeder doet het met de meester, haar vader is verslaafd. Het meisje zelf is verliefd op een Marokkaan die van zijn 'pokkencultuur' geen Nederlands vriendinnetje mag hebben. Ondertussen draaft God regelmatig op in de gebeden van opa en oma en ook in die van het meisje, hoewel ze 'niks van haar geloof' is.

Het meisje heette Polleke, het boek *Voor altijd samen, amen*. Een jaar later won het de Gouden Griffel.





Wat was er aan de hand? Was Kuijer op zoek gegaan naar zijn eigen masturberende bisschop? Was de jury teruggevallen op de moraal van twintig jaar daarvoor? Maar nu dwaal ik zelf af, later meer hierover.

Terug naar de jaren zeventig. Het was natuurlijk goed bedoeld allemaal, die verhalen die kinderen moesten laten kennismaken met de echte wereld, maar uiteindelijk kregen de mensen genoeg van al die 'onderwerp'-boeken, de schrijvers voorop. Een kinderboek was geen doorgeefluik van de waarden en normen van volwassenen, vonden ze, en ze gingen boeken schrijven waar niets maatschappijkritiekerigs aan was.

Kinderen moesten aangesproken worden op hun emoties, zeiden de schrijvers. Dat kon met een verhaal over een actueel onderwerp, maar een voorwaarde was dat niet. Een goed kinderboek kon óveral over gaan, zolang de taal maar origineel was, de compositie doordacht, de personages levensecht. De woorden 'moraal' en 'boodschap' werden het nieuwe taboe – het waren woorden waar je als schrijver liever niet mee geassocieerd werd: het kinderboek als autonoom kunstwerk.

Dit verhaal begint nu toch een beetje op een geschiedenisles te lijken, maar vooruit, voor de volledigheid noem ik ze hier toch maar even bij naam, de schrijvers van de literaire kinderboeken uit de jaren tachtig en negentig, die de moraal naar het verdomhoekje dirigeerden en de moraaldiscussie deden verstommen: Els Pelgrom, Imme Dros, Toon Tellegen, Wim Hofman, Joke van Leeuwen, Peter van Gestel, Margriet Heymans, Harriët van Reek – allemaal schrijvers die in die jaren van zich lieten horen en voor wie het primaat bij de taal lag.

De literaire kritiek volgde de ontwikkelingen in de kinderliteratuur op de voet. Niet langer ging het erom of de uitgedragen boodschap aansloot bij de beoogde doelgroep – er was immers geen boodschap meer – nee, critici keken naar het stilistische niveau van de verhalen, naar de compositie. Kende het boek meerdere lagen? Prachtig: 10 punten! Was er sprake van intertekstualiteit? Fantastisch: 20 punten! Probeerde de schrijver zijn publiek een moraal te verkopen? Jasses, wat ouderwets: 0 punten.





Met de literaire emancipatie van het kinderboek in de laatste decennia van de vorige eeuw verloor de moraal haar bestaansrecht. Kinderen verdienden net als hun ouders het beste en wat hun lectuur betreft betekende dat: boeken die hun ouders net zo goed konden lezen als zijzelf, want een goed kinderboek was ook interessant voor volwassenen.

Dat kinderen het daar niet altijd mee eens waren, dat hun favoriete schrijvers heel andere namen hadden dan het rijtje dat ik zo-even opnoemde, dat was wel lastig, maar geen reden om de koers te wijzigen. Het was immers 'De Gouden Eeuw van de kinderliteratuur', zoals Bregje Boonstra de jaren tachtig en negentig typeerde in haar onlangs verschenen boek *Wat een mooie!* En mooier dan goud kun je het niet krijgen.

En toch.

Bijna aan het eind van 2009 kunnen we constateren dat de jaren tachtig en negentig van de twintigste eeuw definitief voorbij zijn, en niet alleen jaartaltechnisch. De Gouden Eeuw van de kinderliteratuur is verleden tijd, literair gezien zijn we uitgeëmancipeerd. Maar wat betekent dat in de praktijk? En voor de moraal? Keert die terug, zoals alles vroeg of laat terugkeert?

Om daar iets over te kunnen zeggen laat ik de grote geschiedenis nu voor wat ze is en stap ik over op een kleinere: m'n eigen. Of, en in hoeverre, de moraaldiscussie wordt gevoerd heeft immers niet alleen te maken met de tijd, maar ook met de functie die iemand bekleedt en zijn daaruit voortkomende relatie tot het kinderboek. Een paar van mijn eigen ervaringen op dat gebied wil ik graag met u delen.

Mijn loopbaan in de kinderboekenwereld is een grillige en begon lang geleden. In 1974 om precies te zijn, nou ja, een tikkeltje later, want in de wieg was mijn belangstelling voor kinderboeken nog niet zo groot.

Ik was zo'n kind dat zodra het alleen mocht oversteken in haar eentje naar de bibliotheek ging en zelf haar boeken uitkoos. Zo nam ik eens, ik zal een jaar of acht, negen zijn geweest, een boek mee naar huis, waarvan het omslag en de titel me destijds mateloos fascineerden, hoewel ik me beide





nu niet meer kan herinneren. Wat ik me wel herinner is die ene passage, die ik – hoe spannend ook – destijds toch niet helemaal begreep. Dus stapte ik naar mijn vader en vroeg: ‘Pap, wat is nu eigenlijk precies een condoom?’

Het boek moest terug naar de bibliotheek, ik was nog lang boos op mijn vader, maar hoe het met die condooms zat is me gelukkig toch nog duidelijk geworden, met dank aan het brede assortiment aan jaren zeventig-kinderboeken in de openbare bibliotheek van Koudekerk aan de Rijn.

Ik werd ouder, te oud voor kinderboeken, maar bleef ze toch lezen. Ik ging schrijven voor een boekenkrant voor jongeren, geschreven dóór jongeren en voor het eerst ging ik officieel iets zeggen over kinderboeken. Hield ik daarbij rekening met een moraal? Waarschuwde ik lezers voor passages met condooms? Nee, dames en heren, dat deed ik niet. Mijn rol was niet die van de ouder die zijn kind wil beschermen tegen gevaren die bepaalde woorden schijnen aan te kleven. Ik was een leeftijdgenoot van de lezer en leeftijdgenoten censureren niet.

Kent u dit boek? Het is van de Zweedse schrijver Peter Pohl en heet *We noemen hem Anna*. Het verscheen in Nederland in 1993. Het verhaal gaat over een twaalfjarige jongen die zo gepest wordt dat hij zelfmoord pleegt. En niet zomaar zelfmoord. De jongen hangt zich op aan de haak van de hangmat, die zo laag hangt, dat het lijkt of hij zit. In het verhaal vertelt de politie hoe moeilijk het is om voor langere tijd bij volle bewustzijn hangend je benen opgetrokken te houden. Als je op die manier zittend ophangt, moeten je benen redelijkerwijs lang voor je het bewustzijn verliest naar de grond zakken en de zelfmoordpoging verhinderen. Het getuigt van een onmenselijke wilskracht dat het de jongen toch lukt.

Wat was de moraal die Peter Pohl zijn lezers wilde overbrengen? Wat was de boodschap van dit gruwelijke boek? Ik geloof niet dat ik me dat destijds bewust heb afgevraagd. Ik vond het boek alleen maar erg goed en ik denk dat ik dat ook zo in de jongerenkrant heb gezet. Het was een boek dat ik andere lezers wilde aanraden. Niet om te vertellen hoe erg het is om iemand dood te treiteren, maar om ze te wijzen op een meeslepend en knap geschreven verhaal.





NRC Handelsblad dacht daar net zo over. ‘Geen zonnig boek, wel goed,’ schreef de recensent. En het was duidelijk dat dat laatste zwaarder woog dan het gebrek aan zon.

Zes jaar later, in 1999, verscheen *Zeer kleine liefde* van Ted van Lieshout. Kent u het? Het was onlangs weer volop in het nieuws. De schrijver ontving dit najaar de Theo Thijssen-prijs voor zijn oeuvre en verscheen in alle kranten, maar over geen van zijn boeken werd zoveel geschreven als over dit verhaal.

Zeer kleine liefde is een autobiografische dichtbundel over de pedofiele relatie die Ted van Lieshout als kind had met een volwassen man. Hij wilde zijn ervaringen opschrijven en maakte er aanvankelijk een boek voor volwassenen van, maar de uitgever vond zijn stijl meer geschikt voor kinderen en zo werd het een kinderboek. Het boek veroordeelt pedofilie niet. De jongen uit het verhaal vindt het fijn dat er iemand is die hem bijzonder vindt. Dat betekent niet dat het boek pedofilie goedkeurt, maar Van Lieshout is genuanceerder dan je in een kinderboek, of eigenlijk in elk boek over dit onderwerp, zou verwachten.

Ik had net mijn studie Nederlands afgerond toen *Zeer kleine liefde* verscheen. Tijdens mijn studie had ik enkele jaren in een kinderboekwinkel gewerkt, maar inmiddels werkte ik bij een uitgeverij. Zou ik het boek hebben aangeraden aan kinderen als ik in de kinderboekwinkel was blijven werken? Geen kleine kinderen, maar tieners? Ik weet het niet. Ted van Lieshout heeft het zelf in elk geval nooit gedaan. Voor hem moest het boek er zijn, zodat kinderen die het zochten het konden vinden, maar hen er actief op wijzen, deed en doet hij nog steeds niet.

NRC Handelsblad had bij verschijning wel wat kanttekeningen bij *Zeer kleine liefde*, maar nergens zei de recensent dat het onderwerp niet in een kinderboek paste. Opvallend is dat dezelfde krant tien jaar later in een interview met de schrijver veel meer nadruk op het onderwerp pedofilie legde en veel minder op de vorm en de stijl van het boek. ‘Het hindert mij dat er geen begrip is voor pedofielen’ kopte het artikel, een uitspraak van Van Lieshout. Reden voor *De Wereld Draait Door* om, bij hoge uitzondering, een kinderboekenschrijver uit te





nodigen in haar programma. Uiteindelijk ging Van Lieshouts optreden bij Matthijs van Nieuwkerk niet door, maar dat hij wel werd uitgenodigd, is veelzeggend. Is de moraal terug? Of leven we in een tijd waarin we gewoon graag choqueren?

De uitgeverij waar ik na mijn studie terecht kwam was Lemniscaat. Hoewel het niet in mijn functieomschrijving stond, mocht ik me bemoeien met de redactie en de boeken die werden uitgegeven.

Van twee boeken in het bijzonder herinner ik me de discussie of we ze moesten publiceren of niet. Het ene kwam uit Engeland en heette *Inventing Elliot*. Het ging over een jongen die op zijn vorige school vreselijk gepest werd, maar die er op zijn nieuwe school in slaagt zich een nieuw imago aan te meten. Vanaf dat moment wordt hij niet meer gepest. Sterker nog: een stelletje dominante rotzakken, die de school met hun pesterijen in hun macht houden, nodigen hem uit een van hen te worden. Van gepeste tot pester.

Het boek was goed geschreven, later heeft het verschillende prijzen gewonnen, maar de uitgever wilde er niet aan. Te heftig vond hij. Hij dacht dat kinderen het boek niet zouden willen lezen. Ikzelf dacht dat kinderen het mooi zouden vinden. Misschien dacht de uitgever aan zijn eigen kinderen en hun kwetsbaarheid, terwijl ik dacht aan de indruk die het boek van Peter Pohl bij mij had achtergelaten. De vader versus de kinderloze lezer.

Het tweede boek was een verhaal van een Duitse vrouw die een aantal kinderen had geadopteerd, onder wie een meisje dat de genocide in Rwanda had overleefd. Het meisje was een jaar of tien toen haar hele familie werd vermoord en herinnerde zich ieder detail. Ze vertelde haar verhaal aan haar nieuwe Duitse moeder die er een boek van maakte voor jongeren. In het knap geschreven verhaal lees je over machetes en mensen die levend in brand worden gestoken, en hoe het meisje een paar keer op het nippertje aan de moordpartijen ontsnapt.

Kon je zo'n boek uitgeven voor jonge lezers? Mocht je kinderen laten lezen over dit soort gruwelijkheden? *Een zondag aan het zwembad van Kigali* van de Canadese schrijver Gil Courtemanche





ging over hetzelfde thema en was een groot en commercieel succes, maar dat boek was wel voor volwassenen. Het boek waar wij op de uitgeverij over spraken was voor kinderen vanaf een jaar of twaalf en opnieuw waren de meningen verdeeld.

Een jaar nadat ik bij Lemniscaat was weggegaan, is het boek over de gepeste jongen alsnog gepubliceerd. Het verhaal over Rwanda is door geen enkele Nederlandse uitgeverij uitgegeven.

Na Lemniscaat ging ik schrijven voor de kinderkrant *Kidsweek*. In die periode verscheen *Mijn laatste dag als genie* van Tanneke Wigtersma. Wigtersma's eerste boek ging over een meisje dat wordt misbruikt door haar vader. Dankzij de tussenkomst van een engelachtig meisje, durft de hoofdpersoon haar geheim aan het eind van het verhaal aan haar juf te vertellen. Heftig, oordeelden de recensenten, maar wel mooi geschreven.

De stemming sloeg om toen *Mijn laatste dag als genie* verscheen. In dat boek komt een meisje voor dat goede cijfers haalt op school, een aardige beste vriendin heeft en lieve, begrijpende ouders. Toch is het meisje ongelukkig. Zo ongelukkig, dat als ze ontdekt dat ze kanker heeft, besluit het niemand te vertellen en de ziekte haar verwoestende werk laat doen. Pas na haar dood, als haar vriendin haar dagboek leest, komt de omgeving van het dode meisje erachter dat de ziekte een verkapte zelfmoord was.

De kritiek op het verhaal had vooral betrekking op de vorm, maar de recensent van Trouw schreef ook dat hij de ontknopning van het boek zo onthutsend vond, dat hij er onpasselijk van werd. Wel noemde hij, en met hem ook andere recensenten, het verfrissend en taboedoorbrekend dat Wigtersma over de levensmoeheid van een puber durfde te schrijven.

Als *Kidsweek*-recensent, die boeken direct aan de doelgroep presenteerde zonder tussenkomst van een ouder of andere volwassene, stond ik voor de keuze: kon ik het boek wel bespreken of niet? En als ik het deed, mocht ik zo'n boek over het verheerlijken van de dood dan wel positief bespreken?

Ik besloot dat het kon en dat het mocht.





Een jaar geleden heb ik mijn baan bij *Kidsweek* opgezegd. Als freelance journalist schrijf ik nu over kinderboeken voor kranten en tijdschriften voor volwassenen. Niet meer direct voor de doelgroep dus, maar via de lezers van *Het Parool*, *Vrij Nederland* en tijdschrift *Lezen* kom ik indirect toch weer bij hen uit. Opnieuw moet ik mij vanuit mijn functie verhouden tot het kinderboek en z'n doelgroep.

Wat heeft dit verhaal nu duidelijk gemaakt?

Niet alleen dat kinderboeken sinds hun ontstaan een middel zijn geweest om kinderen iets bij te brengen over de wereld waarin wij leven, een 'boodschap' zo u wilt, waarbij geen onderwerp geschuwd wordt (laat pruimen hangen, besef dat pedofilie voor het slachtoffer minder traumatisch kan zijn dan iedereen denkt, veroordeel niet te snel de levensmoetheid van een meisje dat geen reden heeft ongelukkig te zijn), maar ook dat de moraaldiscussie nooit is verstomd.

Ouders, bibliothecarissen, boekhandelaars, uitgevers en recensenten denken, praten en schrijven over kinderboeken, ieder vanuit zijn eigen professie. In die gesprekken is de moraal nooit ver weg. Nee, óók niet tijdens de Gouden Eeuw van de kinderliteratuur, toen het primaat van de schrijvers en recensenten bij de taal lag en het leek of niemand zich meer bekommerde om de boodschap. Kijkt u maar naar *Voor altijd samen, amen*, het boek van Guus Kuijer waar ik nog op terug zou komen.

De jury die het boek in 2000 de Gouden Griffel toekende schreef in haar juryrapport dat hoofdpersoon Polleke veel opstak van het antiracisme project op school:

'Ik weet nu dat je mekaar mag uitschelden voor rotte aardappel. De rest is racisme.'

Dat zegt Polleke.

En daarover schreef de jury:

'Er zou nog veel meer leerzaams te vertellen zijn uit dit boek, maar dat zou misschien de verkeerde indruk geven dat dit een opvoedend boek is. En misschien is het ook wel een opvoedend boek maar niet zo'n soort opvoedend boek.'





Wat de jury bedoelt, is dat Kuijer geen moralistisch boek à la de jaren zeventig heeft geschreven, zoals hij in *Het geminachte kind* veroordeelde, maar een góed boek. Een boek met rake observaties, humoristische dialogen en personen die bij u en mij om de hoek zouden kunnen wonen. Een boek dat toevallig óók een 'onderwerp' heeft.

Dat is de reden waarom niemand in 1999 zei dat Guus Kuijer in *Voor altijd samen, amen* precies dat deed, waar hij twintig jaar eerder zo tegen tekeering. Boeken met problemen zijn namelijk alleen een probleem als ze slecht geschreven zijn.

Als er de afgelopen tien jaar iets veranderd is in de moraal-discussie dan is het dat het sinds de Gouden Eeuw van de kinderliteratuur zwaarder is gaan wegen of het boek goed geschreven is. Was een werkloze vader in de jaren zeventig bij wijze van spreken al genoeg voor een positieve ontvangst van het boek, anno 2009 kom je daar als schrijver niet meer mee weg.

En hoewel de meeste recensenten van de landelijke dagbladen méér dan hun voorgangers in de jaren tachtig en negentig kijken of een onderwerp inhoudelijk aansluit bij de doelgroep, beoordelen ze het boek in de eerste plaats op z'n literaire waarde. Daarvan zijn vele voorbeelden te geven, ik noem er hier drie: *Allemaal willen we de hemel* van Els Beerten gaat over goed of fout zijn in de Tweede Wereldoorlog. *Tiffany Dop* van Tjibbe Veldkamp is een boek over een dertienjarig meisje dat een baby wil. *De vriend van de vriendin van de moeder* van Maja van Katharina Kieri vertelt over de fundamentele eenzaamheid van de mens.

Door een achterdeur die iemand vergeten is op slot te doen, dringt de moraal langzaam maar zeker weer binnen in de kinderliteratuur. En we laten het gebeuren, de moraal is welkom. Zo lang die maar verpakt is in mooie taal en een origineel verhaal, hoor je de recensenten niet klagen.

Maar als dat niet zo is...

Onlangs verscheen *Mister Finney en de wereld op zijn kop*, een verhaal over de toestand waarin onze aarde verkeert. De titelheld is een visachtig wezentje dat nieuwsgierig is naar het leven buiten zijn huis en tuin. Hij gaat op reis, ontmoet allerlei dieren en komt erachter dat de wereld niet overal even mooi is.





Maar Mr Finney ontdekt ook dat het helpt om vragen te stellen en dat die soms leiden tot oplossingen.

‘Een vreselijk moralistisch verhaal over milieuproblemen,’ noemde *Trouw* het boek. ‘De dialogen staan vol houderige kinderboekenzinnetjes’ [...] ‘emoties worden benoemd in plaats van voelbaar gemaakt.’

Was de auteur een briljant stilist geweest, zoals Guus Kuijer, dan was de moralistische boodschap vermoedelijk een stuk minder negatief beoordeeld. Maar dat is de auteur niet. Dat haar achternaam Van Oranje luidt, verandert daaraan niets.







Colofon

Redactie: Yra van Dijk, Stance Eenhuis,
Koen Hilberdink, Aad Meinderts, Jessica Nan
© Jan Campert-stichting

© artikelen: de auteurs

ISBN 97 894 9074 2010 / NUR 622

Grafische vormgeving: Karen Polder, Den Haag

Druk: Oranje Van Loon, Den Haag

Foto omslag: Jan Campert, 1922, collectie
Letterkundig Museum, Den Haag.

