

Mettertijd

Pierre H. Dubois

bron

Pierre H. Dubois, *Mettertijd*. Uitgeverij De Arbeiderspers, Amsterdam 1971

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/dubo001mett01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de [gebruiksvoorwaarden](#).

Voor Marc en Michel

Mettertijd, bijw. uitdrukking in betekenis overeenkomende met fr. *avec le temps*, hd. *mit der Zeit*. Met het verlopen van de tijd, gaandeweg, of ook: na verloop van zekere tijd. (*Woordenboek der Ned. Taal* dl. IX 640).

Verantwoording

Deze uitgave had oorspronkelijk de bedoeling een herdruk te zijn van mijn in 1950 verschenen boek *Een houding in de tijd* (Meulenhoff, Amsterdam). Maar essays zijn andere schrifturen dan romans. Hun auteur evolueert, de tijd verandert, de situaties wijzigen zich; een schrijver die in 1950 voor het Nederlands lezerspubliek een onbekende was, is na twintig jaar in brede kringen vermaard, anderen daarentegen zijn twintig jaar later vergeten. Kortom, het bleek mij onmogelijk het boek in de oorspronkelijke vorm te herdrukken. De wijzigingen die het nu heeft ondergaan en waarin het verloop van de tijd zich in menig opzicht weerspiegelt, rechtvaardigen naar mijn mening ten volle de nieuwe titel van het boek, dat overigens nog slechts voor enkele essays een herdruk mag heten. Voor het overgrote deel is het nieuw, h ernieuwd of herschreven. Een aantal essays uit *Een houding in de tijd* zijn hier niet opgenomen. De mij toegestane omvang maakte hoe dan ook een selectie noodzakelijk en ik gaf er bij voorbeeld de voorkeur aan een essay als het zeer uitgebreide over Albert Camus (*Onzekerheid als moraal*), dat in elk geval uitbreiding vereiste, hier te laten vervallen en door andere ongebundelde stukken te vervangen.

Van de negen essays die *Een houding in de tijd* bevatte, zijn er vier - over Henry Miller, over Camus, over T.E. Lawrence en over Gheorghiu - om uiteenlopende redenen komen te vervallen, hetgeen ik althans voor de eerste drie wel betreur. Van de overige vijf essays is het eerste, *Grandeur en mis ere van het auteurschap*, al te zeer gemarkeerd door mijn eigen ontwikkeling, vervangen door een nieuw essay, *Na jaren*, dat de thematiek van het

vroegere in het perspectief van vandaag herneemt en daarmee een confrontatie vormt.

De beschouwing over *De avonden* van Van het Reve in *Een schrijver en zijn critici* werd bekort, omdat het begin betrekking had op een romansituatie in Nederland die niet meer dezelfde is als destijds, in ieder geval niet meer in dezelfde termen kan worden behandeld. Er werd een korte notitie aan toegevoegd.

Het essay over Georges Simenon is vrijwel geheel herschreven en aangepast aan de stand van zaken op dit moment. Dat over Tsjechov bleef ongewijzigd, ik voegde er alleen de aanvulling aan toe, die eerder werd opgenomen in *Voor eigen rekening* (1954) en hier logischerwijze een plaats moest vinden. Ook het essay over Koestler en Maurice Merleau Ponty, *Politiek en moraal*, bleef onveranderd, behalve - zoals trouwens in elk essay - een aantal stilistische correcties.

Aan de hier genoemde stukken heb ik er een paar nog niet eerder gebundelde toegevoegd, namelijk *Tussen Napoleon en Rousseau*, over de betekenis van het schrijverschap voor Douwes Dekker, eerder opgenomen in de bundel *100 jaar Max Havelaar*; verder een essay *Facetten van een schrijverschap*, over F. Bordewijk, dat voordien afzonderlijk verscheen, maar hier zeer werd uitgebreid en herzien; en ten slotte *Een paradoxale vriendschap*, over het schrijverschap van André Gide en Roger Martin du Gard, zoals het zich weerspiegelt in hun correspondentie. Dit artikel verscheen eerder ongeveer in deze vorm in het Gidenummer van Maatstaf.

P.H.D.

Na jaren

Het is gemakkelijker een roman te laten herdrukken dan essays, zeker wanneer ze van meer dan twintig jaar geleden dateren. Een verzoek daartoe mag vleidend zijn, als het zover is blijken zich reeksen van problemen voor te doen die bijna onoverkomelijk zijn. Toen in 1950 de eerste druk van *Een houding in de tijd* verscheen, bleek de titel, die mij voor de hand liggend had geleken, sterk te beantwoorden aan een dominerende aspiratie van het moment. Die aspiratie zou men ‘historisch’ - d.w.z. met alle schematiserende onnauwkeurigheid die dat met zich brengt - het literaire engagement kunnen noemen dat in de jaren, waarin het merendeel van de in dat boek gepubliceerde essays ontstonden - de jaren 1945 tot 1949 -, met name in Frankrijk, in sterke mate veld won.

Het feit dat literair gezien Frankrijk mijn meest evidente voedingsbodem is, belet mij niet ‘Hollands’ genoeg te zijn om een zekere distantie in acht te nemen, een relativisme te demonstreren dat in het onbepaalde lidwoord van de titel al duidelijk genoeg tot uiting kwam. Er ging trouwens aan het boek een ‘brief bij wijze van inleiding’ vooraf die expliciet het probleem van de innerlijke contradictie aan de orde stelde, een probleem dat in de sedertdien verlopen twintig jaar bepaald niet is opgelost, eerder integendeel, en dat achteraf gezien de fundamentele dialectiek uitmaakt van alles wat ik schreef. Oók al van alles wat in *Een houding in de tijd* werd opgenomen.

Die essentiële lijn is dus gebleven. Maar het behoud daarvan is niet voldoende om een boek te beletten in tal van opzichten van zijn tijd te zijn en dat wil helaas zeggen: niet van twintig

jaar later. Om te beginnen ben ik zelf twintig jaar ouder geworden. Dat betekent allerm minst dat ik alles verwerp wat ik destijds schreef, maar er zijn ongetwijfeld een aanzienlijk aantal dingen waarover ik anders ben gaan denken, waarbij het helemaal niet onwaarschijnlijk hoeft te zijn dat sommige lezers wat ik twintig jaar geleden dacht misschien juist zullen vinden dan wat ik nu denk. Het voordeel van de interne contradictie is trouwens haar niet-definitief karakter, de openheid van de discussie. Mensen die iets voor eens en altijd denken te weten, zijn of dom of fanatiek, dat wil zeggen twee maal dom.

Maar ook afgezien daarvan: nog slechts enkele jaren na de publikatie van *Een houding in de tijd* had mijn standpunt ten opzichte van het engagement zich al meer genuanceerd. Ik begreep en begrijp zeer goed sommige auteurs van wie de belangstelling in de politieke en maatschappelijke evolutie van een tijd zo groot is dat zij daarop hun invloed willen doen gelden met alle middelen waarover zij beschikken, en de overweging dat het bestaan van armoede en honger in een wereld die in principe over de mogelijkheden beschikt daaraan een einde te maken onverdraaglijk is, is in mijn ogen alleen maar respectabel. Ik kan mij indenken dat iemand geen dwingender opgave ziet dan te trachten aan deze toestand een einde te maken. Het is een van de dingen die ons het gemakkelijkst een schuldcomplex bezorgen.

Desondanks lijkt het mij een vergissing te menen dat de menselijke problemen zich hiertoe laten herleiden. Wie er wat dieper op ingaat, begint iets waar te nemen van de schakelreacties, die ons verder voeren dan de economie en het kapitalisme, hoe schuldig die ongetwijfeld ook zijn.

Ik kan me zelfs nog wel voorstellen dat iemand als Harry Mulisch een revolutie als die van Fidel Castro niet slechts bewonderenswaardig, maar ook juist vindt en er al zijn niet geringe intelligentie voor over heeft te proberen ons duidelijk te maken dat zijn inzicht iets anders is dan een vorm van romantisch schijn-engagement. En niettemin geloof ik op mijn beurt dat de oplossing van deze problemen niet een zaak is van het schrijverschap. Dat ook de schrijver, als iedereen, daartoe een bijdrage kan leveren is evident. Maar dat kan dan alleen gebeuren met de middelen van het schrijverschap.

En hier doet zich een ander probleem voor: wat zijn de middelen van het schrijverschap? Wat is de functie van het schrijverschap, waardoor, wanneer, hoe is iemand schrijver?

Die vragen hebben er mij - met name in *Voor eigen rekening* - toe gebracht het engagement te zien als een aangelegenheid met een dubbel aspect. Ik kan mij inzetten voor het programma van een politieke partij, waarvan ik de maatschappijhervormingen verwacht die ik wenselijk vind. Ik kan deelnemen aan acties die gericht zijn tegen vormen van imperialisme, tegen terreur, tegen gewelddadige onderdrukking van meningsvrijheid of van bepaalde bevolkingsgroepen. Al die dingen kunnen een gewetensnoodzaak zijn, een morele plicht wanneer ik ze zo voel. Maar dat geldt voor iedereen. Het is niet een houding die op enigerlei wijze verband houdt met mijn schrijverschap. Want wat draagt mijn schrijverschap tot die houding bij? Welk nut ondervindt die actie van het feit dat ik 'schrijver' ben? En ben ik schrijver op andere ogenblikken dan die waarop ik werkelijk schrijf? En zelfs als ik schrijf, ben ik dan schrijver wanneer ik bijvoorbeeld een pamflet opstel tegen het gebruik van napalmbommen in Vietnam of tegen de apartheid, of verwacht mijn schrijverschap zich hier met een activiteit waaruit ook het beroep van journalist bestaat of die mede tot de activiteiten van een politicus behoort?

Ik neem aan dat ik dertig jaar geleden deze onderscheidingen byzantinismen zou hebben gevonden. Schrijven is schrijven, moet ik toen hebben gedacht (en misschien ook wel hier en daar hebben geschreven) en het is, op zichzelf, volmaakt onverschillig welk doel ermee wordt gediend.

Hoeveel spontane sympathie ik voor een dergelijke ongenueanceerde en een beetje primitieve gedachte ook kan voelen, het is mij onmogelijk geworden daar nog zo over te denken. Men kan ook zeggen: verantwoordelijkheid is verantwoordelijkheid, en dat is onbetwistbaar. Maar verantwoordelijkheid waarvóór? Er bestaat voor de schrijver een dubbele verantwoordelijkheid, precies zoals, bijvoorbeeld, voor de wetenschapsman: zijn maatschappelijke (politieke) verantwoordelijkheid, en zijn verantwoordelijkheid als schrijver (of als man van wetenschap). De grootste vergissing zou zijn die twee verantwoordelijkheden met

elkaar te identificeren, of te zien als noodzakelijk liggende in elkaars verlengde. Het probleem van Oppenheimer was niet of hij als fysicus gerechtigd was te ontdekken welke krachten hij in de natuur kon isoleren en vrijmaken, als fysicus was dat zijn creatieve ‘opdracht’; zijn probleem was het besef dat die krachten destructief werden gebruikt. En niet alleen zijn politieke verantwoordelijkheid, óók zijn wetenschappelijke dwong hem te weigeren zijn werk te doen onder omstandigheden die zowel tegen zijn wetenschappelijke vrijheid als tegen zijn morele gebondenheid ingingen.

Dit is een analogie. Voor het schrijverschap geldt *mutatis mutandis* hetzelfde. En men ziet er de beste voorbeelden van in de Sowjet-Unie, met name in de tijd van het zogenaamde ‘socialistisch realisme’. De schrijver werd verondersteld (en tot op zekere hoogte is dat nog zo) met zijn creatieve arbeid de revolutie te dienen. Er was maar één ding dat hij er niet mee diende: zijn schrijverschap. Waarom? Omdat het niet gebeurde met de middelen van het schrijverschap, maar met die van de politiek, in dit geval de propaganda. Vrijwel alle officiële literatuur uit die periode - want er ontstaat dan een ‘officiële’ literatuur, wat in feite een *contradictio in terminis* is - is onleesbaar.

Gedurende een aantal jaren na de Tweede Wereldoorlog ontving ik de Franse editie van een Russisch literair tijdschrift - *La Littérature Soviétique* of iets dergelijks - dat volledig in het teken stond van de literaire doctrine die functioneel geacht werd in die jaren. Veel oorlogsromans over de bezetting van Rusland door Duitsers die zonder uitzondering beesten waren zoals alle Russen zonder uitzondering, van arm boerenmeisje tot partijleider, bewonderenswaardige slachtoffers, helden of heldinnen waren.

Ofschoon mijn sympathie duizend maal meer bij de Russen ligt dan bij de Duitsers, belet dat mij niet de romans van de eersten onuitsprekelijk vervelend en onwaarachtig te vinden, in tegenstelling bijvoorbeeld tot het werk van een Ernst Jünger, die nog wel Duits officier was tijdens deze oorlog, zij het dan ook geen nazi.

Ik wil hiermee zeggen dat de hoogste verantwoordelijkheid van de schrijver berust bij zijn schrijverschap en dat hij op dit

punt tot geen wezenlijke concessie bereid mag zijn, zoals er ook in de Sowjet-Unie zijn geweest die hun trouw aan het meest authentieke van zichzelf met hun dood, met verbanning of gedwongen zwijgen hebben moeten bekopen.

Ik voeg hier onmiddellijk aan toe dat dit niet betekent dat ik een schrijver als Sartre verwerp. De eerste taak die Sartre zichzelf heeft gesteld is die van filosoof, zelfs zijn louter creatieve werk, zijn romans *La Nausée* en de drie verschenen delen van *Les chemins de la liberté*, zijn novellen in *Le Mur* en zijn toneelstukken, zijn eerder pogingen geweest om de literatuur als middel te gebruiken voor een doel dat tot de filosofie behoort, zoals hij de literatuur - ook die van anderen - in dat perspectief situeert. Ik beschouw dat niet als juist vanuit het gezichtspunt van de literatuur. Maar men kan het natuurlijk wel doen. En men kan er conclusies uit trekken. De literatuur is inderdaad alleréérst een creatieve daad en de schrijver heeft alleen daarmee te maken, maar eenmaal voltooid is er een produkt dat gedicht, roman, novelle, drama, essay heet en dat, behalve een artistiek fenomeen, tevens een maatschappelijk verschijnsel is: een produkt dat lezers heeft die het interpreteren, die er invloed van kunnen ondergaan, een produkt dat consequenties met zich brengt.

Nieuw probleem dus: is de schrijver verantwoordelijk voor de consequenties van wat hij schrijft? Dat is een andere vraag dan die naar de verantwoordelijkheid voor het feit dat hij *niet* schrijft, zoals Sartre het stelde, toen hij Flaubert een mede-aansprakelijkheid voor de voeten wierp voor de repressailles tegen de Commune van 1871, omdat hij *niets had geschreven om deze te beletten*. Het is duidelijk en onvermijdelijk dat men als schrijver altijd érgens voor verantwoordelijk wordt *gesteld*. De beschuldiging door Sartre van Flaubert is voor Sartre natuurlijk meer dan een retorisch gebaar. Maar waarom zouden dan niet tal van andere auteurs in staat van beschuldiging worden gesteld, die evenmin iets ondernamen?

Er bestaat op die vraag wel een antwoord, en dat brengt mij weer dichter bij mijn uitgangspunt. Het tekort aan verantwoordelijkheid dat Sartre Flaubert verwijt - d.w.z. dat hij ons voorhoudt met Flaubert als voorbeeld - ligt niet zozeer in het feit

dat Flaubert naliets te schrijven, maar in het feit dat de houding van een belangrijk schrijver als Flaubert ten opzichte van het schrijverschap hem niet inspireerde tot een engagement, zoals Sartre dat noodzakelijk acht. Veel later heeft Sartre er zich toe gezet het waarom van Flauberts houding aan een nader onderzoek te onderwerpen. Hij heeft daar gedeelten van gepubliceerd, ook al is zijn sinds jaren aangekondigde boek over hem nog niet verschenen. Hij zoekt blijkens de bladzijden die hij aan hem wijdt in zijn *Critique de la raison dialectique*, die verklaring in de omstandigheid dat Flaubert een bourgeois was en gaat dan verder na wat dat zeggen wil: een bourgeois te zijn. Dat heeft niets te maken met ons begrip ‘burgerlijk’, want als Flaubert iets *niet* was, was het dat. Het gaat om een klasse-verschijnsel en daarmee verband houdend ongetwijfeld om een psychologie, een levensbeschouwing of tenminste een levenshouding.

Ik vraag mij af - hoe belangrijk dit onderzoek ook is voor de ontwikkeling van de filosofie van het marxisme - of de negatieve verantwoordelijkheid van Flaubert voor de gebeurtenissen van 1871 hiermee overigens wel toegelicht en aangetoond kan worden. Eerder lijkt het tegengestelde mij het geval. Hoe kan men van een bourgeois-auteur een stellingname verwachten overeenkomstig de optiek van Sartre (laat staan hem van het ontbreken daarvan een verwijt maken) dan alleen wanneer men erkent dat hij *als schrijver* onafhankelijk had *kunnen* zijn van zijn maatschappelijke bindingen? Niet die maatschappelijke erfelijke belasting dus, maar de psychologie van het schrijverschap zou het terrein van onderzoek moeten uitmaken.

Dat ontheft de schrijver intussen niet van een verantwoordelijkheid. Maar die verantwoordelijkheid ligt elders en betreft het schrijven als zodanig, niet de consequenties daarvan, die hij noch voorzien, noch kennen kan. Het ligt overigens voor de hand dat de verantwoordelijkheid voor de schrijver zelf door de lezer verward wordt met verantwoordelijkheid voor de interpretatie van de inhoud, en meestal slechts één interpretatie: allicht die waarvan een (vermeend) schadelijke invloed op de maatschappij uitgaat.

Wie de befaamde literaire processen overziet, tegen Flaubert,

Baudelaire, Nabokov, Miller, Van het Reve enz., constateert dat het zelden of nooit gevallen betreft, waarin de schrijver *politiek* geëngageerd is geweest, maar bijna steeds wanneer hij de moraalcode van zijn tijd aantast, wanneer hij taboes overschrijdt. Het is een duidelijke aanwijzing dat de schrijver dáár het meest geëngageerd is, zelfs tegenover de buitenwereld, waar hij doet wat in de aard van het schrijverschap ligt, namelijk de werkelijkheid omkeren, tot werkelijkheid maken wat alleen droom, verbeelding, mogelijkheid was.

Want de werkelijkheid is niet alleen wat *is*, ten spijt van alle realisten, maar wat *zijn kan*, wat voorstelbaar is, wat ontstaan kan omdat iemand tot die schepping in staat is. Als de werkelijkheid voor eens en voor altijd gegeven was, een vast begrip, een aanwijsbaar en onveranderlijk iets, dan zou de geschiedenis een absurditeit zijn, de cultuur een verzinzel, wetenschap en kunst een sprookje.

De creativiteit is een proces, waarvan noch het mechanisme, noch de oorsprong is blootgelegd. Men heeft er hoogstens een aantal fenomenen van kunnen constateren die tot theorieën, misschien tot het ontdekken van bepaalde wetmatigheden maar nog niet van belangrijke wetten hebben geleid. Het is niet uitgesloten dat ze op een dag worden gevonden. Maar ook dan blijft de creativiteit, zoals de intelligentie, een vermogen *sui generis* en de schrijver is alleen dáárdoor schrijver en niet door om het even welke houding hij tegenover het sociaal of politiek vraagstuk inneemt. En dat vermogen maakt hem ook niet per definitie meer geschikt om *dat vraagstuk* te belichten dan iemand anders, - misschien zelfs minder.

Het is niet mijn bedoeling hier in te gaan op die kwestie van creativiteit. Ik voel mij daar noch competent noch geroepen toe, al intrigeert het mij uiteraard in hoge mate. Het zijn desondanks overwegingen van deze aard die er mij geleidelijk toe hebben gebracht te denken dat het zogenaamde engagement van de schrijver op een misverstand berust en dat er gewoon een aantal mogelijkheden bestaan. Zich werkelijk inzetten, zich 'geven' in de volste zin van het woord kan de schrijver alleen voor het schrijven, en het is een tamelijk primitieve en dilettantische gedachte zich dat schrijven voor te stellen als een naar

willekeur op elk gewenst object toepasbare methode van expressie.

Wie niet inziet dat in het schrijven object en subject samenvallen, die heeft niets begrepen van het verschil tussen werkelijke creativiteit en de vormen van vrijetijdsbesteding die tegenwoordig ten onrechte met die term worden opgesierd en die met creativiteit evenveel te maken hebben als een spelletje poker met Picasso. Ik zeg evenveel en niet even weinig, omdat een spelletje poker en Picasso wel iets met elkaar te maken hebben: Picasso speelt poker met de creativiteit en niet, zoals hem vanuit onbegrip vaak wordt verweten, met het publiek.

Schrijven als creatieve daad is iets anders dan schrijven als feitelijke overdracht van ideeën. In dit laatste geval is het mogelijk de inhoud te beschouwen als iets op zichzelf staands. In het eerste geval is dat onderscheid onbestaanbaar. Dat is de reden waarom Flaubert kon zeggen ‘Madame Bovary, c'est moi’, wat als ‘objectieve’ realiteit klaarblijkelijk onzin is. Maar een ‘objectieve’ realiteit bestaat hier niet.

Het is een van die schijnbare contradicties die men in de literatuur steeds weer tegenkomt en die ook de schrijver zelf vaak blijven bezighouden: welk aandeel heeft mijn bewuste ik aan wat ik schrijf, ook al schrijf ik voortdurend in een staat van bewustzijn? Want ik kies mijn woorden, ik vorm mijn zinnen, ik construeer mijn compositie, ik schrijf vanuit mijn ervaring of vanuit mijn fantasie. En desondanks gebeurt er iets met al deze gegevens dat niet tot mijn bewuste ik behoort. Er vindt een transformatie plaats waarvan ik mij bewust ben, maar die ik niet bewust tot stand breng. En die werking is weer onderworpen aan mijn kritische zin, want ik kan corrigeren wat ik al doende tot stand breng, ik kan van mening zijn, zij het op irrationele gronden, dat een bepaalde wending minder goed is dan een andere.

Dat is niet alles, het gaat verder. Wanneer ik een voorval uit mijn leven als thema kies voor een roman of voor een scène uit die roman, dan zou die passage of dat boek autobiografisch zijn. Het merkwaardige is dat dit slechts schijnbaar het geval is. Ook hier doet zich een transformatie voor die lang niet altijd gewild is, maar die onvermijdelijk blijkt, niet omdat wat in de

werkelijkheid is voorgevallen niet geschreven kan worden, maar omdat het tijdens het schrijven andere dimensies krijgt, omdat de ik die schrijft niet meer samenvalt met de ik die beleefde, omdat er een nieuwe ik ontstaat en een nieuwe situatie die voor het eerst en pas dan bestaat als zij geschreven wordt.

Ook de schrijver die over zichzelf schrijft, schrijft over iemand anders, *is* iemand anders als hij schrijft. Maar hij weet pas dat het zo was als het gebeurd is, al weet hij altijd dat het alleen zó gebeurt, - of niet.

Wat betekent het onder die omstandigheden om van een geëngageerd schrijver te spreken? Geëngageerd waarin?... Waarin anders dan in het schrijven en alleen dáárin? Al de rest is immers iets anders. Ik had het hiervoor over ‘een aantal mogelijkheden’. Ik bedoel daarmee dat een schrijver uiteraard kiezen kan bepaalde ideeën over te dragen. Maar hij doet dan wat iedereen kan doen, iets dat hem niet als schrijver onderscheidt, dat ook zijn schrijverschap niet onderscheidt, en waarvoor het schrijverschap hem ook niet voorbestemt. Hoogstens kan men constateren dat hij, meer dan anderen gewend met de pen om te gaan, daaraan een boeiender (misschien ook enkel slechts demagogischer) vorm weet te geven.

Wanneer Gide een reis maakt door het destijdse Frans Equatoriaal Afrika en pijnlijk getroffen is door de wijze waarop de zwarte bevolking door het koloniale systeem wordt uitgebuit, schrijft hij daarover een boek, *Voyage au Congo*, dat een aanklacht tegen dit systeem inhoudt. Is Gide nu een geëngageerd schrijver? Nee, hij is een schrijver die als staatsburger, of mijnentwege als ‘mens’, een wantoestand signaleert die dat verdiende, en waarvan de aanklacht eerder op de weg zou hebben gelegen van bijvoorbeeld leden van het Franse parlement. Gide treedt hier op als een man met geweten, een geëngageerd mens; maar men moet hopen dat er meer zijn. En het is niet op grond van zijn schrijverschap dat hij eerder in aanmerking komt om het geweten der mensheid te zijn.

Er is natuurlijk wel iets anders. En dat is dat niet zozeer het feit als wel het niveau van zijn schrijverschap aan alles wat hij schrijft een soort gezag verleent dat in werkelijkheid ten onrechte daarop is gebaseerd, maar waarvan men het bestaan niet kan

ontkennen. Men zou dus hoogstens kunnen beweren dat op grond van die laatste realiteit de schrijver een 'morele plicht' heeft om een invloed, die hij op andere gronden bezit, in bepaalde concrete situaties aan te wenden als een soort 'geweten der mensheid'. Maar het is evident dat dit een fictie is, - een fictie die hijzelf niet in het leven heeft geroepen, maar natuurlijk wel in stand kan houden. En het is niet minder evident dat sommigen onder hen die fictie graag in stand houden.

Dat dit met evenveel recht een kwaad als een goed kan worden genoemd, wordt duidelijk wanneer men even denkt aan bepaalde politieke consequenties, bijvoorbeeld wanneer, zoals onder het Hitler- of Stalinregime, sommige schrijvers hun gezag gebruikten om anderen, ook schrijvers, als staatsgevaarlijk aan te klagen en tot zwijgen te brengen, eventueel zelfs te doen liquideren. Men zegt dan wel dat zij 'het geweten der mensheid' verraden en dat kan, aangenomen dat er zoiets bestaat, inderdaad het geval zijn. Maar is het noodzakelijk zo? En wie van deze schrijvers vertegenwoordigt dan 'het geweten der mensheid'? Welke van deze schrijvers mag men geëngageerd noemen? De aanklager of de aangeklaagde? En als zij het beiden zijn, is het engagement van de schrijver dan een aangelegenheid waartoe men hem verplicht moet achten (en omgekeerd: wie men het ontbreken daarvan als een tekort verwijten mag)?

Of is het niet juister engagement en schrijverschap te ontkoppelen en van de schrijver alleen te verwachten dat hij als willekeurig welke andere burger, willekeurig welk ander mens, doet wat hij als mens of als burger als zijn plicht beschouwt, zonder daarvoor aan zijn schrijverschap bepaalde kwalificaties of bepaalde verplichtingen te ontleen?

Het spreekt vanzelf dat men iemand niet beletten kan te schrijven wat, hoe, wanneer en waarover het hem goeddunkt. En Sartre is voor mij niet minder een schrijver, wanneer hij aan 'de' schrijver eisen stelt, waarvan ik meen dat deze er niet aan hoeft te beantwoorden. Maar het is wel duidelijk, geloof ik, dat het probleem van het engagement voor mij thans anders ligt dan ik twintig jaar geleden meende. Het is een van de fundamentele redenen waarom het mij niet mogelijk is een verzameling teksten uit die tijd (tenzij als 'historisch document'

maar daarvan is hier geen sprake) zonder meer te laten herdrukken.

Overigens hebben niet alle essays uit *Een houding in de tijd* op deze problematiek betrekking, er zijn er ook die juist de politieke situatie van de mens van vandaag tot onderwerp hebben en waaraan ik, tot mijn verwondering, minder te veranderen heb dan ik verwacht zou hebben, - zó weinig, dat een beschouwing als *Politiek en moraal*, naar aanleiding van een werk van Merleau-Ponty eigenlijk het best zonder andere dan een paar stijlcorrecties kan worden herdrukt.

De moeilijkheid ligt vooral bij een essay als *Grandeur en misère van het auteurschap*, waarmee *Een houding in de tijd* opent en dat er een van de basis-opstellen van uitmaakt. Het is een van die stukken waarvan men met enige emfase zou kunnen zeggen dat er sindsdien een half leven verlopen is, en dat is niet eens helemaal onjuist omdat de oorsprong ervan al tot omstreeks 1940 teruggaat. Men kan een dergelijk essay ook niet ‘omwerken’. Het best zou zijn het gewoon te herdrukken, voortdurend begeleid door commentaar. Afgezien van het feit dat dit vermoedelijk iedereen, behalve mijzelf, onverdraaglijk pretentius moet voorkomen, zou het ook veel te uitgebreid worden. Ik zie er dus liever, zij het met enige spijt, helemaal van af. Maar een paar opmerkingen wil ik er in deze beschouwing, die eigenlijk hetzelfde onderwerp behandelt, zij het dan in een later stadium, en die het dus vervangen moet, toch over maken.

De eerste en de belangrijkste is de volgende. Het centrale thema van het essay is een verdediging van de persoonlijkheid als voorwaarde tot het werkelijke schrijverschap. Dat thema, kan men zeggen, is sedert Forum niets nieuws en ik heb er destijds dan ook geen twijfel over laten bestaan dat de ‘herkenning’ van Forum aan dit inzicht ten grondslag heeft gelegen.

Maar toch niet zonder meer. De nuancering van het Forumstandpunt, die Criterium is geweest (te kort en ook te gewelddadig door de oorlog overrompeld om een adequate uitwerking te krijgen) is niet zonder belang en dat komt in het betreffende essay, voor wie de moeite neemt het aandachtig te lezen, toch vrij duidelijk naar voren. Het voornaamste tekort ervan is ongetwijfeld dat de betekenis van het begrip persoonlijkheid niet

voldoende wordt belicht, of liever dat het voor de schrijver van destijds te onhelder bleef. Dat blijkt uit formuleringen die, als ze waren doorgedacht, moeilijk met elkaar in overeenstemming te brengen zouden zijn geweest. Ik heb al gezegd dat ik de innerlijke contradictie, zijnde een realiteit, niet schuw, maar dat is uiteraard geen excuus voor onzuiver denken. In dit geval wil het zeggen dat ik, in het voetspoor van Forum, de persoonlijkheid van de schrijver zag als een hoedanigheid, los van de formele kant van de literatuur, maar van doorslaggevende betekenis voor de waardering daarvan. In die gedachtegang, liggend in de lijn van de historische tegenstelling ‘vorm-vent’, bestond er dus ook een onderscheid tussen schrijven als, laat ik zeggen, ‘esthetische bedrijvigheid’ en schrijven als dwingende persoonlijkheidsexpressie, als persoonlijke noodzaak.

Anderzijds echter drong het tot mij door dat het probleem daarmee niet zuiver gesteld kon zijn. De eerste zin van het essay luidde: ‘Literatuur is ervaring’. Deze lapidaire uitspraak beoogde zeker niet de literatuur te zien als een neerslag van persoonlijke belevenissen. De voorbeelden zijn legio van auteurs die de wereld hebben bereisd en oorlogen en revoluties hebben meegemaakt, en die daarover schrijvend niet verder komen dan een banaal en plat levensverhaal, terwijl anderen nauwelijks hun kamer verlieten en in hun werk een ervaringsgehalte bereiken dat bij de bereisde Roeien over de hele linie ontbreekt.

Maar dit simpele bewustzijn (dat ervaring een vorm van innerlijke toeëigening, een innerlijke realiteit is) heeft tot gevolg dat in dit perspectief ook het persoonlijkheidsbegrip een ander accent krijgt. Want persoonlijke beleving kan niet worden losgedacht van persoonlijke expressie van die beleving, dat wil zeggen van de formele literatuur. En het gemeenschappelijke raakvlak daarvan is de interpretatie van de ‘werkelijkheid’.

Ik haalde tegen het slot van mijn essay een opmerking aan van Claude-Edmonde Magny uit haar boek *Les Sandales d'Empédocle*, waarin zij zegt dat de literatuur een middel kan zijn om bepaalde geestelijke ervaringen voort te zetten, zuiverder dan dit in het leven mogelijk is. Maar, vraagt zij dan, wat zijn die ervaringen waard, als men weet welk onderscheid er bestaat tussen een werkelijke gebeurtenis en de voorstelling die wij er

ons van maken, tussen een werkelijke reactie in een gegeven situatie en die waarvan wij ons a priori voorstellen dat zij de onze zijn zal? De notie van ‘ideale’ ervaring bevat dus, zegt zij, een contradictie en de literatuur wordt beperkt door het feit dat zij verbeelding is.

Ik reageerde hier als volgt op: ‘Dit is alleen juist, wanneer men zich op het standpunt stelt dat de voor iedereen constateerbare werkelijkheid dé werkelijkheid is en dat de verbeelding geen deel van de werkelijkheid zou uitmaken. De “ideale” ervaring bevat ongetwijfeld een contradictie, maar dit is geen argument tegen de literatuur, zoals het geen argument is tegen het individu dat zich van een ander individu onderscheidt bijvoorbeeld door de verbeelding. Wat zou trouwens de constateerbare “werkelijkheid” zijn zónder de verbeelding? Het zal wel waar zijn dat onze werkelijke reactie in een gegeven situatie sterk afwijkt van onze reactie zoals wij ze ons a priori hebben voorgesteld, maar wie zegt mij dat die werkelijke reactie niet even sterk afwijkt van wat wij ons a posteriori voorstellen dat ze geweest is? Wij weten goed genoeg dat ook de herinnering als regel vervormt. En zelfs dan nog blijft het de vraag of men dit onder alle omstandigheden een vervorming mag noemen, of dat de zogenaamd “vervormende” herinnering in feite niets anders is dan een subjectieve ervaring? Men mag het aan filosofen en psychologen overlaten de werkelijkheid aldus te onderscheiden, voor de auteur heeft dit geen belang. Hij is geen filosoof, hij zoekt niet naar de “ideale” ervaring, noch naar de “objectieve” werkelijkheid; hij houdt zich niet bezig met het onderzoek naar de factoren die tot vermenging of substitutie van objectieve en subjectieve werkelijkheid voeren. Hij doet niets anders dan het op een bepaalde manier weergeven van een beperkte persoonlijke ervaring, waarmee de filosofie ongetwijfeld haar voordeel kan doen, niet door het als een absoluut gegeven te beschouwen, maar als een relatief. De schrijver kán niet meer doen, als schrijver, dan de ervaring zo relatief, d.w.z. zo persoonlijk mogelijk te maken.’

Uit dit citaat blijkt m.i. voldoende duidelijk dat, ook als ik het in het verloop van het essay niet overal consequent formuleerde, de tegenstelling tussen de persoonlijkheid en het ‘estheti-

sche' schrijverschap niet de tegenstellingen tussen twee absoluten bedoelde te zijn, maar in wezen een pleidooi voor het schrijverschap dat zich in zijn expressie-zelf, in zijn vorm, als persoonlijk zou bewijzen. Het besef dat vorm en inhoud geen tegenstellingen, maar in feite hetzelfde zijn, doet immers niets af aan de noodzaak van een persoonlijkheid als voorwaarde voor het belang van een oeuvre.

De scheiding die de kritiek en de literaire wetenschap maakt tussen het werk en de maker ervan is slechts schijnbaar objectief. Het voltooide literaire werk is weliswaar losgesneden van de schrijver, wanneer het als boek op tafel ligt, hij kan er niets meer aan veranderen, hij kan geen enkele invloed meer uitoefenen op de manier waarop het door de lezer in een nieuwe werkelijkheid wordt getransformeerd; weliswaar zelfs is het scheppingsproces een proces geweest waarin factoren werkzaam waren die hij niet in zijn macht had; maar desondanks is het een fictie te menen dat men door het werk als een op zichzelf staand fenomeen te beschouwen een hogere graad van objectiviteit bereikt, een wetenschappelijk zuiverder gezichtspunt inneemt dan wanneer men tracht het te verklaren, zoals de school van Sainte-Beuve gebruikelijk heeft gemaakt, vanuit de biografie van de schrijver.

Ik geloof dat iedereen het erover eens kan zijn dat deze 'verklaring' het wezen van het literaire werk inderdaad niet bereikt. Maar het lijkt mij niet minder duidelijk dat een literair werk evenmin begrepen kan worden zonder de schrijver. Niet alleen zou men er tenminste een moeten veronderstellen, zoals bij anonieme werken gebeurt, maar het is ook wel zeker dat men in dergelijke gevallen deels met hypothesen werkt en een onbekende uit het bekende reconstrueert, en deels niet weet *wat* men niet weet. De vergelijking is misschien banaal, maar Robinson Crusoe die Vrijdag op zijn eiland ontmoet, ontmoet een mens die hij verklaren kan, die hij kan leren begrijpen. Maar zijn begrip zal altijd onvolledig blijven als hij niet weet welke navelstreng is doorgesneden om van Vrijdag een zelfstandig mens te maken.

M.a.w. die zelfstandigheid is wáár en tegelijk niét waar. Wáár omdat hij op eigen kracht kan leven, niét waar omdat hij op

eigen kracht niet kon ontstaán, en vooral omdat zijn ‘eigen kracht’ slechts ten dele zijn eigen kracht is en voor een ander deel de kracht van een ander, ‘l'auteur de ses jours’, zoals men in Frankrijk zegt met een beeld dat hier werkelijkheid wordt.

Voor de literatuurwetenschap en voor de literaire kritiek lijkt het mij onmogelijk een volstrekte scheiding tussen auteur en werk te maken, omdat zij op een mysterieuze wijze verbonden zijn. En te meer omdat nog niet is uitgemaakt, bij mijn weten althans, in hoeverre dat geheimzinnige creatieproces geconditioneerd wordt door de individualiteit van de auteur, helemaal los dus van zijn bewuste ingreep op het feit van het schrijven en het bewuste gebruik van de bronnen van zijn ervaring.

Natuurlijk is een boek een boek, een gedicht een gedicht, een schilderij een schilderij. Maar de ‘Staalmeesters’ is niet alleen een schilderij, het is ook en vooral ‘een Rembrandt’. Het is zeker waar dat die onderlinge verbindingen berusten op de ‘stijl’, maar de criteria van die stijl hangen onverbrekkelijk samen met de persoonlijkheid van de maker, die men ongetwijfeld beter kennen kan uit zijn werk dan uit zijn levensfeiten. Er bestaat tussen die twee ‘bronnen’ echter een onmiskenbare wisselwerking. Hoe die wisselwerking verloopt, moet van geval tot geval worden onderzocht en ik veronderstel, zonder het te weten, dat daarin op de duur regelmatig terugkerende patronen, een beperkt aantal mogelijkheden, gevonden kunnen worden die zich wel niet altijd volgens een rechtlijnige logica zullen voltrekken.

Dat is op dit moment, voor mij, van geen belang. Voor mij telt alleen dat het werk de uitdrukking is van een persoonlijkheid, van een individualiteit, en dat het boeiender en belangrijker is naarmate dat sterker het geval is. Het pleidooi dat *Een houding in de tijd* en met name het essay dat de bundel opende, ‘Grandeur en misere van het auteurschap’, ten gunste van de persoonlijkheid was, bedoelde het op deze manier te zijn, en hoe onvolkomen de uitdrukking daarvan ook zijn mocht - zoals mijn uitdrukking daarvan het ook nu wellicht nog is - dáárover althans behoeft geen misverstand te bestaan.

De adstructie van die overtuiging in het essay van destijds

komt mij nu in details tamelijk naïef voor. Dat hangt voor een belangrijk deel samen met de situatie van de Nederlandse literatuur in die jaren die een sterk provincialistisch karakter droeg.

Wanneer ik het ‘portret’ herlees van de schrijver-kunstenaar dat Anton van Duinkerken in *De Gids* (jrg. 1940 II blz. 93-108) ontwierp tegenover de schrijver wiens beeld hem uit de beschouwingen van Cola Debrot en mijzelf in het eerste nummer van *Criterium* tegemoet kwam en dat ik in zijn essay aanhaal, krijg ik achteraf nog het gevoel van een Babylonische spraakverwarring en van een ontstellend anachronisme. De schoonheidsillusie van Van Duinkerken, en van hem niet alleen, is dertig jaar later een nog aanzienlijk grotere illusie gebleken dan toen reeds te voorspellen was.

Maar wat mij sterker frappeert is het feit dat de *fundamentele* controverse alleen van uiterlijk en van terminologie veranderd is, maar voor de rest nog onverminderd voortbestaat. De ‘landelijkheid’ van het provincialisme is verdwenen, en men zou dat alleen uit sentimentele overwegingen kunnen betreuren, maar er is een secularisatie voor in de plaats gekomen die nauwelijks minder provincialistisch is, een pseudo-emancipatie, waarvan de voornaamste karakteristiek toch het conformisme blijft met hoeveel aandrang het zich ook als non-conformisme aandient. Geen wonder dat het zo snel is aanvaard en dat er nauwelijks nog een vorm van exhibitionisme denkbaar is die iemand kan choqueren.

Dat heeft ook allemaal niets met persoonlijkheid te maken.

Ik vind in het essay dat *Een houding in de tijd* opende nog een zin die ik hier wil aanhalen: ‘De gehele schrijver is de man die nauwkeurig naar *zijn* werkelijkheid luistert en in wie de werkelijkheid stem krijgt, zonodig buiten hem om en zelfs tegen hem in, maar ook buiten zijn “bewuste bedoeling” om en desnoods tegen zijn “bewuste bedoeling” in.’ Dat is wat ik zeggen wil: de *onverschilligheid* die bestaan moet voor het maatschappelijk individu dat de schrijver is tegenover de imperatieve eis, de innerlijke noodzaak van de creatieve persoonlijkheid. Het heeft niets met hoogmoed, ijdelheid, winzucht te maken, factoren die zich voor kunnen doen, maar hoogstens achteraf. Wanneer

het niet achteraf het geval is, is er ook geen sprake van een werkelijk schrijverschap, maar van de pseudogedaante daarvan die het tegenovergestelde is.

In die zin - en er is geen argument met betrekking tot de materiële positie van de auteur dat mij daarvan af kan brengen - is het schrijverschap géén vak, geen beroep, - zoals leven geen beroep is. 'Schrijven' - schreef ik in de 'Brief bij wijze van inleiding' die ik aan het boek vooraf liet gaan - zoals ik mij voorstel dat men schrijven moet, is even moeilijk als leven zoals ik mij voorstel dat men leven moet; feitelijk is het precies hetzelfde. Maar de vraag blijft dan: hoe men leven moet? Op die vraag blijf ik het antwoord schuldig.' Ik denk er nog net zo over. En tot een antwoord ben ik nog evenmin in staat.

Om de waarheid te zeggen heb ik ook nooit geloofd dat het bestond en ik ben er niet ongelukkiger door geworden. Toen ik kinderen kreeg heb ik mij daar vaak zorgen over gemaakt. Ik koesterde de naïeve hoop dat het mogelijk was hun een voorbeeld te geven van een leven dat geen mislukking zou zijn. Nu zij volwassen zijn, weet ik dat het een illusie was, dat ieder leven een mislukking is, omdat het met de dood eindigt.

Maar ik maak er mij geen zorgen meer over omdat geluk of ongeluk niet afhankelijk zijn van mijn ambivalentie tegenover het bestaan als zodanig, maar van de houding die men op ieder moment daartegenover inneemt. Die houding is veranderlijk overeenkomstig onze persoonlijkheid en ik ben ervan overtuigd dat ook mijn zonen dat zullen inzien.

De onrust die dat met zich brengt, maakt deel uit van het leven dat bewust geleid wil worden. Wie dat inziet, maakt zich over zijn onrust geen zorgen meer, hij leert die aanvaarden als iets vanzelfsprekends. Het maakt het gemakkelijker zijn houding in de tijd zo te kiezen dat het ook een houding kan zijn tegen de tijd in.

Tegen de tijd in, - dat wil zeggen zonder aan de tijd de absolute waarde toe te kennen die het moment telkens weer voor zich opeist. Ik heb de gewoonte gekregen bij elke zelfverzekerde waarheidspretentie bij mezelf te zeggen: we zullen zien over vijf jaar. Ik ben er mij van bewust dat dit te gemakkelijk is: over vijf jaar heeft niemand meer gelijk. Maar het heeft het voordeel

dat men niet aan zijn eigen pretenties hecht, dat men ten slotte geen pretenties meer heeft.

Ik vraag mij af of dit niet het enige is wat men als schrijver mag hopen, omdat men niet schrijft zoals men wil, maar zoals men kan, zonder te weten waaruit en zonder te weten waarom en, wat men daarover ook denken kan, met niet meer en niet minder invloed dan de regen die valt en het gras dat groeit.

Tussen Napoleon en Rousseau

Er bestaat geen Nederlandse schrijver - of het moest Vondel zijn, en dan nog - over wie zoveel literatuur voorhanden is als over Multatuli. Er is over hem in minder dan een eeuw een stortvloed van geschriften gepubliceerd, waarin tot in bijzonderheden ingegaan wordt op allerlei kanten van Dekkers persoonlijkheid, op zijn gedragingen als ambtenaar, op de gedragingen van anderen enz. Deze geschriften zijn zeer uiteenlopend van aard. Zij zijn voor of tegen Dekker, en doorgaans dienovereenkomstig, hetzij voor of tegen de door Nederland gevoerde koloniale politiek, hetzij voor of tegen de praktische uitvoering van die politiek in het geval waarin deze als zodanig werd aanvaard.

Er zijn daarentegen betrekkelijk weinig geschriften die zich hebben beziggehouden met de persoonlijkheid van Douwes Dekker in het licht van zijn totale verschijning. Daaronder blijven die van E. du Perron en Menno ter Braak de opmerkelijkste.

Het is merkwaardig, wanneer men de talrijke publikaties leest uit de laatste kwarteeuw, sedert de herdenking van Multatuli's dood in 1937, te ontdekken hoe al deze geluiden lijken op degenen van wie ze afkomstig zijn. Men krijgt telkens, wanneer men een beschouwing over Dekker zou verwachten, een verhouding *tot* Dekker te zien, die in vrijwel alle gevallen tamelijk nauwkeurig klopt met de karakteristiek van de andere partij. Dekker door Jhr. de Kock, Dekker door Saks, Dekker door de Schoondochter, Dekker door Du Perron, Dekker door Ter Braak, Dekker door Stuiveling, Dekker door Brom, Dekker door Annie Romein, Dekker door Ett, Dekker door Nieuwen-

huys: in elk geval op zich is Dekker vaak meer nog dan een voorwerp van onderzoek: toetssteen. Dat pleit alvast niet tegen zijn importantie (en natuurlijk evenmin tegen deze auteurs...).

Maar toetssteen van wát? Van karakter, meende du Perron. Daarvan is stellig iets waar, misschien zelfs heel veel, wanneer men karakter niet slechts afmeet naar waardering van deugden (desgewenst ondeugden), dramatisch temperament, honger naar 'gerechtigheid' enz., maar tevens naar bereidheid en vermogen tot begrip.

Begrip is iets anders dan historische of morele rechtvaardiging. De verhouding tot Dekker valt, wanneer het begrip zich enkel uitstrekt tot Multatuli's gedragingen of intenties, ook als die documentair te verantwoorden zijn (en de advocaten van Dekker hebben zich in dit opzicht de laatste jaren met heel wat meer succes geweerd dan zijn tegenstanders), op zijn best te herleiden tot een sentimentele. Wie zou zich anders zoveel moeite hebben getroost voor zaken die après tout niemand iets konden schelen, behalve juist de Droogstoppels, d.w.z. degenen voor wie het nu bepaald helemáál geen zin heeft. Want wie hén zou willen bekeren tot Multatuli, of zelfs maar overtuigen van het goed recht van Douwes Dekker, doet weliswaar niets anders dan wat Dekker zelf een half leven lang tevergeefs heeft geprobeerd, maar zou daardoor ook precies veronachtzamen wat in Multatuli essentieel is buiten alle politiek, buiten Padang, buiten Lebak, om.

Er bestaat natuurlijk weinig bezwaar tegen sentimentele verhoudingen, maar de zwakte ervan - zwakte met betrekking tot Multatuli, wel te verstaan; voor de rest mag men het met evenveel recht als een kracht in plaats van als een zwakte beschouwen... - is dat zij altijd meer zeggen van anderen dan van Multatuli zelf.

Ik ben er niet van overtuigd dat het hierbedoelde begrip ook bij de Multatuli-specialisten wel steeds in voldoende mate wordt aangetroffen, maar het is m.i. even onmisbaar om zich een beeld van de actualiteit van de schrijver te vormen als de kennis van de documenten die met een vaak verontrustende ijver de laatste jaren werden verzameld.

Wie meer dan honderd jaar na het verschijnen van de *Max*

Havelaar dit boek ter hand neemt, ontkomt niet, ontkomt bijna geen moment aan de dwingende stem van Multatuli, aan dit geluid dat van een *fundamentele* oprechtheid overtuigt, ook waar men bij bepaalde bladzijden, sommige passages, duidelijk voelt dat hij het beeld kleurt, of zichzelf in een nobel en voordelig daglicht plaatst. Toch is er geen twijfel mogelijk aan het feit dat een lezer van nu het boek niet op dezelfde manier leest als de lezer van 1860 dit moet hebben gedaan. Voor de jonge generatie die ermee kennis maakt, is de betekenis ervan al reeds dáárom totaal gewijzigd, omdat Indonesië geen realiteit voor haar is, minder ook dan Nederlands-Indië zou zijn geweest, wanneer dit nog als zodanig had bestaan. Maar ook voor oudere generaties is de verhouding veranderd en daarmee de binding die nog mogelijk was.

Het 'Indië', zoals de *Max Havelaar* het oproept, is een brok geschiedenis geworden, zozeer als geschiedenis maar geschiedenis zijn kan. Onherhaalbaar, onachterhaalbaar, onmogelijk. Daarom is de sentimentele, melodramatische vasthoudendheid zo begrijpelijk van hen die het nog als een, zij het ook zich snel verwijderende, realiteit hebben gekend.

De *Max Havelaar* is nu, - ja, wát is het boek nu nog, voor wie de waarde als historisch document een toevallig of liever een accidentele acht, in geen geval samenvallend met de waarde als zodanig? Want ook hij die zich slechts met mate interesseert voor de gebeurtenissen welke anno 1860 in Lebak plaatsvonden, zelfs als zij symptomatisch waren voor heel het destijds koloniale rijk, komt onweerstaanbaar onder de indruk van dit werk, dat daarom dus méér is dan een betoog alleen, hoe hartstochtelijk ook.

Juist dat méér onthult de actualiteit, die de *Max Havelaar* op dit ogenblik nog heeft, en die een geheel andere is dan de actualiteit die het boek honderd jaar geleden heeft gehad, een actualiteit ook die met een enigszins paradoxale formulering 'blijvend' mag worden genoemd en toch iets anders is dan de actualiteit, welke men met enig recht aan ieder geslaagd kunstwerk kan toeschrijven.

Begrip voor Multatuli is, wanneer men het los wil maken van de sentimentele bindingen, niet anders denkbaar dan als

begrip voor zijn *kern*, voor wat hij was en voor wat hem vanuit die kern dreef. Wat uit de lectuur van de *Max Havelaar*, van Dekkers brieven en niet in de laatste plaats ook van wat hij schreef vóór hij Multatuli werd, het meest permanent naar voren komt, is een drift naar het absolute. Deze drift impliceert een essentiële creativiteit en tegelijkertijd een toenemende behoefte aan macht, waarbuiten het absolute niet te realiseren valt. Ook *in* het bezit van macht kan dat niet, tenzij in het bezit van almacht, en er bestaat dan ook alvast niet de minste discrepantie tussen Dekkers 'kern' en de 'hoogmoedswaanzin', waarin deze kern in het bescheiden vlak der menselijke beperkingen en mogelijkheden wel moest worden vertaald.

Drift naar het absolute, creativiteit, behoefte aan macht. Maar hoe en in welke richting? Want er is idee en daad, droom en werkelijkheid. Maar 'tussen droom en daad, staan wetten in de weg en praktische bezwaren', zoals Elsschot dichtte die een groot bewonderaar van Multatuli was, maar die alleen voor het realisme, de ironie en het sarcasme zijn invloed onderging. De opmerking is juist en daar ligt dan ook de bron van dualisme en gespletenheid, zelfs - in een verder stadium - van ressentiment en rancune.

Van dit laatste was in de jeugd van Eduard Douwes Dekker, voor zover valt na te gaan, nog geen sprake, al is ook bij hem de basis daarvoor natuurlijk gelegd in jeugdervaringen, waarvan men in zijn werk, in brieven en documenten, enkele verspreide sporen vinden kan. Het eerste deel van de *Brieven en Documenten* geeft daarvoor het materiaal.

Uit die gegevens blijkt ook dat Dekker van jongsaf de beide mogelijkheden, de beide wegen, droom en werkelijkheid, idee en daad, zij het min of meer onbewust, in zich aanwezig heeft gevoeld. Men herkent het uit de schildering van de kleine Wouter, die echter een stylering of een idealisering van zijn jeugd, van *de* jeugd, kan zijn geweest, al is de kinderpsychologie hier té exact en te algemeen geldig om niet in de biografische waarheid ervan te geloven. Maar men vindt de bevestiging, later, in wat Dekker schreef, in gedichten als *Mijn Schaatsen*, sterker in het vers voor A.C. Kruseman van 20 juni 1838, in de *Losse Bladen uit het Dagboek van een Oude Man*, geschreven in

Batavia in 1841, uit het gedicht voor Caroline Versteegh in me van hetzelfde jaar, in *Nog eens 'Graven'* van 1843 en in *Vaarwel aan Natal* van september van dit jaar.

In al deze geschriften die literair nog vrij weinig te betekenen hebben, al zijn zij bepaald niet minder dan wat er zoal gepubliceerd werd in deze jaren, toont Dekker zich dichter, iemand die zich dichter voelt, maar die de dichterlijke droom niet ziet als een vervulling op zichzelf. Wij weten het bovendien nog onrechtstreeks uit wat hij geschreven zegt te hebben, maar wat ons onbekend bleef. In een lange brief aan Tine, die tussen 2 en 11 oktober 1845 ontstond, vertelt hij immers omstandig het volgende, dat in dit verband niet zonder belang is:

‘O, wij domme mensen, die ons behoeften hebben aangewend boven die welke de Natuur ons gaf! De liefde zegt: bewoont een bamboezen huisje, kleedt u en eet als een inlander, hebt elkander opregt lief, en gij zult gelukkig zijn. Op mijn zestienste jaar droomde ik van zulk een lot, en nu nog - ik schaam mij het aan iemand anders dan mijne Everdine te zeggen - nu nog durf ik, met de meerdere ondervinding, mijne kinderdromen geen dementi geven. Ik geloof het nog. Ik hield meestal een soort van dagboek waarvan veel verloren is gegaan, in sommige overgeblevene stukken van mijn 15e à 16e jaar staan uitdrukkingen die hierop nederkomen: “als gij deze bladen in rijper leeftijd naleest, spot dan toch niet met de meeningen en verwachtingen van dezen tijd (1835). Mogelijk is het dat gij eenmaal het leven van eene geheel andere zijde beschouwen zult, volwassenen noemen mijne denkbeelden van heden, kinderlijk, welligt kinderachtig, - maar vergeet toch nooit dat die denkbeelden, hoe ongegrond misschien, u eenmaal heilig waren, en dat waarschijnlijk uw hart aan schoonheid verliezen zal, wat het verstand aan juistheid gewonnen heeft, enz.” Zie, ik had er toen reeds een flauw begrip van dat de kleuren van het leven, regenboogskleuren waren, en toch is de waarschuwing welke ik tot mij zelve rigtte, overbodig geweest. Misschien is het aan eene mindere verstandsontwikkeling toe te schrijven dan bij anderen plaats vindt, ik moet bekennen nooit verstandig genoeg te zijn geweest om mijne zestienjarige luchtkastelen omver te halen.’ (*Volledig Werk* dl 8, p. 466-467).

Het dichterschap is op dit moment misschien zelfs voor zijn gevoel wel hoofdzaak, maar dit betekende niet dat het dat ook in feite kon zijn. Het schrijverschap als beroep, als middel van bestaan, kwam toen trouwens in de Nederlandse letteren nog niet voor. Er werd zelfs niet aan gedacht, het is misschien een bijkomstige verklaring waarom sommige lieden met literair talent dominee werden zonder te beseffen dat zij daardoor tegelijkertijd hun literaire mogelijkheden aan banden legden. Dát besef ontstond pas in de tweede helft van de negentiende eeuw en verklaart dan op zijn beurt weer waarom een aantal onder hen het ambt toen neerlegden.

Bij Dekker is het schrijverschap in dit stadium geen vervanging van een onbereikbare of onrealiseerbare verbeelde werkelijkheid, het is louter expressie, en expressie van een verbeelding die aan de werkelijkheid nog geen grenzen heeft gesteld of gesteld ziet. Men kan dit desnoods toch nog wel als ‘vervanging’ interpreteren, maar dan als vervanging van wat door hem volstrekt niet als onmogelijk wordt beschouwd. Hij is zich nog niet bewust van het menselijk tekort als iets dat van nature inherent is aan, of beter gezegd de essentie uitmaakt van, de menselijke natuur. Dat bewustzijn krijgt hij eerst - en dan nog maar betrekkelijk - in de laatste jaren van zijn leven als resultaat van alle mislukkingen, die hij niet meer geheel aan een particulier noodlot kan toeschrijven. In dit opzicht is de brief aan Willem Paap van 17 juni 1884 (*Multatilibrieven*, deel x, 1912) bijzonder veelzeggend.

Maar hoezeer, met de droom van het absolute als inzet, idee en daad in Dekker om de voorrang strijden, hoezeer ook het schrijverschap als voorlopig machtsmiddel (d.w.z. voor hem zelf als compensatie), in die gespletenheid een functie vervulde, blijkt misschien voor de eerste maal sterk uit de *Losse Bladen uit het Dagboek van een Oude Man* welke in 1843-1844 deels te Natal, deels te Padang zijn geschreven (later dus dan de bovengenoemde fragmenten). Het zijn - uiteraard - gefingeerde dagboekbladen, die vooral tegen de achtergrond van Dekkers situatie (hij bevindt zich op dat tijdstip als beschuldigde midden in de moeilijkheden ten gevolge van het vermeende kastekort) bepaald onthullend zijn, maar dan speciaal voor de functie van

de creativiteit om een term te gebruiken die in dit geval idee en daad, dualisme en verlangen naar macht, tegelijk omvatten kan.

Reeds de eerste zin is in dit verband van groot belang: ‘... Voldoe ik aan mijn bestemming? Wat is mijn bestemming? hebben de droomen van grootheid die mijne kindsche jaren kenmerkten gelogen? Ben ik klein, nietig, verachtelijk als zij die zich menschen noemen? Zoo neen, ben ik op mijne plaats daar waar vroeger een ander stond, waar na mij weder een ander staan zal? Voegt *mij* niet een standpunt voor anderen onbereikbaar?’

Ofschoon het losse bladen uit het dagboek van een oude man zijn volgens de titel, heeft Dekker in een notitie van ‘de verzamelaar’ op een doorzichtige wijze duidelijk gemaakt, dat hij hier zijn eigen vragen stelt, want de ‘verzamelaar’ meent uit voorafgaande en kort daarop volgende aantekeningen te mogen afleiden, dat de schrijver ten tijde van het ontstaan van deze bladzijden een betrekking bij het toenmalig Indisch Bestuur bekleedde en circa 24 jaar oud was, d.w.z. precies zo oud als Dekker op dat ogenblik.

Er is hier geen sprake van een loutere stijlfiguur, het is de schrijversnatuur welke als bij alle schrijvers die onder innerlijke dwang genoodzaakt zijn zich zo vrij mogelijk te uiten, naar de fictie grijpt, om zichzelf beter te objectiveren, zoals Dekker het later, even doorzichtig, even dicht bij de uiterlijke gelijkenis wat de vermomming betreft als waarachtig wat de essentie aangaat, in de *Havelaar* doen zal.

De problemen die in deze dagboekbladen worden aangesneden zijn Dekkers problemen. Het is direct merkbaar, wanneer men het begin van dit stuk bijvoorbeeld vergelijkt met de hierboven aangehaalde brief aan Tine van ruim anderhalf jaar later. Dáár zowel als hier keert hij zich tegen de omstandigheden welke hem beletten zo groot te zijn als hij van zichzelf verwacht. Waardoor is Bonaparte groot geworden? vraagt hij zich af. Maar het dualisme bepaalt zich al niet meer tot de oppervlakte en het antwoord kan niet eenvoudig luiden, zoals Montesquieu het stelt: ‘L'homme ne manque jamais aux circonstances?’ De historie maakt immers alleen melding van dié omstandigheden, waar dat inderdaad het geval is gewéést en niet van de

misschien ontelbare andere keren waar het niet is opgegaan.

Dekker toont zich hier, zo jong als hij is, in de kern al volledig de schrijver die hij later, als Multatuli, zijn zal, in het bijzonder in zijn dialectiek, die onschools en ondogmatisch is en resultaat - liever nog: de op de voet te volgen manifestatie - van zelfstandig denken. In deze bladzijden vindt men ook de zuiverste verbeelding van het dualisme van idee en daad, waarbij de superioriteit van de idee wordt beklemtoond: ‘Napoleon was groot toen hij met het hoofd in de hand nadacht, en het lot van Europa vaststelde, voor nog iemand zien kon dat hij op Europa eenigen invloed zoude kunnen uitoefenen. Hij is groot om dat *denkbeeld*; hij zoude groot zijn ook dan wanneer de toekomst daaraan niet hadde beantwoord. Velen deelen in den roem zijner daden, dat denkbeeld echter behoorde hem alléén!’

Maar Dekker gaat hier onmiddellijk verder: ‘Ik zeide dat mij alles ontbrak waardoor Napoleon groot werd... Het later gezegde toont aan dat de bedoeling hiervan is, dat ik mij nog niets heb eigen gemaakt dat dienstbaar kan zijn aan de begeerte om groot te wezen, maar dat *die begeerte zelve* de eerste stap tot grootheid is. Ik zit met het hoofd in de hand en peins... Wanneer ik ooit voor het oog van de wereld schitteren zal, men danke het dit ogenblik!’

Het hele stuk kan gelden als één grote opeenhoping van bewijzen dat de jonge Dekker op dit moment reeds vervuld is geweest van de grote droom die hem later tot Multatuli zal maken en die slechts schijnt te wachten op de omstandigheden welke hem daartoe de gelegenheid zullen bieden. Maar die grote droom - of die droom van grootheid - heeft op dit zelfde moment ook nog niets te maken met de Javaan, niets met de koloniale politiek, zelfs niets met de strijd tussen recht en onrecht. Het is de droom *in zijn totale beschikbaarheid*, niets anders misschien dan de primaire creativiteit, welke om zich te verwezenlijken uitzielt naar machtsmiddelen zonder nog te beseffen dat die middelen - de enige waarover hij beschikken kan - precies die zijn, welke hij hier aan 't smeden is: de literaire. De idee is hier nog voorwaarde tot macht, of als men wil bron van de daad. ‘Lang - zegt hij in dezelfde bladzijden - weifelde ik tussen *Diogenes* en *Alexander*, tussen *Rousseau* en *Napoleon*, tussen het *verhevene*

en het *verheven-schijnende*. Ik heb het laatste gekozen, uit zwakheid, uit ijdelheid, misschien uit wraakzucht!’ (*Volledig werk*, dl. 8, p. 372).

Men vraagt zich af, waarom Dekker hier juist deze keuze maakt in het bewustzijn te kiezen tussen het ‘verhevene’ en het ‘verheven-schijnende’ of, zoals ter Braak het stelde in een commentaar op deze passage in zijn *Douwes Dekker en Multatuli*, tussen ‘recht’ en ‘macht’? Uit ijdelheid, antwoordt Dekker zelf, - en dat is althans een voor de hand liggend, eerlijk en betrouwbaar klinkend motief. Maar hij zegt ook: uit zwakheid, en zelfs: misschien uit wraakzucht. Waarop kunnen die zwakheid en wraakzucht betrekking hebben, in aanmerking genomen dat de keuze van de Napoleon-houding toch ook kracht veronderstelt en er voor wraakzucht, in het vlak van de daad, nog geen aanleiding bestond?

Er is nauwelijks een ander antwoord mogelijk, dunkt mij, dan dat de jonge Dekker zich bewust is geweest van de noodzakelijkheid van een karaktersterkte, die hij bij zichzelf miste en waarom hij zich verachtte, wel te verstaan in de mate waarin hij de eis stelde van het absolute.

Maar er is nog iets meer. Dekker kan het gevoel hebben gehad dat het werkelijk verhevene, de kunst, waarin hij ongetwijfeld niet louter een esthetisch, maar ook een ethisch criterium zag, voor hem onbereikbaar was; enerzijds omdat hij de droom nog niet los kon maken van de materiële verwerkelijking ervan, en anderzijds omdat hij naar de geest van de tijd als hoogste emanatie van de kunst het dichterschap zag, door hem ook beoefend, maar op een niveau dat tot geen uitzonderlijke verwachtingen aanleiding scheen te geven. Heeft hij zich niet daarom, toen hij wél zijn vorm gevonden had - een vorm die aan een esthetisch criterium beantwoordde -, juist in de *Max Havelaar* met zoveel hoon, en men mag wel zeggen wrok, tegen de poëzie gekeerd? Het is slechts een veronderstelling, een veronderstelling die echter niet alleen past in het beeld dat ik mij van Dekker als schrijver vorm, maar evenzeer binnen het begrip van waaruit dit schrijverschap als een totaliteit kan worden beoordeeld.

Zij past ook in het raam van de *Max Havelaar*. In de passage

die de toespraak tot de hoofden van Lebak onderbreekt en waar Stern ons uit het pak van Sjaalman iets over het dichterschap van Havelaar meedeelt, haalt hij een strofe aan uit een poëem dagtekenend uit Havelaars jeugd en geschreven op de Salak. Men kan de verklaring, nu niet van Stern afkomstig, maar van Dekker zelf, benevens het volledige gedicht, terugvinden in de lange brief uit Menado, geschreven aan A.C. Kruseman tussen 24 februari en 6 mei 1851. Deze belangwekkende brief, waaruit een uittreksel onder de titel *Dagboek van Menado* door C. Busken Huet in het 22e deel van zijn *Litterarische Fantasten en Kritieken* werd gepubliceerd, werd later in zijn geheel teruggevonden en samen met nog een andere brief aan Kruseman afzonderlijk uitgegeven door Henri A. Ett onder de titel *Twee Brieven uit Menado*; nadien vonden zij chronologisch hun plaats in het *Volledig Werk*, deel 9, *Brieven en Documenten*.

Na de bedoelde strofe ('t Is zoeter hier zijn maker luid te loven;' etc.) te hebben aangehaald, lezen we in de *Max Havelaar*: 'Maar hij (Havelaar) hield niet van verzen, "het was een leelijk rijglijf", zeide hij, en als hij er toe gebracht werd iets te lezen van wat hij "begaan" had zoo als hij zich uitdrukte, schiep hij er vermaak in zijn eigen werk te bederven, óf door het voortedragen op een toon die het belagchlijk maken moest, of door op eenmaal, vooral bij eenen hoogsternstigen passus aftebreken en er een kwinkslag tusschen te werpen, die de toehoorders pijnlijk aandeed, maar die bij hem niets anders was dan eene satire op de onevenredigheid tusschen het keurslijf, en zijn ziel, die zich daarin zoo benauwd gevoelde' (geciteerd uit de uitgave naar het oorspronkelijk handschrift, verzorgd door G. Stuiveling).

De korte tussenzin 'die de toehoorders pijnlijk aandeed' is in dit verband met name onthullend: hij bewijst dat Dekker zich bewust was ook met *dit* dichterlijk vermogen in de ogen van sommigen te schitteren. Maar hij was zelf te intelligent en te kritisch om 'de onevenredigheid tussen het keurslijf en zijn ziel' niet te zien, hetgeen allicht minder bewijst tegen het keurslijf als zodanig, dan tegen de veronderstelling dat het dichterschap van Dekker zo groot zou zijn als zijn ziel!

Wanneer men het gedicht opzoekt in de zeer lange brief aan

Kruseman, dan treft men daar, behalve nog zeven andere strofen, ook het nodige commentaar aan, o.a. juist met betrekking tot de in de *Max Havelaar* aangehaalde strofe. Dekker vertelt dat men om hem heen stond, toen hij dit ‘coupletje’ schreef, en dat men het air aannam ‘als zoog men letter voor letter uit mijn pen’. Maar typerend is vooral het volgende: ‘Nu geloof ik graag dat Orpheus die metselde met zijn verzen, Tyrtaeus die er taktiek, strategie en soldij mee uitwon en Jan de Rijmer die er van leefde - dat al die Heeren het beter deden dan ik. Maar laat ze dat dan *zeggen*; ik zelf houd niet van verzen, van mijne eigene het minst. *Nu* hink ik op twee gedachten, want in de weinige oogenblikken, dat ik wat met mezelf opheb, haal ik mij in het hoofd “dat het toch zonde en jammer is zoo'n talent te verwaarlozen” - en dan weder ben ik doodsbang er in toe te geven en in de cathogorie te vervallen van de tallooze schrijvers en dichters -’ (*Volledig Werk*, deel 9, *Brieven en Documenten*, p. 199). Een dergelijke uitlating bevestigt, of versterkt op zijn minst, mijn zojuist geuite veronderstelling.

Overigens staan in deze Brief uit Menado ook de *Losse Bladen uit het Dagboek van een Oude Man*, tussen de rest opgenomen, van aantekeningen door Dekker voorzien, niet als grapjes, bestemd alleen voor Kruseman, maar als evidente stijloefeningen en literaire proeven. Ditzelfde jaar trouwens, op 15 november 1851, zond hij zijn vriend de tekst toe van *De Eerlooze*, het toneelspel dat hij in 1844 in Padang schreef (‘toen ik een omgekeerd kistje voor tafel gebruikte’), met het dringend, ja bijna smekend verzoek om het uit te geven, óndanks alle feilen die het mochten aankleven. Kruseman deed het niet en het verscheen pas veel later, toen Dekker als Multatuli bekendheid had gekregen, onder de titel *De Bruid daarboven*.

Dit alles bewijst dat Dekker, onder zijn ambtenaarlijke bezigheden dóór, steeds weer gefascineerd is geweest door het schrijverschap. Karakteristiek daarvoor is een passage uit de *Max Havelaar*, waarin verteld wordt wat Max en Tine zich van het verblijf in Lebak voorstelden. ‘Met een eigenaardig genot hadden zij te Batavia de meubelen besteld, die alles zoo “comfortable” en gezellig maken zouden; zij toonden elkaar de plekken waar zij zouden ontbijten, waar kleine Max spelen zou, waar de

bibliotheek zou staan, waar hij 's avonds haar zoude voorlezen wat hij dien dag geschreven had; - want hij was altijd bezig met het ontwikkelen zijner denkbeelden op het papier... en “eens zou dat gedrukt worden, meende zij, en dan zou men zien wie haar Max was...” Maar nooit had hij iets ter perse laten leggen van wat er omging in zijn hoofd, omdat zekere schroom hem bezielde die wel iets zweemde naar eerbaarheid’ (geciteerd uit de uitgave naar het oorspronkelijk handschrift p. 76).

Het blijkt eveneens uit zijn brieven, met name later in Lebak uit zijn officiële brieven. Havelaar vestigt er zelf de aandacht op, wanneer hij aan tafel tegenover Verbrugge en Duclari het verhaal doet van de gebeurtenissen in Padang, waarbij hij gesuspendeerd werd wegens ontrouwe administratie. Hij heeft voor hen een brief aangehaald, die hij destijds aan de gouverneur, generaal Michiels, zond en voegt eraan toe: ‘en tevens kunt ge uit dien brief zien hoe ongegrond de beschuldiging was die men tegen mij inbragt, *want wie schuldig is, schrijft anders*’ (cursief van mij P.H.D.). Terecht wees Stuiveling hier op het typische schrijversargument: in de *stijl* ligt het bewijs voor het *karakter* van de mens. Maar het is niet alleen typerend als literair standpunt, het is bovendien kenmerkend voor het karakter van het schrijverschap van Dekker, dat in de *Max Havelaar* zijn volledige expressie vond, waarin het dualisme zich oploste in een synthese. Daarvan is een dergelijke uiting een symptoom. En hoezeer hij dit meende, blijkt uit een andere passage, die onmiddellijk aan de uitbarsting van het Lebakse conflict voorafgaat. Multatuli wijdt daar ongeveer een bladzijde aan het probleem van de stijl bij Havelaar: ‘Stijl... ja! Daar liggen stukken vóór mij waarin stijl is; stijl die aantoonde dat er een *mensch* in de buurt was; een mensch wien het de moeite waard geweest ware de hand te reiken! En wat heeft die stijl den armen Havelaar gebaat? *Hij* vertaalde zijne tranen niet in gegrijns, hij spotte niet, hij zocht niet te treffen door bontheid van kleur of door de grappen van den uitroeper voor de kermistent;... wat heeft het hem gebaat? ... (...) Stijl... *Hij* had stijl! Hij had te veel ziel om zijne gedachten te verdrinken in de “ik heb de eers”, en de “edelgestrengheden”, en de “eerbiedig in overweging gevingen”, die de wellust uitmaken der kleine wereld waarin hij

zich bewoog. Als hij schreef, doordrong u iets bij het lezen dat u begrijpen deed hoe er wolken dreven bij dat onweder, en dat ge niet het gerammel hoordet van een' blikken tooneeldonder. Als hij vuur sloeg uit zijne denkbeelden voelde men de hitte van dat vuur, tenzij men geboren commies was, of gouverneur generaal, of schrijver van het walgelijkst verslag over “rustige rust”. En wat heeft het hem gebaat?... Als ik dus wil worden gehoord, - en vooral verstaan! - moet ik anders schrijven dan hij. Maar *hoe* dan?’ (ibid. p. 171-172).

Ik ben hiermee genaderd tot wat de actualiteit van de *Max Havelaar* voor de Multatuli-lezer van dit moment bepalen kan. Tot aan Lebak, tot en met Lebak, kon Dekker niet aarzelen tussen Alexander en Diogenes, tussen Napoleon en Rousseau. Weliswaar had hij in zijn jeugd voor Napoleon gekozen, maar die keuze behoefde niet definitief te zijn. En in elk geval had zij de literatuur niet uitgesloten, zoals hierboven werd gedemonstreerd. Integendeel, zijn ambtenaarservaringen hadden hem weinig hoop gelaten op de feitelijke Napoleonrol en als hij iets hopen kon, restte alleen de andere mogelijkheid, maar méér dan hoop kon ook dit niet wezen.

Het contact met de gouverneur-generaal Duymaer van Twist in het najaar van 1855 in Batavia en de daarop gevolgde benoeming tot assistent-resident van Lebak, buiten de voordracht van de Raad van Indië om (maar dat wist Dekker misschien niet), konden hem de indruk geven, dat de omstandigheden toch weer gunstiger werden voor de daad. Hij was bekend met de gevoelens van de gouverneur-generaal tegenover hem, hij was verder bekend met de gevoelens van de gouverneur-generaal met betrekking tot het beteugelen van misbruiken, hij was ten slotte bekend met de in Lebak bestaande misbruiken zelf.

Het is dus niet zo vreemd dat hij, met heel zijn naar daden hunkerend temperament, meende dat juist van hem verwacht werd dat hij krachtig zou optreden; en het is nog niet eens nodig dat hij die verwachtingen concreet bij de gouverneur-generaal aanwezig veronderstelde. Want hij verwachtte het in de allereerste plaats van zichzelf.

De geschiedenis van de gebeurtenissen in Lebak is bekend genoeg, zodat ik niet verplicht ben ze hier nogmaals uiteen te

zetten. De interpretatie ervan is niettemin nog altijd onderwerp van discussie. En ofschoon dat op zichzelf niemand meer iets behoeft te kunnen schelen, is het voor het begrip van Dekker niet zonder betekenis. Het lijdt geen twijfel dat er over en weer fouten en misverstanden zijn geweest, óók bij Dekker. Die fouten betreffen m.i. overigens minder de verhouding tussen Dekker en het ambtenaren-apparaat, dan de verhouding tussen hem en de structuur van de inheemse maatschappij. Maar belangrijk lijkt mij vooral dat de laatste niet de oorzaak, maar het gevolg was van de eerste.

Wanneer men de *Havelaar* aandachtig leest, krijgt men niet de indruk dat Dekker de structuur van de Indische samenleving, die hij door zijn optreden ongetwijfeld aanrandde, niet heeft gekend of begrepen (zij het dan wellicht ter plaatse onvoldoende), maar veeleer dat het besef in de sfeer van de Indische ambtenarij tégen de gang van zaken in te moeten gaan hem vóór alles dreef. Een uitlating in zijn brief aan Brest van Kempen van 25 februari 1856 als: ‘Ik heb de meeste hoogachting voor Uwedg. doch ik ken den geest, dien men den geest van O I ambtenaren zou kunnen noemen en dien geest bezit ik *niet*’, is in dit opzicht betekenisvol. De behoefte die bij Dekker domineerde was: te *bewijzen* dat hij die geest niet bezat en onbewust misschien niet zozeer of minder, om het onrecht te keer te gaan, waarvan hij weten kon - en wellicht zelfs wist - dat het met andere dan met westerse maatstaven gemeten behoorde te worden, al bleef het ook dán onrecht. Het onrecht, of liever de bestrijding ervan, was dus een geldig argument, het was ook zijn bewúste argument. Maar is het niet mogelijk te veronderstellen dat het ónbewuste en ware motief van zijn optreden zélfbevestiging was, de behoefte om zich te doen gelden? Het lijkt mij een standpunt dat overweging verdient en dat mede de verklaring helpt vormen van wat de *Havelaar* na meer dan honderd jaar actueel maakt.

Wanneer deze veronderstelling juist is, moet immers heel het optreden van Dekker vanaf dit ogenblik ook in dat licht worden gezien. Men kent inderdaad de stappen die hij ondernomen heeft - schriftelijk, aangezien hij er mondeling niet de gelegenheid toe kreeg - om gehoord te worden, dat wil zeggen om gelijk

te krijgen. Hij hád ook gelijk, zij het op een andere manier dan hij het toen nog dacht, of tenminste pretendeerde. Tóen nog, want bijna vier jaar later in de *Max Havelaar* formuleert hij het veel algemener, maar tegelijk veel exacter, wanneer hij schrijft: ‘Want, wederlegging der *Hoofdstrekking* van mijn werk is onmogelijk’. En dát was juist. Maar ik ben ervan overtuigd dat het er Dekker niet slechts om ging gelijk te krijgen ter wille van het recht, maar gelijk te krijgen omdat zijn behoefte aan zelfrechtvaardiging dit eiste. Het was wel waar, zoals hij het vroeger had geschreven, dat Napoleon groot was om het dénkbeeld en dat hij ook groot zou zijn geweest, wanneer de toekomst daaraan niet had beantwoord. Maar de eerezucht van Dekker, die men hem niet als een ondeugd hoeft aan te rekenen, heeft zeer goed begrepen dat... niemand dat dan zou hebben geweten!

Zijn strijd om recht te verkrijgen is een tragische strijd geweest. Maar het doel ervan was geldingsdrang. Schreef hij niet bij wijze van preambule in de conceptbrief aan Duymaer van Twist van 9 april 1856 - de tekst, waarvan Du Perron terecht zegt dat hij de kern van de *Havelaar* reeds bevatte -: ‘Want, Excellentie, ik ben bezielde met de kracht van een eerlijk man die eene edele zaak voorstaat. Want ik heb mijzelf leren kennen als waardig daarvan de held, of althans de martelaar te wezen. Ik heb veel geleden. Ik geloof dat ik bestemd ben veel te handelen. Ik geloof dat ik eene roeping heb. Ik heb lust en moed die roeping te volgen, ik geloof dat God mij de kracht geven zal dien te volbrengen.’? Schreef hij ook niet in dezelfde brief: ‘Beseft Uwe Excellentie, dat mijn rekest van ontslag was een rekest van promotie...’? Nauwelijks duidelijker en overtuigender kan worden geformuleerd dat geldingsdrang het diepste motief was.

Meer dan een jaar lang heeft Dekker op Java gepoogd gelijk te krijgen en intussen middelen van bestaan te vinden. Het lukte niet en hij keerde, aanvankelijk alleen, naar Europa terug. Hij had de tijd om na te denken, om zich te verzoenen met de gedachte dat zijn dadendrang zich niet creatief had kunnen verwezenlijken, zich misschien wel had kúnnen verwezenlijken, wanneer de omstandigheden, de vervloekte omstandigheden

waarover hij zich vroeger tegen Tine beklagde, hem gunstiger gezind waren geweest. Maar zij waren het niet, en hij moest wennen aan het denkbeeld - waaraan hij nooit helemaal wennen zou - dat hij klaarblijkelijk *niet* bestemd was om te handelen.

Men weet dat hij in Europa lang rondzwierf in de moeilijkste situaties zonder te weten wat hij doen moest, ten slotte zelfs de hulp van Van Twist, gouverneur-generaal in ruste, inroepend om weer in Nederlands-Indische dienst temogen treden, een vernedering waaraan hij een onmiskenbare grootheid wist te geven door duidelijk te maken dat het alleen op de meest eervolle wijze kon geschieden en dat men er niet op moest rekenen dat hij anders zou kunnen dienen dan in Lebak. De behoefte aan zelfbevestiging, zich in eigen en anderer ogen te doen gelden, had hem niet verlaten, al zou zelfrespect in dit stadium een juister woord zijn.

Maar men verbaast er zich over dat deze man, wiens energiebron zo manifest is geweest, niet eerder heeft ontdekt dat wat bijna een leven lang zijn dualisme vormde, zijn verdeeldheid tussen Napoleon en Rousseau, hem nog Rousseau overliet, toen Napoleon mislukt was. Sterker nog: dat de Napoleon in hem niet aanstonds heeft begrepen dat hij zich langs de Rousseaukant zou kunnen manifesteren.

Toen Dekker op 2 september 1859 in Brussel aankwam en zich in de 'Prince Belge' vestigde, had hij bij zijn literaire bagage en de bewijzen uit 'het Pak van Sjaalman' die hij meesleepte, nog altijd zijn toneelstuk *De Eerloze*. Dáárop had hij zijn hoop gevestigd, de armzalige hoop dat hij het zou kunnen herschrijven en het dan wellicht opgevoerd krijgen, hetgeen een kleine bron van inkomsten had kunnen vormen. Het lukte niet, of het lukte wel, maar het werd in elk geval verdrongen door iets anders.

Want hier, bijna vier jaar na Lebak, méér dan twee jaar na zijn terugkeer in Europa, begon hij aan de *Max Havelaar*, het boek dat hem met één slag in het brandpunt van de publieke aandacht zou plaatsen en hem ook in één slag zou maken tot de grootste Nederlandse prozaïst van de negentiende eeuw, zoniet van de hele Nederlandse literatuur.

Waarom hiér? Waarom eerst nu? Naar mijn stellige overtui-

ging, omdat hij op dit ogenblik, voor het eerst sedert Lebak, terugkeerde naar die andere kant van zijn creativiteit, die zijn hele leven intermitterend vergezelde en er de meest essentiële, maar niet als zodanig besefte onderstroom van uitmaakte: het schrijverschap.

Het werken aan *De Eerlooze*, aan een literaire arbeid die hem *niet* onderscheidde van anderen, moet hem rijp hebben gemaakt voor het moment waarop de idee in hem kon ontwaken, dat óók het schrijverschap tot mislukken was gedoemd, wanneer het niet *zijn* schrijverschap kon worden, van hém en van niemand anders. En op dat ogenblik eerst heeft hij begrepen dat dit alleen kon geschieden met wat hij zelf had meegemaakt, met *zijn* ervaring, door een identificatie van ik en schrijverschap.

Het is een gedachte geweest die hem al schrijvende geheel heeft doordrongen: de autobiografie heeft zich aanvankelijk sterk vermomd en in die vermomming (een drievoudige: Stern, Sjaalman en Havelaar) eerst een zuiver-literaire transpositie van het eigen leven willen geven. Maar gaandeweg werd het eeuwige dualisme tot een synthese, de zelfexpressie werd steeds vollediger en ontpopte zich ten slotte als machtsmiddel.

Wanneer het slot van de roman nadert, is er van een literaire transpositie en een vermomming nauwelijks nog sprake, reeds niet omdat Dekker de materie voor de roman voor het grijpen vond in de paperassen die hij over de Lebak-zaak bij zich had, maar ook omdat de Napoleon in hem als het ware stond te trappelen om de Rousseau weer opzij te dringen. Hetgeen geschiedt wanneer hij uitroept: ‘Ja, ik Multatuli, die veel gedragen heb, neem de pen op. Ik vraag geene versooning voor den vorm van mijn boek, ... die vorm kwam mij geschikt voor ter bereiking van mijn doel’. Etc.

Wij weten wat er nadien met de *Havelaar* en met Multatuli is gebeurd, hoe het boek hem beroemd maakte, maar hem desondanks niet verder hielp. Dit alles, heel deze nageschiedenis van de *Max Havelaar* - die het begin is, niet van de *schrijver* Multatuli, maar van diens *schrijversleven* - is van geen direct belang voor de actualiteit van het boek zelf op de dag van vandaag, dan alleen in de mate waarin heel het verdere werk van

Multatuli uit deze schok is ontstaan en zijn verdere leven er mede door werd bepaald.

Maar het belang op dit moment voor lezers van nu, voor wie de strijd voor de Javanen geen realiteit meer kan zijn, is gelegen in het feit dat de *Max Havelaar* de manifestatie is van het schrijverschap in zijn zuiverste authenticiteit, het schrijverschap als volledige expressie en totale creatieve inzet van een persoonlijkheid.

Dáárdóór in de eerste plaats is de schrijver Eduard Douwes Dekker een voorloper in onze letteren geweest, minder van nieuwe en oorspronkelijke ideeën die hij sinds lang overal vinden kon, dan wel - door een nieuwe, met ongewone bezieling geladen persoonlijke stijl - van het moderne schrijverschap, dat niet meer denkbeelden of dromen in het werk 'uit', maar zijn creatieve potenties met de pen realiseert. Het schrijverschap was bij hem niet slechts een uiting van het individu Dekker, maar het individu Dekker zélf. Dekker en Multatuli werden één.

Facetten van een schrijverschap

De schrijver F. Bordewijk beschouwde zichzelf niet zonder ironie als een dilettant. Misschien verbaast dat, wanneer men denkt aan het aanzienlijke oeuvre dat hij naliet en wanneer men de reputatie overweegt, waarover hij in de Nederlandse letteren van vandaag beschikt.

Toch noemde hij zich een dilettant en daar school enige wraakzucht in. Toen hij het ongeluk had bij het bombardement van zijn huis in het Bezuidenhout-kwartier op 3 maart 1945 tussen veel andere zaken zijn bibliotheek te verliezen en na de oorlog een verzoek tot toekenning van schadevergoeding indiende, kreeg hij ten antwoord dat de heer Bordewijk *Mr. Bordewijk*, advocaat, was en dat zijn schrijverschap derhalve als een dilettantenbezigheid moest worden beschouwd.

Achteraf gezien behoeft men zich over zoiets ook weer niet zo erg te verbazen; het schrijverschap is in ons land een moeilijk en zwaar beroep, dat hem die het bedrijft niet in leven kan houden. Vandaar dat vrijwel alle schrijvers verplicht zijn een nevenberoep uit te oefenen. En zo ontstaat de paradoxale situatie dat het voornaamste werk van de schrijver het werk is dat hij in zijn vrije tijd en na de dagtaak vervult, terwijl het bijkomstige doorgaans het leeuwendeel van zijn tijd in beslag neemt.

Geen wonder dat onder die levensomstandigheden een schrijver, die in het dagelijkse leven advocaat of medicus of ambtenaar of diplomaat of journalist is, versleten wordt als dilettant. Hij *is* ook een dilettant, niet in dié zin dat hij van de literatuur een soort van tijdverdrijf maakt, maar in die oorspronkelijke betekenis dat hij de literatuur beoefent uit liefde. En uit liefde bete-

kent: uit *noodzaak*, uit innerlijke dwang, als onvermijdelijke wijze om zich uit te drukken, om datgene te zeggen wat hij te zeggen heeft.

De schrijver Bordewijk in deze diepere zin was zelfs een echt en waarachtig dilettant, wiens werk de reputatie heeft vreemd en eigenaardig te zijn, waarbij men wel eens in het onzekere verkeert of al dit vreemde nu bewust-gewild is of niet. Bordewijk gaat in zijn boeken om met mensen, die soms vreemde gedochten zijn, soms iets heel anders lijken. Zij doen bij momenten denken aan die wonderlijke wezens die de schilderijen van Bosch en Bruegel bevolken.

Wie het befaamde boek *Bint* (1934) doorbladert, treft er dergelijke portretten in aan onder de kinderen uit de ‘hel’, de ergste klas van de school waar Bint het hoofd is, waar iedere leraar wordt weggetreiterd. Enkele leerlingen uit die hel? ‘De Moraatz, zijn tanden waren gewoon bruin. Zijn krieloogjes zonder wit pasten als een git in een ring. Zij keken met de woedende wanhoop van een rat die wordt geworgd. Er waren ten Hompel en Heiligenleven. Het hoofd van Heiligenleven, van breed naar spits, was tegen een troffel aangeboden met slordige kwakken natte kalk. Het zat met een rare steel op zijn schouders. Hij was heel klein, enkel hoofd... Ten Hompel was weer anders. Hij hapte onder het werken naar een insect. Hij had een zwarte doggentronie. Hij was voor een dog te levendig. Deze keek onder het werk bliksemsvlug naar de Bree-de leraar-, honderd maal. Zijn oogjes waren meer herder dan dog, en meer wolf dan herder. Deze was vrij stevig, en enkel kaak. De vrouw Schattenkeinder was een sloddervos met een ragebol. Tien toppen zaten dik onder de inkt. Ze kauwde aanhoudend. De Bree kwam erbij. - Mond open. - Onmiddellijk geulde de mond. Hij was onbeholpen gebeiteld, een nat, rood hol vol ouwe tandjes van vergeeld ivoor.’

Soms gaan de portretten van mensen in dieren over: ‘De gier zat achterin met kleine gloeiende ogen langs zijn snavel, een gier die in lang geen aas vrat.’ En ook: ‘Hij keek telkens naar de kleine sfinx vooraan opzij in de grote bank, naar het blok graniet van zijn hoofd. Het had van boven en van achter een dunne laag humus, daarop groeide een gewas, niet te determineren, met de kleur van een dolle kastanje.’

Deze voorbeelden komen alleen uit de korte roman *Bint*, maar in bijna elk boek van Bordewijk zou men zulke en soortgelijke voorbeelden kunnen aanhalen. Het is *te* opvallend dan dat men zich niet zou gaan afvragen wat dit te betekenen heeft, te meer waar deze eigenaardigheid niets anders blijkt dan een symptoom van een uiterst curieuze en persoonlijke verbeelding, van een visie.

Maar het duurt soms nog een hele tijd voor de lezer ontdekt heeft dat een van de meest naar voren tredende eigenschappen van Bordewijk deze is dat hij zijn personages, zijn landschappen en stadsgezichten zo kan zien omdat hij zelf zo diep doordrongen is van het feit *dat alle dingen zo volmaakt anders zijn dan ze lijken*, ook en vooral de mensen, en dat de verhoudingen vaak heel anders zijn tussen de dingen en de mensen dan men op het eerste gezicht geneigd is te veronderstellen. Er zijn andere betrekkingen, andere bindingen, er is een enorme afstand tussen de werkelijkheid zoals wij die waarnemen en de werkelijkheid zoals ze is of zoals ze door anderen wordt ervaren.

Veel is geheimzinnig, veel verwonderlijk, ontzettend, lachwekkend, verontrustend en onverklaarbaar in het verkeer tussen de mensen en in ons bestaan. Hieraan dankt het werk van Bordewijk in grote mate zijn oorsprong en de zin ervan moet althans grotendeels, en mijns inziens in wezen, dáárin worden gezocht dat het de authentieke, persoonlijke expressie is van een gevoel van oneigenheid, van ontworteld zijn, van ‘*dépaysement*’; een gevoel ook van verwondering daarover, en in vele gevallen vooral een gevoel van angst en ontsteltenis.

Met het woord ‘angst’ zijn wij, geloof ik, een van de sleutels van het Bordewijkiaanse oeuvre op het spoor. Maar het merkwaardige, dat aan de schrijversfiguur zijn unieke gestalte geeft, is het verschijnsel dat dit gevoel tot uitdrukking wordt gebracht op een manier die op het eerste gezicht niet bepaald met het gevoel in overeenstemming is. De angst krijgt hier namelijk geen gelaat van binnen uit, vermengd met persoonlijke sentimenten, met huivering en gesidder; de angst wordt van buiten af gezien, objectief verbeeld, met een haast beheerste koelheid.

Vandaar de overeenkomst van de schilderijen van Bordewijk met wat de neo- of magisch-realistische schilderkunst heet: men

ziet de werkelijkheid, maar door een verschuiving van perspectief, een verandering in de belichting, wijzigt zich die werkelijkheid ineens: zij is herkenbaar en vertrouwd en plotseling, tegelijkertijd, onherkenbaar en onheilspellend. Wij wandelen er rustig en gemoedelijk in, en eensklaps beseffen wij hoe zij aan alle kanten op ons loert, hoe wij omringd zijn, niet door hinderlagen, maar door het dreigend *beseff* van hinderlagen. Onze rust is heen en in onze onrust dolen wij in deze - eens zo vertrouwde - landschappen om. De wijsheid van het boek Job en de wijsheid van Shakespeare dat er geen zekerheden bestaan, dat alles om ons heen in één seconde, als in een bliksemflits, kan veranderen, stort zich op ons en wij bevinden ons in een vreemd, kil en wezenloos heelal.

Niet altijd heeft Bordewijk op deze wijze zijn verbeelding in zijn verhalen getransponeerd. De vroegste literaire produktie van de schrijver, de drie bundels *Fantastische vertellingen* (1919, '23 en '24) zijn op een normale, 'conventionele' manier geschreven. Maar men kan ook op die manier dit levensgevoel uitdrukken en wie ze nu herleest zal zien dat Bordewijk ook toen Bordewijk was, maar alleen pas achteraf als zodanig te herkennen viel. Bordewijk moest eerst Bordewijk worden, niet door wát hij had uit te drukken, maar door de manier waarop hij dit deed. Die manier viel in de jaren 1919-1925 niet zeer op en hij veranderde pas na 1930, toen de schrijver vlak achter elkaar *Blokken*, *Knorrende beesten* en *Bint* liet verschijnen.

De betekenis van Bordewijk is door de kritiek aanvankelijk niet gezien. De *Fantastische vertellingen* zijn nauwelijks opgemerkt. Men heeft in elk geval niet beseft in hoeverre Bordewijk een ander was dan de anderen en het is waar dat zoiets natuurlijk gemakkelijker achteraf te constateren valt. De vorm waarin Bordewijk zich uitdrukte had op het eerste gezicht weinig oorspronkelijks en wanneer men nu waarde hechten kan aan deze verhalen, of liever nu de reële waarde ervan kan beseffen, dan is dat omdat hun inhoud aan belang heeft gewonnen door het veranderende perspectief van de vorm.

Wie het over deze *Fantastische vertellingen* heeft, is licht geneigd hier de invloed te veronderstellen van Edgar Allan Poe, die immers onder een verwante titel zijn geheimzinnige verhalen

schreef. Bordewijk zelf had tegen deze vergelijking grote bezwaren en niet geheel ten onrechte. Wie iets nauwkeuriger toeziet en niet bij verhalen die te maken hebben met afschuw, verbijstering, angst en fantasie, alleen maar aan Poe wil denken, zal inzien dat de macabere fantasieën van Bordewijk uit iets anders voortkomen en ook op iets heel anders gericht zijn.

De macabere kant bij Poe is in de eerste plaats en vooral subjectief, persoonlijk: het is zijn eigen lijden dat de kracht van zijn magie uitmaakt. Over het algemeen is zijn fantasie niets anders dan de projectie van zijn psycho-neurose in zijn literatuur. De angst en de afschuw zijn kenmerkend voor zijn temperament van alcoholicus, de obsessie en de impulsiviteit voor de degeneratie-verschijnselen.

De zakelijkheid van het fantastische bij Bordewijk is alleen reeds voldoende om het elementaire onderscheid aan te geven. Niet dat Poe niet zakelijk kan zijn, integendeel, weinig schrijvers beschikken over een zo grote economie van hun middelen. Maar de zakelijkheid van Bordewijk is van een andere orde. Pas in zijn latere werk, te beginnen met *Blokken* (1931), komt de zakelijkheid van de stijl dwingend naar voren, maar in die eerste *Fantastische vertellingen*, waar van een stilistische zakelijkheid in deze zin nog geen sprake is, is een andere onmiskenbaar, men zou van nuchterheid willen spreken, wanneer dit woord zich op een natuurlijke wijze liet verbinden met het begrip fantastisch.

Het onderscheid tussen Bordewijk en Poe kan worden gekenschetst als nuchtere tegenover hartstochtelijke, morbide fantasie. Misschien nam men daarom destijds zo weinig notitie van de schrijver.

Hoe het zij, Bordewijk is geen Poe, Bordewijk is Bordewijk, d.w.z. een van de merkwaardigste schrijvers in onze hedendaagse literatuur. Maar voor de meesten debuteerde hij niet in 1919, maar in 1931, liever zelfs pas in 1934. Want het boek dat hem werkelijk bekendheid gaf, was niet *Blokken*, niet *Knorrende beesten* (1934), maar *Bint*. In *Bint* kwam een schrijver aan het woord die onmiddellijk 'herkend' werd, weliswaar ook nog niet direct door het grotere publiek, maar dan toch door de kritiek.

Na 1930 was een nieuwe Bordewijk geboren, of nog juister: op dat ogenblik werd de schrijver Bordewijk ontdekt. Voordien

had hij niet bestaan. Hij werd nu - tegen de vijftig lopend - als een beginneling beschouwd, van wie nog veel verwacht kon worden.

Wij waren op dat moment in Nederland aan een nieuwe zakelijkheid toe, de stijl van de korte zinnnetjes, de reportage-achtige beelden, de journalistieke directheid of wat daaronder meestal begrepen wordt; die stijl droeg het karakter van een geschreven documentaire, waarin de feitelijke mededelingen overheersten. Voor zover de nieuwe zakelijkheid een literaire en voor de roman bruikbare vorm is, mag men met Ter Braak vaststellen dat er voor de psychologie weinig ruimte overbleef. Bordewijk werd beschouwd als een van de belangrijkste onder de nieuwzakelijken. Zijn prozastijl overtrof inderdaad die van de schrijvers, die in het voetspoor van wat in dit genre in Duitsland en Rusland werd tot stand gebracht weinig oorspronkelijke pogingen ondernamen. Waar Bordewijk vroeger tegen de mode zondigde, gewoon door het fantastische genre te beoefenen toen men óf naturalistisch schreef, omstreeks 1919, óf beginnend modernistisch, omstreeks 1925, werd hij nu aanvaard op het onuitgesproken maar duidelijk aanwezige motief, dat hij met de mode meeinging en in zekere zin zelfs voorop liep.

Maar even onjuist als het was om hem met zijn *Fantastische vertellingen* als een weinig betekenisrijk Poe-epigoon ter zijde te schuiven, even onjuist was het nu om hem als een voorloper van het moderne stijlgevoel naar voren te brengen. Zowel in het eerste als in het laatste geval immers werd het eigen karakter van Bordewijk veronachtzaamd en miskend.

De beknoptheid en geserreerdheid, de uiterlijke hardheid en onbewogenheid, aandoende als documentaire feitelijkeheid, waren immers bij hem geen pogingen om in gestrekte pas mee te draven in het tempo van het ogenblik; precies zo weinig als dat met zijn eerste boeken het geval was geweest. Maar waar hij toen de omstandigheden tegen zich had, kreeg hij ze nu mee. En Bordewijk werd, bij wijze van spreken tegen wil en dank: de hedendaagse, moderne Nederlandse schrijver bij uitstek.

Helemaal onjuist was dat overigens ook weer niet. Want wat was er gebeurd tussen de jaren '20 en '30? Bordewijk heeft zich in die tijd bewust gemaakt van wat voor een schrijver het

allerbelangrijkste is, namelijk van de bron van waaruit hij schrijft.

M.i. heeft Bordewijk tegen zijn 40ste jaar, omstreeks 1925, het levensgevoel begrepen en herkend dat hem tot schrijven dwong. Overeenkomstig zijn temperament, zijn karakter en zijn aanleg heeft hij ingezien dat aan zijn visie een stijl moest beantwoorden.

Men kan ongetwijfeld een relatie constateren tussen de zogenaamde nieuwe zakelijkheid en het proza van Bordewijk. Maar er is een verschil dat al heel snel, feitelijk al in *Bint* maar overduidelijk in *Karakter*, opvalt. Het schuilt hierin dat het zogenaamde nieuw-zakelijke proza een constructivistisch procédé is, toepasbaar op een bepaalde zakelijke materie, het correspondeert aan de concreetheid van de uiterlijke realiteit: de constructie symboliseert de structuur, die in feite een *gerichte* nabootsing van een bepaalde werkelijkheid is. Niet een nabootsing dus die alleen de ambitie bezit zó echt te lijken dat de constructie met het voorbeeld verwisselbaar wordt, maar een constructie die het resultaat is van een structuralistische activiteit, d.w.z. de nabootsing van een concrete werkelijkheid *plus* het inzicht.

De visie van Bordewijk is in eerste instantie panisch, niet door de verschijningsvormen zelf van de werkelijkheid, maar door de transcendente perspectieven daarvan. Dat lijkt in strijd met zijn nuchterheid, zoals ook in het voorgaande stadium een combinatie van fantasie en nuchterheid paradoxaal had geschieden. Maar de functie van de nuchterheid is het vermogen tot afweer. En toen Bordewijk de angst, die besloten ligt in het over elkaar heen schuiven van allerlei soorten herkenbare en onherkenbare werkelijkheden, geobjectiveerd in beelden voor zich zag, herkende hij tevens datgene wat in hem de chaos overheersten kon, de kracht tot orde en de macht tot tucht. Orde en tucht zijn in wezen zakelijk, feitelijk, nuchter.

En zo ontstond de roman *Bint*, de roman van de tucht, zoals Vestdijk het boek scherpzinnig heeft gekarakteriseerd. Het is zelfs de roman van de obsessie van de tucht; niet de tucht als *dwangvorm*, maar de tucht als *persoonlijke levensstijl*. Het lijkt alleen aanvankelijk meer op tucht als dwangsom, dit verhaal over een school onder het systeem van een ijzerharde, dictatoriale pedagogie, belichaamd in de directeur Bint en de leraar De

Bree die de eigenlijke hoofdpersoon is. Het *lijkt* op dwangvorm, omdat het kader de school is en de objecten dus leerlingen zijn die gevormd moeten worden. Maar achter de afschuw, die uit dit verhaal spreekt jegens diverse humanitaire vormen van pedagogie, zit, dunkt mij, meer dan die afschuw zelf, namelijk de overtuiging dat alle zachtzinnige, op het begrijpen en meelevens ingestelde opvoedingsmethoden, niets afdoen aan het feit van die wezenlijke staat van ontworteling, waarin de mens zich op de wereld bevindt.

Men kan zoveel begrijpen als men wil, men kan desnoods *alles* begrijpen (en dat is natuurlijk ook nodig en Bordewijk - men kan het in de vaak knappe en zeer intelligente psychologie van latere boeken duidelijk genoeg zien - legt zich daar ook op toe), één ding is zeker: na alle begrip staat men nog even hulpeloos en even machteloos te midden van de vijandschap van de mens, de stad, de natuur. *Bint* is niet gericht tegen de genoemde opvoedingsmethoden als zodanig, het is alleen daartegen gericht in zoverre men meent dat zij een oplossing betekenen voor het probleem van de mens.

In dit boek heeft naar mijn overtuiging de angst bij Bordewijk voor het eerst creatief gestalte gekregen. Uit de diepten van de angst over de menselijke staat rijst de gestalte op van de sterke persoonlijkheid. *Bint* en *De Bree* dwingen de anderen, niet om het *dwingen* maar om de *anderen*. Het is een afspiegeling van het inzicht van de schrijver dat in de warrige drogbeelden van de werkelijkheid het heil van de individuele mens alleen kan worden gezocht bij hem zelf, bij zijn eigen interpretatie van de begrippen tucht, orde, zelfbedwang en zelfbeheersing.

Menno ter Braak heeft er in zijn bespreking van deze roman op gewezen dat het programma van *Bint*, dat ongeveer samenvalt met het juistomschreven inzicht van de auteur, realistisch is, maar, zegt hij, het is tegelijk donquichotterie, omdat het door de tegenwoordige maatschappij niet meer begrepen wordt, het is van een oud-romeinse hardheid doortrokken en vol Spartaanse verachting voor culturele genietingen, die geen ander doel hebben dan de bevordering der algemene verslapping... en daarom is het inzicht wel heroïsch maar tevens bestemd om aan zijn eigen beginselen te gronde te gaan.

En het is waar dat op het systeem van Bints school, de school en daarmee ook het systeem te pletter lopen. Is daarmee tegelijkertijd nu ook bewezen dat het inzicht dat Bordewijk bezielde donquichotterie is? Het komt mij voor van niet: donquichotterie is misschien het systeem, donquichotterie wellicht dit inzicht tot systeem te verheffen, maar niet het inzicht zelf. Want ten slotte is het Bordewijk die het systeem en de school verloren laat gaan.

De idee, waaraan in *Bint* voor het eerst gestalte werd gegeven, heeft zich in de lange reeks romans en verhalen die daarna gekomen zijn, in allerlei vormen en onder allerlei aspecten voortgezet. De 'moraal' die Bordewijks boeken bezitten zonder, op een enkele uitzondering na, als moraal te worden beschreven, vormt als het ware de bloedsomloop van zijn oeuvre, de spanning waarop het is geconstrueerd.

De twee polen, de angst over de menselijke staat, - die men niet verwarren moet met zorg over de actuele toestand van de mensheid, al kan die er een van de boeiendste raakpunten van vormen - en de persoonlijke tucht als vorm van zelfbehoud in de wereld, zou men kunnen beschouwen als de slagaders van die bloedsomloop. Daar tussendoor lopen overal de aderen, grote en kleine, door heel het maatschappelijke lichaam heen, steeds gevoed door de hoofdstroom.

De roman die op *Bint* volgde was *Rood Paleis* (1936), de karikaturale schildering van een Amsterdams bordeel. Het behoeft geen betoog voor wie de nuchterheid van Bordewijk eenmaal kent, dat in dit boek geen enkele toegeving wordt gedaan aan de sensatie. Ook hier spreekt weer het thema van de tucht, zij het dan langs de omweg van de ontucht. Maar die ontucht wordt in *Rood Paleis* door de ontzagwekkende directrice Mevrouw Doom tot een verbeelding, niet zozeer van de decadentie als wel van het kille mechanisme van het maatschappelijk instituut. De ontucht is hier de paradox van de tucht en het nachtmerrie-achtige van deze fantasie uit het Amsterdam van de vorige eeuw wordt een Jeroen Boschachtig visioen.

Hoe meer ik erover nadenk, hoe meer ik parallellen meen waar te nemen tussen het werk van Jeroen Bosch en bepaalde, maar zeer wezenlijke aspecten van het werk van Bordewijk.

Wat bij Bosch zo op de voorgrond komt, is de fantastische, karikaturale, soms perverse vormgeving. Duivelse gestalten die de menselijke dwaasheid incarneren. Bosch schildert het kwaad. Hij heeft dit in bijna al zijn werken gedaan. Maar wat hem typeert is zijn zoeken naar de oorsprong daarvan. Aanvankelijk is dit voor hem de menselijke dwaasheid, later de zondeval, en nog later de duivel. Maar wat *is* voor Bosch de duivel? Het antwoord op die vraag kan de sleutel zijn tot heel de wonderlijke en griezelige wereld, die de visioenen van de schilder beheerst, en het benadert tegelijkertijd de visioenen van de schrijver Bordewijk.

Voor Jeroen Bosch is de duivel een onstoffelijke realiteit. Hij is overal aanwezig en voortdurend werkzaam sinds God in het middeleeuwse wereldbeeld zijn scheppingsdaad verrichtte en op de zevende dag rustte. Van dat ogenblik af nam het werk van de duivel om de schepping te vernietigen een aanvang. Het is dit werk van de achtste dag, dat Jeroen Bosch tot duurzaam motief gekozen schijnt te hebben.

De moeilijkheid in de weergave is echter die onstoffelijke alzijdige aanwezigheid van de duivel. Wat Bosch hierop vond, bepaalt het geniale van zijn persoonlijkheid en het visioenair karakter van zijn werk. Hij schildert niet de duivel, hij schildert de wereld van de duivel, waar de wanorde ten top gestegen is, waar het ongelofelijke werkelijkheid wordt, het onnatuurlijke natuurlijk, het dwaze vanzelfsprekend. En het is hem bloedige ernst. Als het grappen zijn zijn zij zo sinister van aard dat het lachen ons vergaat. Maar het zijn geen grappen, het is een ijzige, koele visioenair-geobserveerde, dóórgedachte werkelijkheid. Zó ziet Bosch het werk van de achtste dag: een nieuwe schepping die de negatie is van de orde.

Het lijkt een geniaal beeld van de ondergang. Maar wat dit visioen zo diepzinnig maakt, is de aanvaardbaar gemaakte waarschijnlijkheid en het transcendente karakter van het werk. Daardoor komt het dat alle voorwerpen, hoe fantastisch ook, zo volmaakt realistisch, zo exact zijn, en daardoor komt het dat de zinnelijkheid er afwezig is, dat de talloze naaktfiguurtjes zo helemaal niets wellustigs hebben, als was de aanwezigheid van het duivelse slechts fictief.

En zo heeft ook *Rood Paleis* niets wellustigs, maar is koel, zakelijk en logisch, zoals de steriliteit die het uitbeeldt.

Jeroen Bosch heeft nog andere werken geschilderd dan die welke het beginsel der wanorde zo duidelijk demonstreren. Hij heeft werken gemaakt die uitsluitend koppen weergeven tegen een donkere, effen achtergrond. Zijn tendens is er niet door veranderd. Wat hij dáár weergaf in visioenen en werelden, gaf hij hier opnieuw in het persoonlijke gelaat van individuen. En ook hier volgt hij dezelfde methode: hij doorbreekt alles wat voor ons tot de orde der dingen behoort, proportie, evenwicht, harmonie. En zo worden de gelaten die hij schildert microkosmische verbeeldingen, waarin een wereld van door het kwaad getekende mensengezichten zich weerspiegelt.

Het is mij niet bekend of Bordewijk aan Jeroen Bosch verwante geestelijke preoccupaties heeft gehad. Maar het lijkt mij ook niet nodig er dezelfde metafysische opvattingen op na te houden om een overeenkomstige visie te hebben met betrekking tot de menselijke verhoudingen onderling en de verhouding van de mens tot het leven, tot het heelal, tot goed en kwaad, tot die dingen die het menselijk lot bepalen.

Het perspectief van Bordewijk lijkt mij dan ook in menig opzicht identiek aan dat wat ik zojuist als van Jeroen Bosch beschreef en de eigenaardigheden die het oeuvre van Bordewijk kenmerken, zijn deformerende visie op mensen, huizen, landschappen, de grilligheid in de keuze van namen, de spookachtigheid van huizen en straten, zijn niet *toevallig* analoog aan de verrassende en verontrustende afwijkingen die men op de schilderijen van Bosch voortdurend tegenkomt.

De vergelijking met Bosch geeft mij de gelegenheid hier een ander element in te betrekken dat voor Bordewijk kenmerkend is, maar merkwaardig genoeg, niet of slechts in geringe mate in zijn romans naar voren komt, namelijk zijn humor. De humor van Bordewijk treft men in hoofdzaak aan in zijn novellen, ook trouwens in zijn *Drie toneelstukken* (1940), en ik zou dan ook even een parenthese willen maken om enkele woorden aan zijn verhalen te wijden. De beide bundels die de titel *De korenharp* (1940 en 1951) dragen vallen hier enigszins buiten; ze zijn misschien te beschouwen als de poëzie in het werk van sommige

schrijvers: intonaties van bepaalde gevoelsatmosferen, synthetische descripties, waarin men ze wellicht even volledig, maar dan ‘in a nutshell’ aantreft als in de meer uitvoerige werken.

Na de *Fantastische vertellingen* schreef Bordewijk aan korte verhalen of wat als zodanig te beschouwen is de bundels *De laatste eer* (1935), *De wingerdrank* (1937), *Veuve Vesuvius* (1946), *Bij gaslicht* (1947), *Het eiberschild* (1949), *Vertellingen van generzijds* (1950), *Studiën in volksstructuur* (1951), *Mevrouw en meneer Richebois* (1954), *Onderweg naar de Beacons* (1955), *De aktentas* (1958), *De zigeuners* (1959) *Centrum van stilte* (1960), *Lente* (1964).

In een aantal van deze verhalen is Bordewijk ten volle, soms optimaal, Bordewijk. Dat geldt in het bijzonder voor een bundel als *De wingerdrank*. Maar het geldt lang niet overal. Herhaaldelijk viert hij hier zijn naar het monstrueuze en karikaturale gaande neigingen ongestraft bot en ontmoet men een soort humor die soms van een onthutsende kinderlijkheid is, op het flauwe af. Het maakt bundels als *Mevrouw en meneer Richebois* en *Onderweg naar de Beacons* vrijwel onleesbaar.

Maar waar hij die neigingen in de hand houdt, ontstaat er iets heel anders. En zoals ook bij Bosch de deformatie, de bewust-gewilde deformatie door het conflict of de tegenstelling met de algemeen waarneembare werkelijkheid, op de lachspieren werkt, op een wijze die de lach ongemerkt in ‘Unheimlichkeit’ doet overgaan, zo ook hier. Er is enerzijds een bittere, anderzijds echter een zeer subtiele humor, soms zelfs een fijne ironie in de schetsen die hij, beknopt, geserreerd en door het vergroten van de proporties deformerend, van mensen, menselijke verhoudingen en maatschappelijke situaties geeft.

Zijn humor is niet romantisch, hoe romantisch zijn zakelijkheid daarentegen ook zijn mag; hij is bij uitstek droog, langs de neus weg, misschien typisch Hollands, hierdoor alvast dat men soms niet eens weet of het nu grappig bedoeld was of niet en men in die pijnlijke onzekerheid komt te verkeren waarin het onduidelijk wordt of er in ernst werd gesproken of dat men eenvoudig voor de gek wordt gehouden. In deze humor die niet individualiserend maar typerend is, blinkt Bordewijk uit.

Zijn beste verhalen vindt men eigenlijk zijn hele werk door.

Ik voor mij blijf een bijzonder zwak houden voor *De wingerdrank*, die als geheel misschien wat cerebraal kan aandoen, maar waarvan een verhaal als ‘Keizerrijk, oproep der hoofdstad van weleer’ onvergetelijk blijft en in klein bestek eigenlijk heel de atmosfeer en de dramatische geladenheid van het oeuvre van Bordewijk samenvat.

‘Keizerrijk’ is nauwelijks een verhaal te noemen in de traditionele zin van het woord: het bevat geen intrige, althans niet aan de oppervlakte, maar het is zeker méér dan de nuchter-zakelijke toevoeging aan de titel ‘oproep der hoofdstad van weleer’ suggereert. In een plastisch zakelijk proza dat door een rijkgeschakeerde contrastwerking, zoals het expressionisme die zoekt, een merkwaardig genoeg juist aan het impressionisme verwante sfeer oproept, beschrijft Bordewijk de aanblik van een verdwenen Amsterdam. Maar het is méér dan een aanblik alleen.

In een brief aan Victor E. van Vriesland deelde de schrijver mee dat hij in de novelle *Keizerrijk* een sindsdien afgebroken huis beschrijft aan het Singel 198, waarheen hij verhuisde, toen hij anderhalf jaar oud was. Dat huisnummer, reeds in de eerste regels van het verhaal vermeld, zijn een aanwijzing dat Bordewijk een beeld uit zijn jeugd oproept. Maar in een brief aan mijzelf specificeerde hij: ‘De stads- en huizenbeschrijvingen zijn voor omstreeks 1890 juist. De personen zijn alle fictief, en ik heb dus ook niets te maken met het kind Harmen. Ik ging pas door de stegenwereld rondzwerven met mijn 16de of 17de jaar, toen ik als inwoner van Den Haag een week zomervakantie in de hoofdstad doorbracht. Ik deed dit verscheiden jaren achter elkaar, logerend bij vrienden van mijn ouders. De groene en rode vlekken van Keizerrijk kon ik al niet meer verklaren toen ik dat verhaal schreef. Ik heb er dus rustig een punt aan gedraaid. Ze bleven toch een feit, dat ik vaststelde bij zeker langs de spleet lopen toen ik nog een kind was. Ook volwassen zocht ik dikwijls rond in dat enorme spinneweb. Eens liepen mijn oudste broer en ik door het lange, benauwende Groot Hemelrijk bij de Ronde Lutherse Kerk. Er stonden 2 vrouwen in hun deuren: Eén zei: Heren horen niet in de steegjes, - zo langs haar neus weg. Een juweel van een vonnis, dat ik opnam in Rood Paleis.’

Het kind Harmen van Kortrijk woont in dat huis met zijn ouders en zijn broer. Zij hebben een jong roodharig dienstmeisje Heintje Hiekensauzer, belust op avonturen, dat met Harmen buiten medeweten van zijn ouders, een geheimzinnige en beangstigende wereld van stegen en sloppen exploreert, waarvan het zogenaamde Keizerrijk deel uitmaakt.

Het is een wereld waarachter de jongen duisternis en kwaad vermoedt en vreemd bederf. In werkelijkheid is dat er slechts tot op zekere hoogte; de goorheid van de buurten en het onheilspellend-sombere van de bewoners, scheppen een sfeer van inwijding in het vreemde onbekende leven. Ofschoon Harmen niets overkomt, heeft de schrijver toch het schrikwekkende voelbaar gemaakt met behulp van weinig opvallende soms enkel even aangeduide gebeurtenissen in de periferie van de jongen.

Frappant voorbeeld daarvan en in zekere zin de sleutel van het verhaal is de figuur van de oudste zuster van Heintje, die niet goed oppast en niet bij haar ouders mag komen, maar nog wel bij een tante met wie haar ouders geen omgang meer wilden hebben. Die tante woont in het Keizerrijk en daar ziet Harmen ook even deze oudste zuster, die de volgende winter dood zal gaan. Haar lijk verdwijnt naar de snijzaal en een tijd later woont Harmen met Heintje de wat lugubere begrafenis van de resten bij.

Aanvankelijk schijnt dit incident een overbodige uitweiding in de gang van het verhaal. Maar als later, vele jaren nadien, de ouder geworden man Van Kortrijk terugkeert naar de stad die 'uit haar gruwelen weg' gegroeid is en een grote stad geworden, met buiten de vroegere vestingwallen nog een nieuwe stad, dan blijkt deze gruwelijke derde stad, 'zijn meest eigene', te zijn gestorven. En ineens wordt het dan duidelijk dat de lugubere dood van de vrouw die niet deugde vooruitloopt, zoals Vestdijk het heeft geformuleerd, op de eigenlijke 'dood' in deze geschiedenis; de dood van het verleden. Als bij de in elkaar geborgen blokken van een stuk kinderspeelgoed liggen de betekenissen in de omhulling van het verhaal besloten. Want de dood van dat deel van Amsterdams verleden, is ook de dood van Harmens jeugd, het wegkrimpen in de schemering van alle jeugd, het onherroepelijke verval van tijd en leven.

Ook in een bundel als het romantische en zelfs innige *Bij*

gaslicht, met een prachtig verhaal als ‘Ham, spek en worst’ de beschrijving van een kinderfeest, komt het beste van Bordewijk naar voren, zoals men ook weer zijn humor, enigszins verbeterd, aantreft in het verhaal van de hondmens, ‘Rosaura Salontis’. Een magisch element met surrealistische aspecten bieden de *Vertellingen van Generzijds*.

Onder de latere bundels zijn het vooral *Studiën in volksstructuur*, *Centrum van stilte*, met behalve het titelverhaal de fascinerende noodlotsnovelle ‘Wedarda-stins’ en het wanhopige ‘De hoofdbewoner’, en *Lente*, met een indringende vertelling als ‘De bioskoop’, die tot het meest karakteristieke van het oeuvre behoren en waarvan het novellistische deel als het ware een stalenkaart vormt van al de diverse bestanddelen waaruit het is opgebouwd.

De roman die Bordewijk zijn grootste bekendheid heeft gegeven en hem in zekere zin tot een ‘populair’ auteur heeft gemaakt, is *Karakter* (1938) geweest. Iemand, ik meen dat het Vestdijk was, heeft eens opgemerkt dat Bordewijk meer typen dan karakters beschrijft. Met de roman *Karakter*, die men ook weer de roman van zelftucht zou kunnen noemen, begaf Bordewijk zich dieper dan tevoren in de individualisering van zijn personages. Misschien komt het daardoor dat het boek zoveel ‘gewoner’ aandoet, ook al blijft alles even ongewoon, de namen, de stijl en de karakters zelf.

De verbeeldingen van de angst en de tegenweer van orde en tucht zoeken, naar het mij voorkomt, - en zonder dat er iets in de structuur van de wereld van Bordewijk verandert - naar een soort menselijk evenwicht, naar levensmogelijkheden. *Karakter*, ‘de roman van een carrière’ is daarvan het begin en misschien vooral omdat in dit boek de psychologie zich mengt met de krachtig gestructureerde, karikaturaal-fantastische verbeeldingen die Bordewijks visioinaire oeuvre typeren. Maar het is duidelijk dat die levensmogelijkheden slechts schijnbaar verband houden met wat men in het gangbare jargon een ‘positieve levensinstelling’ noemt. Wanneer C.J. Kelk in deze roman van Bordewijk een poging ziet ‘om zich van zijn al te kille visioenen te ontdoen en dieper en warmer te tasten in het bloeiende leven’, dan behelst dit een evidente miskenning van het objectieve

romanschrijverschap van Bordewijk, het schrijverschap van iemand die waarneemt los van elke vorm van moralistische inmenging. De psychologie van *Karakter* is een gegeven en geen tendens. En gegevens zijn het karakter van de moeder Joba Katadreuffe, die als zij overweldigd wordt door de harde deurwaarder Drevershaven, zowel huwelijk als geld weigert wanneer zij zwanger blijkt; verder het karakter van Drevershaven die, door dit feit vernederd, de zoon Jacob in zijn ontwikkeling dwars zit, primair uit wrok, in tweede instantie ook met de intentie diens karakter te vormen; en gegeven is ten slotte ook dat laatste karakter dat weliswaar bepaald wordt door de beide andere, maar daaruit het eigene ontwikkelt. En de visie van Bordewijk op deze drie karakters impliceert niet noodzakelijk instemming of afkeer van een daarvan, maar wél in de realiteit van die interactie, een koele, concrete kijk op de onderliggende realiteit van de mens als fenomeen.

Die kijk heeft zich verdiept en voortgezet in een roman die over het algemeen door de kritiek minder gunstig is ontvangen, maar die mij een van de meest betekenisvolle uit Bordewijks werk lijkt, namelijk *Apollyon*.

Wanneer men de ‘onderliggende realiteit’ bij Bordewijk inderdaad zou kunnen zien als de duivel bij Jeroen Bosch en de ijzige, koele, herkenbare en tegelijk vervreemdende mensenwereld als die van de vernietiging, dan is *Apollyon* de roman waarin de duivel gestalte heeft gekregen. Trouwens, dat is ook de feitelijke betekenis van de naam Apollyon, de engel des afgronds, baron Scamberda Starnmeer, hoofdfiguur van het boek door wiens toedoen het onnatuurlijke natuurlijk wordt en de geleidelijke vernietiging teweeg wordt gebracht van een aantal van de voornaamste personages. De polaire spanning wordt belichaamd in de relatie Starnmeer - Bella Babcock. Bella vertegenwoordigt een soort natuurlijke vitaliteit, een kracht even onvernietigbaar als het kwaad, maar daardoor aangetrokken en bedreigd. De angst is in deze relatie determinerend en alleen de afweer, de zelfdiscipline die zich aan de invloed weet te onttrekken, ondanks de liefde, vormt opnieuw een tegenkracht, een ‘levensmogelijkheid’.

Dat de angst en een gevoel van vervreemding sleutelementen

in Bordewijks werk zijn, wordt opnieuw bewezen door zijn roman *Eiken van Dodona* (1946). De angst heeft zich hier geconcretiseerd in een reële, een lijfelijk aanwezige oorzaak, namelijk de rentmeester Leeuwenkuijl, die een sinister spel speelt op het buiten, waar in de vreemde bouwsels Dodona I en Dodona II de twee broers, Folkert en Okke, beiden kunstenaars, de een musicus de ander schilder, hun bestaan slijten en waar ook de rentmeester zelf woont met zijn vrouw Daatje die hij op de rand van de waanzin brengt.

In deze roman is Leeuwenkuijl het monster, de ontkenning van de orde; misschien zelfs alleen maar het principe van het Kwaad, want het merkwaardige is dat hij in werkelijkheid niets doet; zijn bestaan alleen is voldoende om de angst te suggereren; hij heeft niet als het monster van Frankenstein een serie indrukwekkende en afschuwelijke misdaden op zijn geweten. Zijn aanwezigheid volstaat om de chaos te creëren en een doem te leggen op zijn omgeving.

Ook in dit boek treft Bordewijks wonderbaarlijk vermogen om de dode dingen te bezielen, om aan de stof een betekenis te geven die volkomen werkelijk is, daar waar men geneigd zou zijn ze als dood te beschouwen. Zij stralen een onzichtbaar, maar wel degelijk de mensen en de menselijke geest beïnvloedend fluïdum uit, waardoor zij fataal, maar ook zinrijk kunnen worden.

Juist die achteloos ter zijde geschoven wereld van de levenloze vormen, de decors van het toneel waarop zich de vaak sinistere ‘comédie humaine’ afspeelt, is het terrein bij uitstek waarop Bordewijk zich thuis voelt, waarin hij een onbetwistbaar meester is. Juist daarin immers ziet hij kans tot de sublimering van de angst, waarover hij de musicus Folkert op een van de laatste bladzijden van deze roman laat denken: ‘Geen kunst zonder angst. Het was alsof hij die woorden hardop uitsprak, zo luide weerklonken zij in zijn borst. Men kan de angst beteugelen en sublimeren, men kan hem niet overwinnen of doden.’

Domineert de originele, enigszins excentrieke Bordewijk in *Eiken van Dodona*, in de roman *Noorderlicht* (1948), die door sommigen als Bordewijks beste werk tot op dat ogenblik wordt

beschouwd, benadert hij opnieuw, en wellicht dichter dan ooit tevoren, de ‘gewone’ roman, gewoon dan toch altijd nog gezien vanuit een Bordewijkiaans perspectief.

Hij beschrijft in dit boek een gezin van vijf broers en zusters, waarvan hij zegt: ‘Zij vijven dreven als bollen naast elkaar, zij vulden de erkerkamer tot de verste uithoeken. Zij wentelden om elkaar en de een beïnvloedde de ander. Maar daar bewoog een kleine en zeer zware, die hen allen stoorde en bijeenhield, die hen bedwong met een vermogen dat nauwelijks meer was van de mens, die doorstootte in hun ijle structuur omdat zij wispelturige, slechts samengevoegde mensen waren. Die ene, kleine, was heel anders, gedrongen, van een ontzaglijke gravitatie, en haast lichtloos. Aan de storingen die zij teweeg bracht was zij eerst ontdekt.’

Deze ene is de hoofdpersoon uit dit boek, Aga Valcoog, en het is duidelijk hoe ook hier een figuur aanwezig is die de functie van stoornis vervult, welke bij Bordewijk voortdurend aanwezig is. Maar deze stoornis is méér dan alleen dat; het is tegelijkertijd ook - en dat is een essentiële paradox in Bordewijks werk - het bindmiddel. Als een vreemd soort dictator overheerst Aga Valcoog de familie. Maar deze raadselachtige, natuurlijke en tegelijkertijd soms als tegennatuurlijk aandoende eenheid wordt bedreigd, wanneer Aga komt te staan tegenover haar grote tegenspeler Hugo, de zakenman. Moet men in de verhouding tussen Hugo en Aga al een duidelijke aanwijzing zien van wat Bordewijk in *De doopvont* verder zal gaan uitwerken, namelijk dat de mens ‘paar’ is, - hetgeen men wellicht kan omschrijven als de wetmatigheid die leert dat op elke thesis een antithesis aansluit, dat elk pro zijn contra oproept en dat pro en contra samen het ‘frère-ennemi’ vormen dat de mensheid bij elkaar en samengevoegd houdt?

Hoe dan ook, de constructie van dit boek is inderdaad zo vernuftig dat men aan de bouw van het sterrenstelsel denkt. De band tussen de vijf is het doel van Aga, deze band wordt door Hugo bedreigd en de aantrekkende-afstotende binding tussen Aga en Hugo is nodig om het evenwicht, zowel naar buiten als naar binnen, in stand te houden. Na een aanvankelijke zege van Hugo, overwint ten slotte toch weer Aga. Aga, zou men

kunnen zeggen, is het symbool van het menselijk fatum, niet van het menselijk leven. En dat ook Bordewijk dit zo voelt, mag men misschien afleiden uit de overpeinzing van Aga's broer Johannes, die ook de titel verklaart. Johannes vindt voor haar namelijk het beeld van het Noorderlicht en hij zegt daarvan: 'Het verschijnsel vult een immens vak van de hemel, de aanblik is indrukwekkend, maar het lichtgevend vermogen blijft gering en het licht zelf is koud; ook werkt het niet bevruchtend en voor het leven is het onnodig.'

Aga is oppervlakkig gezien onnodig. Maar zij is er. En zij is allesbeheersend. Want in diepere zin is zij onmisbaar. Een romanpersonage, dat in haar kielzog leeft, kan haar alleen maar oppervlakkig, d.w.z. van te dichtbij, zonder afstand, zien. Niét zo de romancier, die de samenhang en daarmee haar fatale onmisbaarheid vaststelt. Bordewijk geeft geen verklaring. Hij signaleert alleen, op dezelfde wijze als waarop de Griekse treurspeldichters hun helden signaleerden als dragers van het noodlot.

Angst en tucht beschouwde ik als twee sleutelbegrippen in het werk van Bordewijk. Men zou ze ook functioneel kunnen beschouwen, wanneer men ze abstraheren wil van de persoon van de schrijver. Maar de geestelijke situatie van een auteur valt niet nauwkeurig samen met de kerngedachte die men uit zijn werk kan opdiepen. Zijn geestelijk leven speelt zich niet af op de hoogste toppen of eventueel in de diepste afgronden die aan zijn sleutelbegrippen beantwoorden. Ik zou haast zeggen: integendeel. Het speelt zich vrijwel geheel af in het vlak van de spanningen daartussen. Zijn boeken worden uit de kerngedachten en de spanningen die zij oproepen geboren. Het zijn als het ware even zoveel pogingen tot afstand, maar tegelijkertijd evenwichtsoefeningen.

Ook Bordewijk, aangetrokken als door een magneet door de verbeeldingen van de angst, die hem weer afstoten in de armen van een haast bovenmenselijke tucht, poogt in het trillingscentrum van die twee krachten een evenwicht te vinden zonder tegen zichzelf verdeeld te worden. Met andere woorden: hij zoekt een *modus vivendi* zonder zijn luciditeit te verliezen.

De roman *De doopvont* (1952) lijkt mij de roman van het *modus vivendi* en van de luciditeit. De titel en het thema worden

pas verklaard in de tweede helft van het laatste deel, het hoofdstuk De Prediking. De hoofdfiguur Amos de Bleeck, die men - als zoiets niet onvermijdelijk aanleiding zou geven tot het misverstand dat men deze figuur als een verklede Bordewijk moet zien - als zijn woordvoerder zou kunnen beschouwen, woont een preek bij over het huwelijk. De eerste woorden van de predikant zijn: 'De mens is paar.' In de loop van een uitstekend gebouwd betoog maakt hij melding van een antieke doopvont, uniek wegens een randschrift, niet alleen buitengewoon kunstig om de rangschikking der letters die, van voren naar achteren en van achteren naar voren gelezen, dezelfde zin vormen, maar meer nog om hun toepasselijkheid op de sacrale doop.

De predikant vertaalt voor zijn gehoor de tekst van niet meer geheel klassiek Grieks: *wás* de zonde niet enkel 't gelaat. Maar de predikant gaat nog verder. De doopvont was bovendien een samenstelling van symbolen: het voetstuk de man, de zuil de vrouw, het bekken het huwelijk, door voetstuk en zuil geschraagd. En ten slotte vormde de doopvont als geheel wederom een symbool in de eenheid van de onderdelen: het complete leven, compleet indien het de opdruk draagt van het beginsel: *was* de zonde, niet enkel 't gelaat. En hij eindigt nogmaals met de woorden: De mens is paar.

Misschien lijkt het erop dat Bordewijk zich in deze roman identificeert met de christelijke levensleer. Maar zo is het m.i. niet. Het symbool van *de doopvont* dat in de genoemde preek wordt toegelicht, werkt op een andere manier in het boek door. Het bestaat óók uit drie delen, namelijk voetstuk, zuil en bekken, en de verschillende gezinnen waarover zijn roman vertelt worden dienovereenkomstig behandeld: het eerste deel gaat uit van de wereld van de man, het tweede wijdt uit over de wereld van de vrouw en het derde heeft betrekking op het huwelijk.

Het is typerend dat de hoofdfiguur, Amos de Bleeck, een oud man is die, zoals op de eerste pagina al wordt gezegd, de zeven kruisjes naderde; het is typerend omdat de *modus vivendi*, de verstandhouding met het leven, hier het meest natuurlijke verloop kan hebben. De leraar De Bree uit *Bint* zou tot deze zelfbeheersing niet in staat zijn.

Wij zien in dit boek *De Bleeck* tussen familieleden en vrienden in het Den Haag van na de bevrijding. Het verhaal speelt zich grotendeels af in het milieu van een armer wordende en meer en meer als zodanig verdwijnende adel. Is er sprake van decadentie? van verwording? Nee. Het is of Bordewijk in dit boek de scherpe tegenstellingen achterwege heeft gelaten en zijn roman toont ons dat de verhoudingen in een tussenklimaat precies dezelfde zijn. Als er hier dan ook sprake is van een ondergang, dan niet die van eeuw of van tijdperk, ook al openbaart zich die ondergang o.a. maatschappelijk; het is evenmin die van de geest, al is ook dit aspect in het boek sterk aanwezig; de ondergang is niet slechts een lichamenlijk verschijnsel, ook al is de hoofdpersoon iemand die de seniliteit en de aftakeling tegemoet gaat. *De doopvont* is immers maar zeer ten dele de roman van de ondergang, namelijk precies in zoverre ieder boek van Bordewijk dit element van vergankelijkheid bezit. Het is de in zijn werk onmisbare achtergrond, het decor van de altijd bewegende en zich verschuivende wereld, waarin geen zekerheden bestaan, waarin alles wankel is en waar men zich dus, met een paradoxaal beeld, alleen aan zichzelf kan vasthouden, aan zichzelf en aan het evenwicht dat men ergens vinden moet te midden van de dingen en de mensen.

De liefde is een realiteit, maar een betrekkelijkheid tevens, evenals de haat. Ons evenwicht, en dus onze mogelijkheid tot leven, is er de zin, maar ook de voorwaarde van. De huwelijken in *De doopvont* zijn geen van alle een succes, maar Bordewijk blijkt niettemin overtuigd van het feit dat de mens páár is, dat hij zijn evenwicht slechts bewaren kan in het spel van krachtsverhoudingen, in het huwelijk, de vriendschap, de vijandschap. Het is juist dit spel, dit beangstigende, occulte magnetisme dat mensen op mensen, dingen op mensen, gebeurtenissen en sferen op mensen uitoefenen, dat aan deze roman een zo mysterieus perspectief geeft. Om dit duidelijk te onderscheiden is er de figuur van de bejaarde *De Bleeck*, de man die tevens de lijn in het werk van Bordewijk voortzet.

Hij staat in de wereld van de roman als het personage waaraan wij de werkelijkheden en schijnvormen van het leven getoetst zien. Zijn huwelijk is mislukt, de helft van zijn gelaat is

bij een brand na een bombardement geschonden; zijn persoonlijkheid wordt heen en weer getrokken tussen de problemen, de moeilijkheden, de ongerijmdheden van het leven. Maar hij is lucide. Hij zoekt niet naar een oplossing, naar een *deus ex machina*: de mens moet niet trachten alles te brengen onder één noemer, lezen wij aan het slot van de roman in een overpeinzing van De Bleeck:

‘Dat wordt een geforceerde systematiek. Er is misschien een systeem, en misschien een loutere gril. Wij weten dat evenmin als wij het weten van het heelal. Wij zullen het nooit weten. Het is wellicht voor ons een gril wat in het bovennatuurlijke een systeem betekent, of omgekeerd. Maar wij komen nooit verder dan de natuur van onze hersens. De grens van ons weten is per slot de grens van onze vatbaarheid om te weten.

Het is niet ondenkbaar en zelfs waarschijnlijk dat wij, mensen van deze tijd, die grens snel naderen, dat wij bang zijn de bronnen van onze wetenschap even roekeloos te ontginnen als wij heden reeds doen met steenkool en olie, morgen misschien met water en lucht. Want hoe noodzakelijk het is dat de kern van elk antwoord ligt in een nieuwe vraag, er blijkt tegenwoordig een tendentie aanwijsbaar die uit één antwoord meer dan één vraag losmaakt. En indien de vragen aan alle kanten opspringen en de antwoorden gaan verstikken op de akker van ons weten, hoe kunnen wij dan nog oogsten? Dan verhongert de mensheid, dan gaat de spons over alles, en begint er iets anders, iets nieuws. Laat ik daarom aanvangen met aan mijzelf te bewijzen dat ik mij kan intomen en zuinigheid betrachten.’ (blz. 365).

De conclusie van Bordewijk, die hij trekt, nadat wij de ervaringen van zoveel verschillende levens in dit boek hebben gadegeslagen, is een stoïsche conclusie, of liever een conclusie van stoïsche wijsheid.

Met *De doopvont* is de laatste reeks romans van Bordewijk begonnen, die men misschien de boeken van de ouderdom zou mogen noemen. *Bloesemtak* (1955) is dat veel evidentier nog dan het voorgaande boek, omdat de conclusie van stoïsche wijsheid daarvan iets krampachtigs heeft, iets ‘cerebraals’. In *Bloesemtak* is iets anders aan de gang: het is een milde Bordewijk, die weerloos schijnt tegenover de ontroering. Het ligt feitelijk al besloten

in de titel: de bloesentak is namelijk een arabesk die de architect Anton van Marle altijd onder zijn aquarellen en werktekeningen schetst en die voor hem het symbool is van zijn vrouw Aurora en zijn liefde voor haar. Het paradoxale daarbij is dat de intrige geconstrueerd is op een banale en weinig aantrekkelijke roddelgeschiedenis. De in Amsterdam wonende Van Marle's zijn rustige mensen, maar omdat Van Marle succes heeft en Aurora iets onaantastbaars bezit, wordt de laatste het mikpunt van afgunst. Haar ongeïnteresseerde vriendschap voor een man wekt de wrok van diens minnares en haar kwaadsprekerij en verdachtmakingen zetten een mechanisme in werking dat ten slotte eindigt met de dood van Aurora ten gevolge van een hersenbloeding.

De gang van het verhaal, de gebeurtenissen erin zijn niet allemaal even waarschijnlijk en dat is wel een zwakte van het boek. Maar het is bewonderenswaardig om iets anders en dat is de figuur Van Marle. Bordewijk legt nergens de nadruk op hem, hij blijft schijnbaar onbewogen bij alle laster en haat, hij gaat dromend en onaantastbaar verder, gedragen door zijn liefde voor Aurora. Zij is voor hem onkwetsbaar. Maar zij *is* niet onkwetsbaar, zij sterft, en zelden heeft Bordewijk iets zo aangrijpends geschreven als de bladzijden waarin hij dan de verslagenheid van Van Marle beschrijft. Zijn onderwerp is opnieuw de vernietiging door het kwaad, maar het tegenwicht (en het evenwicht) wordt ditmaal niet gevonden in de tucht, maar in de liefde eerst, in berusting nadien.

In een roman van weer zes jaar later *Tijding van ver* (1961) - Bordewijk is dan 77 jaar oud - heeft die berusting een graad van bewonderenswaardige onthechting bereikt. Ik geloof niet dat het feit dat de hoofdfiguur van het boek een bejaard en bijna tachtig-jarige jurist is, Braam Bouwens geheten, een al te ver gaande identificatie met de schrijver veroorlooft, al heeft elk werk van betekenis iets autobiografisch. Maar het is evident dat de bejaarde auteur een bejaard personage nodig had ter wille van de authenticiteit en de betrouwbaarheid van de gevoelens en de problemen die hij aan de orde wilde stellen.

Dat dit voor een groot deel zijn eigen gevoelens en problemen waren, is overigens wel waarschijnlijk. En dit laatste mag men

dan misschien afleiden uit de toon van het boek, die nog wel de afstandigheid heeft welke men in al Bordewijks boeken terugvindt, maar die van een serene onverschilligheid is. Onverschilligheid is hier niet bedoeld als ongeïnteresseerdheid, maar - bijna integendeel - als de natuurlijke gedetacheerdheid van iemand die werkelijk belang stelt of poogt te stellen in wat er om hem heen gebeurt zonder er zelf nog wezenlijk bij betrokken te zijn.

Dit vormt zelfs min of meer het onderwerp van deze roman. Braam Bouwens is een jurist die geen praktijk meer uitoefent, maar nog een zekere activiteit ontwikkelt als voorzitter van de raad van commissarissen van een vennootschap. Hij is altijd met de dood bezig, omdat, zoals hij zijn vriend, de raadsheer Lom op een desbetreffende vraag antwoordt, 'omdat het leven, laat ik het juridisch mogen zeggen, voor mij een geklausuleerd dood-zijn is. De dood is voor mij een tijding van ver, die ik automatisch ontvang en automatisch reproduceer.'

Die preoccupatie, waarvan ook de titel getuigt, manifesteert zich al vanaf de eerste bladzijde van het boek, waar de ex-raadsheer Braam Bouwens over de knerpande grindpaden wandelt van het aan de Amstel gelegen kerkhof Zorgvlied en bij zichzelf mijmert dat de kerkhoven tegenwoordig ook voor de levenden laatste rustplaatsen worden op onze gillende planeet. Het geeft al geheel de sfeer aan van reserve en teruggetrokkenheid waarin de gebeurtenissen zich rondom de jurist afspelen; hij is erbij, (vaak ook niet, en dan wordt hem de ontwikkeling van bepaalde incidenten vertelt), maar hij is 'not involved'.

Zo is er bijvoorbeeld zijn vriendin Teta Storm, een freule uit Den Haag die er een drogisterij op nahoudt: zij ontdekt op straat een meisje van twaalf jaar dat op de vlucht geslagen is in Amsterdam bij een mislukte poging tot aanranding. Zij trekt zich het lot van dit overigens vreemde kind aan, waardoor zij in het merkwaardig geschilderde Amsterdamse milieu terechtkomt van mevrouw Cercleres, de moeder van het kind, haar zoon Bob en het inwonende Surinaamse meisje Cassa, met wie Bob een liefdesverhouding heeft en die bij een auto-ongeluk om het leven komt.

Braam Bouwens heeft met dit alles niets te maken, maar via

zijn vriendin worden er subtiele draden gespannen die, hoe afzijdig hij ook blijft, als geruisloze telefoondraden hem de tijdingen van de dood overseinen.

Er is ook een curieuze relatie met zijn huishoudster, mevrouw Colonia, een gescheiden vrouw, die er in stilte een minnaar op nahoudt en die achtervolgd wordt door haar vroegere echtgenoot. Er is ten slotte de knap geschetste binding met het commissarisschap en de vergaderingen van de commissarissen, van een bewonderenswaardige exactheid en sfeer, maar als van op afstand gezien. En dat is ook precies de afstand waarop Braam Bouwens zich ten aanzien van het leven en de levenden om hem heen meer en meer bevindt. Men voelt hoe hij zich onmerkbaar terugtrekt en het is volkomen natuurlijk dat hij aan het slot van de roman bijna even onmerkbaar een beroerte krijgt, wanneer hij na een vergadering de trap afdaald en valt, denkend dat hij zich gewoon verkeken heeft. Maar daarna verliest hij het bewustzijn en komt nog even bij, wanneer de ziekenauto hem naar het ziekenhuis vervoert, denkend: ‘welk een wonder, het gaat precies zoals ik dacht.’

Tijding van ver is een volkomen verstild verhaal, subjectief door de rechtstreekse ervaring, maar tegelijk objectief, zoals het schrijverschap van Bordewijk tot het laatste toe gebleven is, omdat hij in de innerlijke doorleving van het leven van mr. Braam Bouwens het zijne heeft geprojecteerd, d.w.z. zichzelf heeft waargenomen in zijn ouderdom.

Die objectiverende waarneming binnen het raam van een raadselachtige, vaak benauwende of obsederende werkelijkheid is ook in zijn laatste, vlak voor zijn dood verschenen werk *De Golbertons* (1965) aanwezig.

Op het oog is het een familieroman in die gebeeldhouwde monumentale vorm die Bordewijks karakteristiek is en die aan zijn personages een eigenaardige ondoordringbaarheid verleent, iets geslotens, dat zijn innerlijke kwaliteit via een scherp waargenomen en in trefzekere formuleringen vervatte karakteristiek-van-buiten-af moet openbaren of aan de verbeelding doen ontspringen.

De Golbertons zijn directeuren van de lettergieterij Golberton en Dobben N.V., drie generaties waarvan de oudste firmant, de

oprichter van de zaak, de zeventig gepasseerd is, de tweede, Zoon genaamd, de grote drijfkracht van de zaak vormt en de derde, Junior, jurist, de bespiegelende man is, door wiens blik de lezer een belangrijk deel van de familiegeschiedenis te zien krijgt. Zij vormen niet de enige personages van de roman. De oudste, Golberton Senior, is een man die een artistieke natuur heeft. Zijn grootste droom is eigenlijk letters te ontwerpen. Die droom heeft hij nooit kunnen waar maken en misschien is het juist dat onvermogen dat hem in staat heeft gesteld het grote bedrijf te realiseren, waaraan hij nu nog slechts indirect deelneemt.

Op zijn leeftijd is er een grote distantie gegroeid tot de actieve realiteit en de oude droom, die hij uitleeft op een klein kamertje, ergens in de stad, waar hij zich met zijn letter-ontwerpen isoleert, lijkt meer een alibi om zich te kunnen verschansen in een ongestoord mijmeren. Het contact tussen Senior en zijn tweede veel jongere vrouw Willy, van wie hij geen kinderen wil, omdat hij naast Zoon geen afstammeling, mannelijk of vrouwelijk, kon liefhebben, is niet heel innig.

In feite staat inderdaad Zoon hem het naast. Zoon die in menig opzicht een tiran is, de incarnatie van een zakenman die uitsluitend voor zijn bedrijf leeft en daaraan alles, vrouw en kinderen, ondergeschikt maakt, zichzelf en zijn gezondheid ook, zodat hij op een dag daaraan ten onder gaat. Zijn vrouw Ida Ina is zijn slachtoffer, maar wordt gered door een zekere strijdbaarheid en zelfs agressiviteit.

De jongste zoon heeft weinig met vrouwen te doen, al vindt men op de achtergrond voortdurend de schim (en soms de reële aanwezigheid) van een vroegere secretaresse Elspeth Ece, die bij hem weggegaan is om met een oudere, vreemde man, een soort filosoof en hervormer, in het huwelijk te treden.

Een wonderlijk personage is Chef d'Hotel, wonderlijk en ietwat griezelig als zijn naam. Chef d'Hotel is de man die optreedt als de verhuurder van de kamer waarin Senior zijn alibi situeert. Hij heeft twee bijzonderheden, zijn ogen staan te dicht bij elkaar en hij heeft geen blik: 'Hij was allerminst blind, het oog moest normaal functioneren, maar het keek je niet aan, het kon niemand aankijken, het was wezenlijk niet in woorden vast

te leggen, - en het boeide hem.' Het boze oog? Iets van die aard schuilt er wel in dit verontrustende wezen, waaraan Bordewijk een van de draden van zijn verhaal heeft vastgeknoopt.

Er zijn verschillende draden, onderscheiden levensgangen die meestal in nauwer verband staan met een van de leden van de familie Golberton. Die draden zijn min of meer tot een romangeheel verweven. Maar als men van een roman een soort legpuzzle verwacht, waarvan alle stukken in het einde een afgerond, sluitend geheel moeten vormen, een voltooide compositie, een gaaf functioneel bouwwerk, dan kan men zich in dit boek teleurgesteld of niet geheel voldaan voelen. Het is, lijkt me, ook niet wat Bordewijk heeft gepoogd.

Evenals *Tijding van ver* is *De Golbertons* in laatste instantie een ouderdoms-verhaal, de expressie van een naderend afscheid. Misschien zou men het nog het best kunnen formuleren als de roman van de onthechting. Want ofschoon ongetwijfeld niet alle personages in dit boek van groeiende onthechting blijken te geven, geldt dit wel voor een aantal hunner en met name voor degenen over wie het ten slotte gaat: vader, zoon en kleinzoon Golberton en de vrouwen van de twee eersten. In sommige van deze gevallen is de onthechting onvrijwillig: Zoon sterft en hij moet wel onthechten, en Ida Ina blijft achter en moet evenzeer. Junior heeft de onthechting, als een zwakke nabloei, in zich.

Maar vooral in Senior valt zij volkomen natuurlijk samen met de ouderdom en met het verlies van Zoon, het enige wezen waaraan hij werkelijk gehecht wás. Maar het is zeker niet de minst sympathieke trek van dit laatste werk van Bordewijk, dat er geen spoor van vooropgezetheid in deze thematiek schuilt. De onthechting waarvan de figuur van Senior getuigt, heeft niets van een bewuste ascese. In de praktijk van het leven, van die slechts ogenschijnlijk door energie en wilskracht bedwongen zinloosheid, draagt zijn onthechting alle kenmerken van een onbeschutbare weerloosheid. En dat fenomeen provoceert in Bordewijks proza een element van gevoeligheid, dat vrijwel altijd door de schrijver bedwongen werd, al kwam het in zijn laatste boeken steeds duidelijker naar voren.

De slotbladzijden van *De Golbertons* openbaren een haast aandoenlijke menselijke warmte, een tederheid die de auteur,

ongetwijfeld ter wille van een krachtiger weerbaarheid, voorheen schuwde. Maar de ouderdom is weerloos, ook wanneer hij niet wordt aanvaard. Het treffende van het boek is dat Bordewijk het in zijn personages wél aanvaard heeft.

Vandaar ook stellig dat *De Golbertons* slechts op het oog een familieroman is. Bij nadere beschouwing heeft het veel meer van een impressionistische schildering; er is niet de koelheid van de architectuur, maar de nauw bedwongen trilling van licht en schaduw, de aarzeling van een toenemende schemer. Het getuigt van onverzwakt meesterschap dat Bordewijk dit met feilloze precisie heeft getekend. Er zijn niet zoveel schrijvers in staat tot de evocatie van een zo simpel en toch aangrijpend slotbeeld als dat van de oude Golberton peinzend in de badkamer, des avonds laat, met de trouwring die van zijn hand glijdt omdat hij zo mager wordt, en die wordt besprongen door herinneringen, verdriet, angst voor de dood, raadsels, en die ten slotte naar de vrouw toegaat die zich altijd nutteloos heeft gevoeld aan zijn zijde en op wier arm hij nu inslaapt. Het zijn bladzijden die niet eindigen, omdat de woorden ervan uitlopen in de stilte.

De roman is een genre dat wel eens is gedefinieerd als de ambitie om de totaliteit van de ervaring uit te putten. Dit impliceert van de kant van de romanschrijver een zeker mate van argeloosheid. De wijze immers waarop een romancier contact heeft met de wereld, met *zijn* wereld, heeft niets van een vrijwillig contact. Het nut van zijn werk is nooit inbegrepen in de bedoelingen van een werkelijk kunstenaar. Het kunstwerk - en de roman zo goed als de rest - heeft alleen maar de mogelijkheid om effectief te zijn door zijn bestaan als kunstwerk en door niets anders.

Maar het zal des te effectiever zijn, als het zich als een geheel kan aandienen, als de uitdrukking van een innerlijke noodzaak, van een besloten wereld, waarin de wil van de kunstenaar alleen heeft ingegrepen om het werk als werk te vervolmaken en nooit om er de eerlijkheid en oprechtheid van aan te tasten.

De romanschrijver Bordewijk is zo'n kunstenaar. Als zodanig is hij het tegendeel van een dilettant. In een brief aan Victor van Vriesland, afgedrukt in het boekje dat deze laatste over hem schreef, zegt hij er zelf het volgende van:

‘Ik geloof niet dat een leven, aan de letterkunde gewijd, mij zou kunnen bevredigen. Ik kan tot schrijven eerst des avonds en op Zondag komen, en dan nog lang niet altijd. Elk uur van de dag is mij overigens goed. Ben ik instaat op elk ogenblik van de dag mij tot die bezigheid te zetten, ik kan haar elk ogenblik onderbreken en op elk willekeurig tijdstip de draad weer opvatten. Zo eenvoudig was het in den beginne niet, maar schrijven is een handwerk waarin men, als in een ander, routine kan krijgen. Het is bovendien een liefhebberij; de rechtspraktijk waarvan ik veel houd is voor mij hoofdzaak’.

Men zou hieruit kunnen afleiden dat Bordewijk *zichzelf* tóch als een dilettant beschouwde. Maar dit zijn ten slotte woorden van weinig betekenis. Als hij van het schrijven geen beroep heeft gemaakt, het was voor hem ontegenzeggelijk een roeping. En in een land als het onze waar het beroep van een letterkundige geen kans maakt, tenzij met een twijfelachtige staatssteun, kan alleen de roeping van de schrijver het bestaan van de literatuur rechtvaardigen.

Een schrijver en zijn critici

De kritiek heeft Van het Reve bij het verschijnen van *De Avonden* duidelijk te verstaan gegeven, waaraan hij zich te houden had, wilde hij haar toekomstige gratie verwerven. Om hem dit goed bij te brengen heeft men met veel waardering gesproken over zijn talenten en, in aansluiting daarop, verontschuldigend over zijn jeugd. Die jeugd is trouwens ook de verklaring die men gevonden heeft voor de enkele critici die toch wel iets meer achter dit boek hebben willen zoeken dan een literaire oefening: als het hun eigen jeugd niet was, dan toch minstens hun vertedering over de jeugd van de auteur, voor wie een zo knap geschreven boek op 23-jarige leeftijd toch maar een hele prestatie was. Dat hij met dit boek een prijs heeft gekregen, achtte de officiële kritiek een vergissing, en daarin had zij geen ongelijk.

Dit boek dat zo in de Nederlandse traditie *schijnt* te liggen, is immers wel iets anders dan een traditionele roman. Het is trouwens, zijnde geen eigenlijk verhaal en hebbende geen intrige, volgens de gebruikelijke classificaties helemaal geen roman. Van het Reve zelf noemt het een ‘winterverhaal’, en zoveel is zeker dat hij in dit boek in tien hoofdstukken het verloop beschrijft van tien avonturen aan het einde van het jaar welke zijn hoofdfiguur Frits van Egters heeft te doorstaan. Te doorstaan, want is er reden om aan te nemen dat het dagleven van deze Frits van Egters - die kantoorbediende is, nadat hij er niet in slaagde het verder te brengen dan tot vier jaar gymnasiumstudie, - geen bewogen bestaan betekent, het is dan toch een bestaan dat, zinloos of niet, ‘gevuld’ is. De avonden daarentegen zijn donkere schachten, waar men doorheen te kruipen heeft, hopen

dat zij ergens licht binnenlaten of iets dat de eentonigheid en de verveling doorbreekt.

Men kan niet zeggen dat Frits van Egters iets van die avonden verwacht. Hij verwacht eigenlijk niets, maar rekent van tijd tot tijd uit hoeveel uren hem nog resten. Hij weet elke avond van tevoren wat er komen gaat, of liever dat er *niets* komen gaat, en de manier waarop hij deze uren verteert, bestaat in simpele observatie begeleid door enig commentaar. Hij ziet alles en hij bekijkt alles, nee, hij loert naar alles. Op een bepaalde plek noemt hij zichzelf een spion en hij is dat in zekere zin doordat hij loert op wat niet geweten wil zijn, door anderen noch door hemzelf. Hij ridiculiseert en vernedert de mens.

Hij doet het moedwillig en met een masochistisch genoegen. Een nogal sinistere passage is bijvoorbeeld die waar hij een kennis ontmoet, Maurits geheten, wiens ziel hij bereid is 'als een rot ei tegen het licht te schouwen'; iets wat hij dan ook doet, men kan niet zeggen met gretigheid, maar dan toch met nieuwsgierigheid. Niet minder benauwend is ook de wijze waarop hij zijn ouders bekijkt, hun verhouding tot hem en omgekeerd en hun verhouding tot elkaar. Op dit laatste punt toont hij niettemin voor de eerste maal enige schroom. Hij luistert ook hier, wanneer ze ruzie hebben, maar vrijwel onmiddellijk daarop trekt hij zich terug en wil er niets verder over vernemen. Het is evident - in allerlei details trouwens en heel het boek door - dat hij zich tot zijn ouders voelt aangetrokken, ook al ondergaat hij een onoverkomelijke weerzin, telkens opnieuw, bij de talloze observaties die zich aan hem opdringen.

Deze verhouding drukt het scherpst, althans het eenvoudigst waarneembaar, de tragiek uit van dit boek en die tragiek is datgene waardoor *De Avonden* aan de Nederlandse romantraditie ontsnapt. Het is ook datgene waardoor het iets anders wordt dan de roman van een generatie.

Het is gemakkelijk genoeg te beweren dat de leegte in dit boek de leegte is waarvoor de tijdens de oorlog volwassen geworden jeugd zich geplaatst zag in een even lege naoorlogse periode. Dat dit element een rol speelt, is natuurlijk duidelijk. Ook dat bemerkt men aan talrijke passages. Maar de tragiek die hier aan de orde komt, is dezelfde tragiek die men ook in de Franse,

Engelse en Amerikaanse literatuur ziet opduiken: het is de tragiek van het zinloze dat als zodanig wordt ervaren in plaats van het idealistisch optimisme van vroeger. Het zou echter een vergissing zijn dit te zien als de uitkomst alleen van een evolutie die een volkomen natuurlijk verloop heeft gehad, gaande van een bespiegelend pessimisme als reactie op het realistisch optimisme daarvóór en onder invloed van twee uit elkaar voortvloeiende wereldoorlogen, naar de hopeloosheid van de huidige generatie of het besef van de zinloosheid dat haar kenmerkt.

Men zou geneigd zijn bij een dergelijke redenering te besluiten dat er dus in wezen eigenlijk niets is veranderd, alleen maar iets verergerd. Dáár ligt precies de vergissing. De evolutie van optimisme tot pessimisme, van idealisme tot hopeloosheid (wat niet hetzelfde is als wanhoop) verloopt niet regelmatig; het pessimisme wordt niet voortdurend zwarter en de spanning tussen de mens en de wereld, tussen het individu en zijn wereld kan niet eindeloos worden vergroot. Op een bepaald moment ontstaat er een barst en volgt er een weinig luidruchtige, maar niet minder reële ontploffing. Dat is ongeveer wat er hier en elders gebeurd is. Het opmerkelijke in het geval van Van het Reve is daarbij, tenminste voor mijn gevoel, de authenticiteit van dat verschijnsel en het niet, althans niet merkbaar, beïnvloed zijn door buitenlandse auteurs.

Er bestaat wel verwantschap tussen *De Avonden* en *L'Etranger* van Albert Camus, wat misschien zonderling schijnt als men bedenkt dat dit een vergelijking is tussen een zuiver Franse roman en een boek dat op het eerste gezicht zó de Nederlandse traditie ademt dat de meeste critici er zich op de een of andere wijze in vergist hebben. Er zijn dan ook de nodige verschillen die vanzelf in het oog springen. Maar interessanter zijn de overeenkomsten, bijvoorbeeld deze: dat er noch in *L'Etranger* noch in *De Avonden* enige explicatie voorkomt. Het zijn beiden van het begin tot het eind beschrijvingen. Waarom? Omdat hetgeen erin 'bewezen' wil worden, niet te 'bewijzen' valt, alleen te tonen. Het zijn dus geen tendens-romans in de gebruikelijke zin, ofschoon weinig romans zo nauwkeurig hun 'bedoeling' opdringen. Het protest tegen de hier beschreven verhouding van de mens tot zijn wereld, ligt nergens anders, maar ook nergens

scherper uitgedrukt dan in de beschrijving van die verhouding, dan in de suggestie, gesteund door een onvermoeibare observatie.

Een andere overeenkomst is deze dat Frits van Egters, evenals Meursault, leeft in een omgeving van lieden die door zijn observatie ‘vreemdelingen’ voor hem worden en voor wie ook hij een vreemde is. Men voelt dat onmiddellijk in een passage als deze: ‘Heb je de advertentie gelezen, Frits,’ vroeg zijn moeder, ‘dat het kindje van Evert dood is?’ ‘Nee,’ zei Frits, ‘dat was naar het ziekenhuis gebracht, niet? Hoe oud was het?’ ‘Vier maanden,’ zei ze, ‘naar hè?’ ‘Och,’ zei Frits, ‘dat weet ik niet. Misschien was het zwak in het hoofd geworden, of het had de vetschurft kunnen krijgen. Daar hebben we niets aan. Wat niet deugt, kan beter opgeruimd.’ ‘Je bent gek,’ zei ze. ‘Ik heb de schijn tegen me,’ zei Frits, ‘maar je hebt ongelijk.’ ‘Wat is er weer aan de hand?’ vroeg zijn vader. ‘Ach, hij zegt, dat het goed en best is, dat het kind van Evert dood is,’ zei zijn moeder. ‘Nee,’ zei Frits, ‘dat zeg ik helemaal niet.’ ‘Luister er toch niet naar, hij zwetst maar wat,’ zei zijn vader.

‘Als laatste plaat van dit verzoekprogramma hoort U Grootvaders Klok in de bewerking van Tulleman,’ zei de radio; ‘voor het personeel van de radiocentrale in Rotterdam en de heer en mevrouw Blijding in Hilversum.’

De absurditeit is hier scherp voelbaar, het is zelfs duidelijk dat de schrijver geen andere reden dan deze gehad kan hebben om dingen te noteren die anders zonder belang zouden zijn (wat ze dan ook door een groot aantal lezers en critici gevonden werden). Het is overigens niet minder evident dat Van het Reve hierin lang niet zo ver is gegaan als Camus en dat hij aanmerkelijk meer woorden nodig had om een geringer resultaat te bereiken. Niet alleen geringer, men zou zelfs kunnen zeggen dat Van het Reve niet de consequenties heeft getrokken die Camus heeft aangedurfd. De absurditeit is bij de Hollandse auteur veel minder absoluut, de gedachten die aan de basis liggen veel minder dodelijk. Er is bij hem nog plaats voor afleidingen die bij Camus ontbreken.

Ik heb er bij de lectuur van *De Avonden* twee genoteerd. Op een avond alleen thuis zet Frits van Egters de radio aan en hij

hoort de tweede romance van Schumann. ‘Zo is het,’ fluisterde hij. En op een ander moment woont hij de filmvertoning bij van *De Groene Weiden*. ‘Ja,’ dacht Frits, ‘de man, die dit gemaakt heeft, heeft het gezien. Geloofd zij zijn naam.’ De vage tweemaal herhaalde aanduiding ‘het’ wijst hier in elk geval op een innerlijke ervaring, waarover ons verder niets wordt medegedeeld en die blijkbaar toch van primordiaal belang is voor het totale beeld van deze jonge man. Dat hij een ‘droom’ koestert, de mogelijkheid van een reëel geluksgevoel erkent, kan het wezen van de voortdurend tot uitdrukking gebrachte absurditeit grondig veranderen.

Want dit ‘geluksgevoel’ is niet hetzelfde als dat waarover Camus spreekt in zijn *Mythe de Sisyphe*, wanneer hij verklaart: ‘Il faut imaginer Sisyphe heureux.’ Zelfs hier trouwens ligt dit minder in de logica van het absurde, zoals dit door Camus wordt geïnterpreteerd, dan in de wil van Camus zelf, die tevergeefs poogt het dualisme met een ‘absurde logica’ te overbruggen in plaats van de tegenstellingen te aanvaarden zoals ze zijn, namelijk onverzoenlijk.

Dat Van het Reve hier slechts onvoldoende aandacht aan heeft besteed, is het grootste bezwaar dat ik tegen dit boek - als boek - zou willen inbrengen. Het ziet er naar uit of deze dingen hem ontsnapt zijn en dat zou een teken kunnen zijn dat hij van de werkelijke betekenis van het boek dat hij schreef een onvoldoende besef heeft gehad. Het pleit dan voor zijn intuïtie die hem in dat geval met een haast feilloze zekerheid door een zo moeilijke onderneming heengevoerd heeft. Dat dit niet zonder moeite is gegaan, blijkt uit een vergelijking van de eerste bladzijden uit dit boek met datzelfde begin zoals het staat afgedrukt in het tijdschrift *Criterium*. De zuivering is grondig en nauwkeurig.

Het bezwaar dat ik zoëven aangaf, kan men overal elders in dit boek herkennen als zwakheid (tegenover een zo moeilijke stof en in vergelijking met Camus) tot uiting komend in het feit dat hij het probleem, of de absurditeit, alleen als het ware van buiten af met zeer sensibele voelhorens heeft kunnen benaderen. De zwakheid - op rekening te schrijven overigens van de jeugd van de auteur - bestaat precies hierin dat hij enkele

malen het bestaan van de ‘derivatieven’ laat doorschemeren die ik zojuist aangaf en dat hij op meer dan één punt de indruk wekt dat de mogelijkheid van een tegenzet zou bestaan, bijvoorbeeld in de vorm van een vlucht. ‘Men kan weg moeten’ zegt hij op een bepaald moment, ‘zonder dat men ergens heen moet, dat zijn de gevallen dat men ergens vandaan moet.’ In feite betekent zo'n opmerking niet meer dan wat er staat en dat gaat niet zeer diep. Maar toch heeft men telkens opnieuw het gevoel dat Van het Reve bij flitsen de probleemstelling heeft doorzien met al wat er aan mogelijkheden en onmogelijkheden in ligt opgesloten. Hij heeft die niet uitgeput, hij heeft ze zelfs niet anders aangeraakt dan toevallig. Maar het resultaat is, dat men blijft zitten met vage vermoedens en onduidelijke veronderstellingen die geen bevestiging kunnen krijgen. Nogmaals het is een zwakte van het boek, maar geen ‘fout’ van de schrijver, die gegeven heeft wat hij kon, met een maximum aan geweten en met een benijdenswaardige hoeveelheid talent.

De ‘moderne jeugd’ die in *De Avonden* wordt getoond, heeft een aantal lieden deels met ontzetting, deels met medelijden vervuld, en men begrijpt hen gemakkelijk genoeg. Het is tenslotte heel wat prettiger vast te stellen dat anderen in de knoop zitten dan tot de ontdekking te moeten komen dat de knoop die hier gedemonstreerd wordt ook onszelf gevangen houdt. Dat is niettemin de indruk die men uit vele kritieken krijgt.

Want, zoals gezegd, is er over het boek van Van het Reve veel goeds en veel kwaads verteld. Men heeft in zijn omgeving de naam Hemingway in herinnering gebracht - overigens zonder hem daarmee te willen vergelijken - men heeft er de namen van Robbers en Coenen tegenover geplaatst. Sommigen hebben zijn descripties geprezen, sommigen ook hebben gezegd dat hij zich vergist als hij denkt ‘dat wij hiervoor grote belangstelling hebben.’ Immers: ‘anderen hebben het vóór hem gedaan (Maldoror, Lawrence, Vestdijk, Joyce, Miller), maar wat meer zegt: ze hebben het beter verwerkt.’ Deze laatste, wat de vergelijking betreft trouwens ongerechtvaardigde en tevens onrechtvaardige wijsheid vloeit uit de pen van R. Blijstra, die niet gemerkt schijnt te hebben dat er in dit boek iets heel anders gebeurd is dan bij de genoemde auteurs en dat de descriptie hier een vol-

maakt andere functie had. Dat hij op zo'n kleinigheid niet letten kon, spreekt misschien vanzelf bij iemand die Maldoror voor een schrijver blijkt te houden en nooit gehoord heeft van de Lautréamont.

Overigens komt hier weer bijzonder scherp het 'esthetische' misverstand naar voren. Want dat die andere auteurs de stof 'waarvoor wij geen belangstelling hebben' en die blijkt te bestaan uit: anaal-sadisme, de pathologische aandacht voor de kale hoofden van anderen, de verhouding tot zijn vader, zijn narcisme, zijn geringe belangstelling voor vrouwen, oprecht of voorgewend, zijn verdrongen infantiele seksualiteit, etc., betekent hier volgens Blijstra niets anders dan dat Van het Reve geen letterkundige, maar een journalistieke voorkeur zou bezitten en dat zijn boek meer kroniek is dan literaire synthese.

Ik zou deze dingen hier niet noteren, wanneer het er om ging dit boek te verdedigen. Het is mij hier echter te doen om de demonstratie van een misverstand en men vindt zelden een treffender blijk dan dit van een criticus die volkomen náást het besproken boek heeft gegrepen.

De misverstanden die er rond *De Avonden* bestaan zijn tweërlei. Enerzijds is er de verkeerde interpretatie van hen die het boek hebben geprezen of die interpretatie onvoldoende hebben gemotiveerd, aan de andere kant is er de afkeer van sommige critici die in zekere mate het gevolg is van die verkeerde interpretatie.

Gerard van Eckeren sprak in verband met de kritiek die *De Avonden* als de roman van een generatie beschouwt over 'sentimentele overschatting'. Dit verwijt is niet zeer duidelijk, zelfs niet wanneer men er nog wel iets anders in wenst te zien dan een generatie-schildering. Bedoelt hij dat men het boek daar te veel eer mee bewijst? Men zou het haast zeggen, wanneer men ziet hoeveel moeite hij zich getroost om er het werk van Robbers, met name... *De roman van Bernard Bandt* bij te slepen, alleen maar om te beweren dat er tussen de vrienden van Frits van Egters en de vrienden van Bandt geen ander verschil bestaat dan dat de eersten nog wat cynischer zijn dan de laatsten.

Daar is natuurlijk geen sprake van. Het cynisme van Van het

Reve is deels schijn, deels iets heel anders dan cynisme, dus nogmaals schijn. Ik gaf reeds aan, wat het wel is. Maar zelfs indien men dit cynisme zou willen noemen, en zelfs wanneer men zou toegeven dat de figuren van Robbers iets met cynisme te maken hebben in plaats van met een doodgewoon naturalistisch realisme, dat dan vaak genoeg bovendien nog aan een moeilijk verteerbaar romantisme laboreert, zoals in *De Bruidstijd van Annie de Boogh* of erger nog in *Helene Servaes*, dan blijft - dit alles toegegeven - de vraag bestaan waaróm dat zo is? En zou men dan ook nog hebben uitgemaakt dat de oorzaken daarvan dezelfde zijn als die ten grondslag liggen aan het vermeend cynisme van de figuren van Robbers, dan bleef nóg alles ongezegd, zowel over de literaire waarde als over de geestelijke betekenis van *De Avonden*.

Want het is niet de eerste maal in de literatuur dat verschillende romans uitgaan van identieke gegevens en spelen in identieke milieus zonder in waarde of betekenis ook maar op enigerlei wijze met elkaar verband te houden. Van Eckeren moet dat weten en weet dat ook en wanneer hij van mening is dat het boek van Van het Reve alleen maar een vijftig jaar jongere editie is van het boek van Robbers, dan zou er nog altijd aan te tonen blijven dat het andere boek het literair in betekenis wint en waarom.

De argumenten die hiervoor worden aangevoerd zijn nogal magertjes en dat kan ook niet anders, omdat Van Eckeren blijkbaar absoluut geen oog heeft voor het feit dat dit zogenaamd cynisme bij Van het Reve en bij Robbers volstrekt niet identiek is, dat de wereld van waaruit Van het Reve creëerde (en niet kopieerde) een volkomen andere werkwijze noodzakelijk maar ook mogelijk maakte en dat vorm en inhoud hier zo nauw verbonden zijn dat de esthetische waardering niet van het psychologische begrip is los te maken. Waar het laatste niet aanwezig is, moet het eerste negatief luiden.

Dat is in gevallen als deze waarschijnlijk niet te vermijden en het is een verschijnsel dat men bij vrijwel alle afwijzende kritiek heeft kunnen waarnemen. Weinigen hebben het zo onomwonden en scherp gezegd als Van Eckeren, waar hij beweert dat het cynisme Van het Reve, althans in dit boek, voor de literatuur

verloren deed gaan. Het pijnlijke, en het vermakelijke tevens, is wel dat er hier van ‘sentimentele overschatting’ gesproken wordt, terwijl men bij een vergelijking tussen Van het Reve en Robbers de balans der waardering ziet overslaan naar de laatste.

Als er ergens van sentimentele overschatting gesproken kan worden dan toch wel hier. Het misverstand van de traditie wordt evident. Overschatting is niet per se sentimenteel, zij is het wanneer dit gebeurt op sentimentele, niet door de rede gecontroleerde gronden. Van Eckeren acht die aanwezig dáár waar een deel der kritiek in dit boek de geestelijke noden van de naoorlogse jeugd uitgebeeld wil zien. Dit zou hoogstens van een verkeerd psychologisch inzicht kunnen getuigen, en voor een deel is dat ook het geval. Maar met overschatting, zelfs met sentimentele overschatting, heeft dat niets te maken.

Mijn eigen waardering voor het boek berust alvast helemaal niet op die gronden. Maar als Van Eckeren werkelijk meent dat het schrijverschap van Robbers gered wordt door een ‘atavistische schaamte’, die zijn ironie ervan terughield cynisch te worden, dan vergist hij zich zó sterk dat men hem ten opzichte van Robbers haast zou gaan verdenken van... sentimentele overschatting! Het schrijverschap van Robbers wordt door niets, of door heel weinig, gered, niet door zijn atavistische schaamte, niet door zijn ironie, niet door zijn deemoed en niet door zijn levensliefde-ondanks-alles. Het bestaat alleen bij de gratie van de Nederlandse romantraditie, dat wil zeggen bij de gratie van het gebrek aan kritische zin.

Als men Robbers met vertedering leest, dan leest men hem met vertedering over onze nationale zwakheden, dat is: met een sentimenteel vooroordeel en als men hem dan óók nog goed vindt, dan wordt dit sentimenteel vooroordeel een sentimentele overschatting. Ik kan dat niet anders zien. Hoogstens kan ik er nog de goede bedoeling in ontdekken die waardering heeft voor een zeker vakmanschap. Maar zelfs dat kan vandaag moeilijk meer als een aanvaardbaar motief gelden. Een roman nameten aan de literaire maatstaven waaraan men Robbers meet of gemeten heeft, betekent een roman nameten aan uiterst discutabele opvattingen.

Aan die maatstaven gemeten, worden de bezwaren, tegen

De Avonden ingebracht: de ‘kopieerlust des dageljksen levens’, het schrijven uit rancune, het ontbreken van menselijkheid, van licht en schaduw, van humor, enz.

Ik wees er al op dat de beschrijving in dit boek een volmaakt andere functie heeft dan bij andere beschrijvers. Het gaat hier helemaal niet om de ‘poëzie’ der beschrijving - dat zal iedereen die het boek gelezen heeft trouwens hebben opgemerkt - maar om het monstrueuze, het absurde automatisme. Het belangrijkste voor de literatuur is daarbij niet of ‘het leven zo is’, maar of Van het Reve het zo ziet.

Daar blijkt dan ook tevens uit dat er geen sprake is van kopiëren van het leven, maar van kiezen. De vraag blijft of die keuze goed geweest is. En die vraag - dat is het belang van dit boek - is niet in de eerste plaats een literaire vraag, maar een ideologische. In hoeverre dit beantwoordt aan een diepere probleemstelling dan die welke schuil zou gaan achter de ‘poëzie der beschrijving’ heb ik hiervoor al voldoende onderstreept. Maar ook literair is het ‘kiezen’ hier heel wat subtieler dan men op het eerste gezicht zou menen, en die subtiliteit nuanceert juist de rancune, het ontbreken van licht en schaduw, van menselijkheid, van tegenspelers, van humor, die als bezwaren worden beschouwd.

Ik zal niet beweren dat er in dit boek geen rancune te vinden is. Maar rancune kan een voortreffelijk argument zijn om een roman te schrijven, zoals haat, zoals jaloezie en zoals levensliefde bijvoorbeeld. De vraag die men hier kan stellen is alleen: rancune tegen wie, rancune tegen wat? Dat er geen tegenspelers zijn vereenvoudigt het antwoord en men behoeft werkelijk geen groot psycholoog te wezen om te ontdekken dat die rancune precies gericht is tegen de *afwezigheid* van de zaken die Van Eckeren en met hem een deel der kritiek opsomt: tegen het ontbreken van menselijkheid, tegen de afwezigheid van licht (en dus van schaduw), tegen het ontbreken van humor, kortom tegen de absurditeit van het leven.

Het is waar dat in het leven deze absurditeit minder absoluut aan de dag treedt dan hier gesuggereerd wordt. Het boek heeft trouwens ook op dit punt niet het wanhoopskarakter dat sommigen erin ontdekken. Maar de reden waarom de absurditeit

sterker gesuggereerd wordt dan zij zich dagelijks aan ons voordoet, heeft geen andere ‘bedoeling’ dan de onontwikkeldheid van de problematiek te laten zien.

Ik zet *bedoeling* tussen aanhalingstekens, omdat zij niet door de schrijver als zodanig, maar door de absurditeit zelf wordt opgedrongen. De roman heeft een ‘these’, maar geen tendens. Daarom blijft dit boek met zijn betekenis tevens een artistieke aangelegenheid. De wereld van Van het Reve is niet de wereld van Frits van Egters, om de eenvoudige reden dat Frits van Egters dit leven leeft - hoe passief dan ook - terwijl Van het Reve dit leven *schrijft*, dat wil zeggen tussen de lezer en dit leven een bewustwording inschuift, een luciditeit die het transponeert. Die transpositie vindt bijna ongemerkt plaats, maar zij is van essentieel belang. De ‘werkelijkheid’ hier is niet alleen het resultaat van de transcriptie zoals men die lezen kan; ook de transcriptie zelf maakt daar onverbreekelijk deel van uit. De ‘waarheid’ van Frits van Egters is dus maar een halve waarheid; de andere helft is de visie van de transpositie van Van het Reve.

Het is de taak van de lezer om de volledige ‘waarheid’ te herstellen, de ‘thesis’ dóór te denken met insluiting van het complement dat achter het boek staat, - en dat is de schrijver. Het is een bekende - maar onvoldoend besepte - waarheid dat niet alleen wat gedacht wordt van belang is, maar ook de denker zelf. Dit relativeert als men wil de objectiviteit, dat wil zeggen maakt deze subjectief. Men kan het ook zien als een verplaatsing van de objectiviteit naar een punt waar die objectiviteit noodzakelijk het principe van een subjectief element omvat, wat dan ongeveer op hetzelfde neerkomt. Deze erkenning geldt ook voor het boek in kwestie. Ook de hier gedemonstreerde ‘waarheid’ is een halve waarheid.

De stelling van het boek is dus vals? Onvermijdelijk, zoals dat het geval is bij ieder kunstwerk dat een ervaring die alle banden verbreekt met de coördinerende factor, zijnde *degene die ervaart*, als een onmiddellijk of zelfs absoluut gegeven beschouwt. Degene die ervaart is in *De Avonden* niét Frits van Egters, maar Van het Reve. Frits van Egters is alleen degene die de ervaring ‘ongetransponeerd’, naakt, en dus van alle coördinerende banden ontdaan, weerkaatst. In die zin mag men

natuurlijk zeggen, dat hij 'niet leeft', ook al valt er niets aan te merken, in dit opzicht, op wat hij doet.

Dat is uiteraard ook de reden waarom men een zekere gelijkvormigheid constateren kan tussen hem en zijn vrienden. En het bezwaar dat ik straks aangaf, - namelijk dat Van het Reve in enkele passages het bestaan doet vermoeden van wat ik daar een 'innerlijke ervaring' noemde - ligt eveneens hier. Het feit namelijk dat hij zijn hele boek gebouwd heeft op de enkele *ervaring* 'verbiedt' hem, wanneer hij de intrinsieke logica van de roman en de daaraan inherente harmonie niet wil verstoren, plotseling over te slaan naar *het ervaren*, en de 'objectiviteit' die het boek zijn eenheid geeft, subjectief te interpreteren.

Ik veronderstelde zojuist dat deze dingen hem ontsnapt zouden zijn. Wat hem dan ontsnapt kan zijn, is de eigen logica van zijn boek, noodzakelijk voor de overtuigingskracht van zijn demonstratie. Want het is ten slotte ook mogelijk dat hij die enkele passages opzettelijk heeft geschreven, uit vrees anders te worden 'misverstaan'. Mijn enige vrees is dat hij hierdoor precies kón worden misverstaan, of - wat ik ook reeds te kennen gaf - dat de werkelijke betekenis van zijn boek hemzelf eigenlijk ontgaan is.

Die betekenis is, nogmaals, de erkenning en vooral de ervaring van het absurde. En die betekenis blijft behouden, ook al stelt men er de 'halve waarheid' tegenover van deze absurditeit, waarop ik zojuist de aandacht vestigde. Deze 'halve waarheid' veronderstelt immers ook de halve waarheid van de 'objectiviteit', anders gezegd van het rationele, dat juist in het praktische, alledaagse leven doorgaans als absoluut gegeven wordt beschouwd.

Ook als men rekening houdt met het ernstige bezwaar dat ik omschreef, (kleine bezwaren, bijvoorbeeld dat het verhaal veel te lang is, liet ik buiten beschouwing), heeft Van het Reve de verdienste onze literatuur verrijkt te hebben met een boek dat door een halve waarheid te geven, die volgens tal van critici met oogkleppen de verkeerde helft is, een héle waarheid onthult. Die waarheid is: de relativiteit van het rationele.

N.B. Ik heb van dit onder dezelfde titel in *Een Houding in de Tijd* verschenen essay de vier eerste en de drie laatste bladzijden laten vervallen, waarin *De Avonden* werd beschouwd als een voorbeeld van de misvattingen in de Nederlandse kritiek, gevolg mede van een typisch Nederlandse romantraditie en van de aard van de Nederlandse kritiek. Dat was in de eerste jaren na de Tweede Wereldoorlog.

Intussen is er het nodige veranderd, ik zeg niet verbeterd; maar de veranderingen hebben aan in- en uitleiding van het essay de zin ontnomen. Ik meen dat dit niet geldt voor het middengedeelte, de eigenlijke beschouwing over deze eerste roman van Gerard Kornelis (toen nog Simon) Van het Reve. Het kwam mij voor dat dit deel nog voldoende geldigheid bezit om hier zonder essentiële wijzigingen te worden herdrukt.

Dat Van het Reve sedertdien zijn talent op velerlei wijze bevestigde en vooral blijkt heeft gegeven wel degelijk te beseffen wat de werkelijke betekenis van zijn boek is geweest, is een constatering die ik wel moet doen zonder daarom genoodzaakt te zijn mijn beschouwing aan te vullen met consideraties over zijn latere werken. Dat dit niet betekent dat ik die daarom minder belangwekkend vind, wil ik ten overvloede graag verklaren.

juli 1970

Wanhoop als inspiratie

Wanneer men het werk leest van de Russische schrijver Anton Pawlowitsj Tsjechov, dan wordt men getroffen door iets geheimzinnigs. Het is niet gemakkelijk dit ‘geheim’, dat het wezen van deze schrijver uitmaakt te ontcijferen, maar het loont de moeite want Anton Tsjechov behoort ongetwijfeld tot de belangrijkste schrijvers van de laatste honderd jaar en tot die auteurs die op haast profetische wijze gestalte hebben gegeven, niet slechts aan een modern aspect van de menselijke problematiek, maar daar doorheen aan iets wezenlijks van de mens. Hij lijkt mij bij uitstek de beschrijver van het tragische levensgevoel. De hernieuwde belangstelling die men overal voor zijn persoon en zijn werk kan vaststellen wortelt ontegenzeggelijk in het feit dat hij ons in deze tijd iets omtrent de mens te zeggen heeft, dat sterker aanspreekt dan het dat in zijn tijd deed.

Anton Tsjechov die in 1860 in Taganrog geboren werd en in 1904 in Badenweiler overleed, heeft in die korte periode een omvangrijk oeuvre geschapen. Aanvankelijk schreef hij niets anders dan korte humoristische verhalen die zeer geapprecieerd werden, maar niet veel meer onthulden dan een bewonderenswaardig talent. Het is de bekende negentiende-eeuwse Russische criticus Grigorowitsj geweest, die hem erop attent maakte dat hij daarvoor eigenlijk te goed was en het is een feit dat hij plotseling omstreeks 1887 veranderde van optiek en is gaan schrijven op de wijze die voor ons de ‘werkelijke’ Tsjechov uitmaakt.

Er is over de reden van deze plotselinge omkeer vrijwel niets bekend; in de brieven, voor zover zij gepubliceerd zijn, leest men

er geen woord over; hij heeft er met niemand over gesproken, althans bestaat daarvan geen enkel spoor. Het enige wat men weet, buiten de aandacht die Grigorowitsj aan hem besteedde, maar die niet van invloed geweest kan zijn op de aard van de verandering, is zijn steeds ernstiger wordende tuberculose en de omstandigheid dat Tsjechov als arts wel wist dat hij hieraan vroeger of later, maar in die tijd waarschijnlijk vroeger, sterven zou. Dit feit is natuurlijk niet onbelangrijk voor wie uitsluitend in materiële omstandigheden de oorzakelijkheid wil vinden. Ik voor mij ben - met de Russische filosoof Sjestof, die aan hem een prachtige en essentiële beschouwing wijdde - eerder geneigd de wijziging die zijn werk in die tijd voor iedereen zichtbaar heeft ondergaan op een andere manier te verklaren.

Die andere manier, die haar uitgangspunt vindt in wat ik zijn 'metafysische instelling' zou willen noemen, blijft dan natuurlijk voor wie dat wil, altijd weer uit de materiële omstandigheden te herleiden. Wanneer Tsjechov op een goede dag, wellicht onder invloed van Grigorowitsj, is gaan beseffen dat zijn humor au fond weinig of niets uitdrukte omtrent de essentiële dingen van het leven, of zich plotseling bewust is geworden van wat in zijn ogen het leven in wezen te betekenen had, dan behoeft men nog geen dogmatisch materialist te wezen om in te zien dat de kennis van zijn ziekte en de vermoedelijk korte tijd die hem nog restte, zijn optiek inderdaad wezenlijk kan hebben gewijzigd. Dat is inderdaad zeer goed mogelijk en misschien zelfs wel waarschijnlijk. Maar ook dan nog staat men voor het raadsel, dat die verandering zo plotseling tot uitdrukking is gekomen, terwijl Tsjechov vrijwel zeker al veel langer de aard van zijn kwaal kende. Afgezien daarvan is er het andere verschijnsel, dat bij de meeste tuberculose-patiënten levenslust en levenshonger wordt, wat bij hem tot zijn bekende - maar geenszins door iedereen als zodanig erkende - wanhoop heeft geleid.

Zijn reactie is dus niet 'normaal,' dat wil zeggen niet overeenkomstig de reacties zoals ze in dergelijke gevallen gewoonlijk zijn.

Maar ook daarmee is men er nog niet. Want de wanhoop is als reactie misschien niet zo heel verschillend van de levenslust en de levenshonger, en wellicht alleen de keerzijde daarvan. Bij

Tsjechov echter heeft ook die wanhoop niets van de vervoering en de hartstochtelijkheid, niets van de heftige spanningen die men dan, als reactie juist, zou mogen verwachten. Integendeel, zijn wanhoop is zakelijk, beheerst, evenwichtig, het zou zelfs een wanhoop 'à froid' zijn, wanneer zij niet werd opgevangen door een enorm menselijk medeleven, 'medelijden' in de letterlijke zin van het woord, waardoor zij haar 'metafysische' betekenis krijgt.

Het medelijden van Tsjechov is het medelijden van de ene mens met de andere, het vanzelfsprekende medelijden dat voortspuit uit de onverlosbare herkenning van de menselijke staat. Zijn medelijden en zijn wanhoop, de twee tegelijk en de twee te zamen, de twee die in feite één zijn, zijn dus niet sentimenteel, maar fundamenteel. Daarom geloof ik ook niet dat de verandering die Tsjechov omstreeks zijn 27ste jaar heeft ondergaan, verklaard kan worden uit zijn ziekte. Men heeft echter het gevoel dat deze ziekte voor hemzelf haar rechtvaardiging heeft gevonden in zijn veranderde visie op de mens en op het leven. Alles wat wij doen kunnen wij achteraf 'begrijpen,' d.w.z. rechtvaardigen, maar één van onze wezenlijkste behoeften is nu eenmaal alles te 'begrijpen' wat ons gedaan *wordt*, alles wat wij ondergaan. Ook dit begrijpen is in laatste instantie voor ons niets anders dan een poging om voor onszelf te rechtvaardigen wat daarbuiten niet te rechtvaardigen valt.

Tsjechov nu heeft deze ziekte ondergaan, waarvan hij wist dat ze aan zijn leven ontijdig een einde zou maken. Die ziekte is onbegrijpelijk. Maar hij heeft iets anders begrepen, namelijk dat er niets te begrijpen valt, en dit inzicht dat de grondslag voor de Tsjechoviaanse wanhoop vormt, heeft hem door een paradoxale omkeer met dit zinloze en wanhopige leven verzoend op een menselijk niveau. Zijn wanhoop betreft het menszijn zelf. Maar ook hij is mens tussen de mensen en de wanhoop inspireert hem tot een oeuvre dat uitmunt door menselijkheid.

Men vergisse zich echter niet. Wanneer men het woord menselijkheid uitspreekt en, vooral in ons land, van iemand zegt dat hij uitmunt door menselijkheid, dan wordt dit vaak verstaan als een halfzacht idealisme. Dit misverstand is trouwens vrij courant met betrekking tot Tsjechov, die dit nu precies *niet*

is. Maar men heeft hier te doen met een schrijver die over een uiterste gevoeligheid beschikt, een zo subtiele gevoeligheid dat hij op dit punt althans uniek is en alle grote Russische auteurs overtreft.

Het ligt voor de hand dat de kritiek over het algemeen geneigd is om in de uitdrukking daarvan vóór alles een ontgoocheld idealisme te zien. Men constateert altijd met graagte een ontgoocheld idealisme, waarbij immers enerzijds met de werkelijkheid rekening gehouden kan worden, terwijl anderzijds door het idealisme de hoop wordt gered. Er ligt hier een contradictie, althans een onoplosbaar probleem. Want de critici die met de werkelijkheid willen rekenen zijn weliswaar legio, maar maken zich van de werkelijkheid doorgaans een al te gemakkelijke en simplistische voorstelling. Hun opvatting daaromtrent is voor het overgrote deel naturalistisch bepaald. Dat wil zeggen dat in hun ogen de werkelijkheid - feitelijk de verschijningsvormen van de werkelijkheid - afwisselend kleurig, zonnig, vrolijk, maar ook somber, gedrukt en pessimistisch kunnen zijn. Het pessimisme staat of liever stond in de kritiek uit de jaren waarin Tsjechov leefde en trouwens ook nog lang daarna, vrij goed genoteerd. In een burgerlijke tijd verdraagt de kritiek dat wel en niemand die Tsjechov gelezen heeft kan van mening zijn - ondanks zijn klaarblijkelijke en uiterst aantrekkelijke humor - dat hij een opgewekt auteur is. Bovendien wil de kritiek ook graag kritisch zijn en de werkelijkheid blijft nu eenmaal voor kritiek vatbaar.

Tenminste, en daar gaat het om, wanneer het pessimisme van de auteur zijn oorsprong vindt in onvrede met een verbeterbare werkelijkheid of, met de woorden die ik zojuist gebruikte, dat zijn pessimisme naturalistisch geaard is. Men heeft dit bij Tsjechov ten onrechte gemeend of willen menen. Vandaar dat men in hem een ontgoocheld idealist heeft kunnen zien, waarbij, om het wat triviaal uit te drukken, de kool en de geit gespaard bleven.

De enige die voor mijn gevoel over Tsjechov geschreven heeft op een wijze die hem volledig recht doet, is Sjestov geweest. Sjestov is van mening dat Tsjechov zelf in niet onbelangrijke mate heeft bijgedragen tot de illusoire opvatting die over hem

bestaat en die hem ontlasten wil van de fundamentele wanhoop welke de kern van zijn werk en zijn schrijverschap uitmaakt. Hij heeft tot het uiterste gepoogd de hoop te redden en de vriendelijke welwillendheid te blijven bewaren die hem eigen is en waaraan zijn buitengewoon talent hem altijd in staat gesteld heeft vorm te geven. Maar een auteur is niet alleen zijn talent, of anders geformuleerd het schrijverschap legt zich niet neer bij het vermogen tot vormgeving. Ieder auteur van enig formaat, men kan het niet genoeg herhalen, drukt iets uit. Hij geeft uitdrukking aan wat in hem het meest wezenlijk is.

De eerlijkheid en het formaat van Tsjechov hebben hem daartoe dan ook verplicht en zijn oorspronkelijkheid viel hem zwaar genoeg. Men voelt in vrijwel al zijn verhalen, men voelt in al zijn drama's, hoe hij steeds weer poogt zijn figuren te redden van hun fundamentele wanhoop. Zijn grootste oorspronkelijkheid in dit systeem van zelfverdediging is juist zijn beroep op de werkelijkheid geweest.

De werkelijkheid voor Tsjechov is zonder uitkomst, zonder hoop. Hij laat niet na het te zeggen, hij kan, minder nog, nalaten het te doen voelen. Maar hij kan iets anders doen. Hij kan zich vastklampen aan de *banale* werkelijkheid, de werkelijkheid van elke dag, waarvan de diepere betekenis weliswaar even wanhopig is, maar die dagelijks wordt overwonnen door het levensinstinct, door de motorische drijfkracht van het ademen, door niets anders eigenlijk dan door de aaneenrijging van de onophoudelijke illusies die even talrijk geboren als weer ontmaskerd worden.

Zijn drama's zijn geen stukken die opvallen door hun handeling. Er gebeurt vrijwel niets in. De figuren *zijn* alleen, zoals ze in de werkelijkheid staan met al hun illusies en dromen, maar niet minder met al hun gestorven illusies en gestorven dromen. Tsjechov zou Tsjechov niet zijn, wanneer hij zijn persoonlijke waarheid had kunnen verdringen. Hij verdringt die ook niet, hij toont haar alleen in samenhang met de alledaagse werkelijkheid die er het uitkomstloze gezicht aan ontnemt en er het masker der illusie voor in de plaats stelt.

De alledaagse werkelijkheid is nooit fundamenteel wanhopig. De oppervlakkigheid ervan verleent haar de mogelijkheid van

voortdurende verschuivingen van hoopvol naar hopeloos, van hopeloos naar hoopvol. Tsjechov zelf is nooit hoopvol, altijd hopeloos. Maar deze diepere, deze metafysische werkelijkheid weet hij te verzachten, hij weet er zich tegen te verdedigen door zich te werpen op de wisselbare werkelijkheid.

Dit spel, dat al een bijzonder lastig spel is waarvan men zonder overdrijving zeggen mag dat het op leven en dood wordt gespeeld, laat zijn lezers of tenminste die lezers die zijn waarheid nog niet op het spoor zijn, lange tijd in twijfel over zijn bedoelingen. Wanneer zijn verhalen zonder hoop, weemoedig ontgoocheld of pessimistisch eindigen, dan blijft vrijwel steeds het gevoel bewaard, dat zo de werkelijkheid is, de alledaagse realiteit die morgen misschien een iets opwekkender gezicht heeft. Een drama als *De Drie Zusters* is daarvan een merkwaardig voorbeeld. Vrijwel alle figuren uit dit stuk worden voortgestuwd door een bijna energie-loos geworden hoop, die in wezen het tegendeel is, maar in een instinctieve omkering de loop der dingen mogelijk maakt.

Bijna overal komt men bij hem een soortgelijke situatie tegen. Nina uit *De Meeuw* zegt het met zoveel woorden: 'Nu weet ik, begrijp ik, Kostja, dat het voornaamste in ons werk niet de roem is en niet de schittering; het voornaamste is niet wat ik altijd heb gedroomd, het voornaamste dat is: te weten hoe je het uit moet houden.' Nog duidelijker misschien ziet men deze positie van Tsjechov in zijn beroemd stuk *Oom Wanja*, als de wanhopige oom Wanja zelfmoord wil plegen, maar door Sonja weerhouden wordt: 'Ik ben misschien niet ongelukkiger dan jij, oom Wanja, maar ik verval niet in wanhoop, ik houd het uit, ik zal alles uithouden tot mijn leven vanzelf eindigt. Maar jij moet ook volhouden.' Dit drama eindigt met de ontroerende geloofsbelijdenis van Sonja op het thema: wij *moeten* leven - na onze dood zullen wij aan God onze ellende zeggen en rusten - wat wij nodig hebben is geduld.

Het is duidelijk dat dit de banale werkelijkheid is, maar intiem verstrengeld met de andere werkelijkheid die de realiteit is van Tsjechov en die onweerhoudbaar door de banaliteit heendringt, des te duidelijker waar zijn talent een maximum aan zuiverheid en kracht bereikt. De best geslaagde verhalen van Tsjechov, zijn

mooiste toneelstukken, zijn demonstraties van de wezenlijke absurditeit van het leven. Meer dan enig ander auteur scheidt hij vanuit het *quia absurdum*.

Het aangrijpendste verhaal van Tsjechov is wellicht *Een vervelende Geschiedenis*. Het dateert uit 1889 en men mag het met Sjestov stellig beschouwen als een verhaal met een ‘autobiografische,’ d.w.z. naar de schrijver terugverwijzende, inslag. Maar het belang ervan is des te groter, omdat het verhaal dateert uit de tijd waarin de grote omkeer in Tsjechov plaats vond. Door dit verhaal, mag men misschien zeggen, licht hij ons in omtrent het karakter van de omkeer die hij heeft ondergaan. Het geheim daarvan wordt daarmee niet opgelost, maar wel wordt het hierin duidelijk dat die verandering veel ingrijpender is geweest dan vanuit de ziekte aannemelijk is.

Een vervelende Geschiedenis is het verhaal van een oude professor Nikolaj Stepanitsj. Er ‘gebeurt’ in dit verhaal eigenlijk niets en Tsjechov kan dan ook voor wie naar ‘actie’ zoeken terecht spreken van een vervelende geschiedenis. Maar ook op een andere manier is dit verhaal een vervelende geschiedenis: namelijk voor de professor in kwestie en voor al degenen die in een soortgelijke positie verkeren, te beginnen met Tsjechov zelf.

Welke positie is dat? Het is de positie van de geest die tot de werkelijke intelligentie ontwaakt, dat wil zeggen die er zich rekenschap van geeft i De oude professor ontdekt het plotseling, als hij al 62 jaar oud is, Tsjechov zelf beseft het tussen zijn 27ste en 30ste jaar en het heeft hem sedertdien nooit meer losgelaten. Het heeft hem integendeel zo vastgehouden dat heel zijn werk voortaan daarop is opgebouwd. Het antwoord, het niet-bestaande, wordt in de praktijk vervangen door schijn-antwoorden die verkregen worden zodra iemand bereid is concessies te doen aan de kant der intelligentie. Maar tot deze offervaardigheid is Tsjechov nooit bereid, misschien ook nooit in staat geweest. In elk geval meende hij niet voldoende reden te hebben om ‘positief’ te worden. Dit essentiële besef van het niet-bestaan van een antwoord, heeft aan het werk van Tsjechov een van zijn merkwaardigste kanten gegeven, namelijk deze, dat hij - ondanks zijn moralistische inslag - zijn wanhoop nooit

tot inzet van zijn oeuvre heeft gemaakt. Wie meent dat het wezen van Tsjechovs kunst de weemoed is, vergist zich, maar wie tot de bevinding komt dat de *indruk* die hij op ons maakt een melancholieke is heeft volkomen gelijk. Hier ligt in Tsjechov de verbinding van de fundamentele en de banale werkelijkheid waarover ik het zojuist had.

Tsjechov heeft nooit de nadruk willen leggen op zijn wanhoop, hij heeft die nooit willen 'bewijzen,' zoals een moralist al te gemakkelijk geneigd zou zijn te doen; hij is te zeer doordrongen geweest van het feit - dat hem vooral artistiek bepaalt als een schrijver van een geniale begaafdheid - dat de 'prediking' van de wanhoop een geestelijke *failure* zou zijn in een wonderlijk genoeg buitengewoon krachtig temperament, waarvan de kracht, al klinkt het paradoxaal, de wanhoop is.

Zijn weigering om de hopeloosheid tot de bewuste inzet van zijn werk te maken heeft er juist de grootste kracht aan verleend. Bij geen schrijver treft men een zo volledige, een zo nauwkeurige transcriptie van het leven aan. De Maupassant die daarin een meester is, blijft op dit punt onder Tsjechov. Niemand is in die weergave ook zo meedogenloos als deze Rus, maar het wonderlijke is dat hij aan alles en iedereen als het ware bij voortdurend een kans wil geven. Hij houdt zijn eigen interpretatie, zijn eigen antwoord (d.w.z. het besef van het ontbreken van enig antwoord) angstvallig verzwegen. Op iedere directe vraag naar het antwoord laat hij niets méér los dan professor Stepanitsj tegenover Katja, het wezen dat hem het meest na staat, als zij bij hem komt en opbiecht dat zij niet langer meer leven kan en hem vraagt haar te zeggen wat zij moet doen. 'Ik kan je niets zeggen, Katja,' antwoordt hij. En wanneer zij aandringt, hem erop wijst dat hij haar enige vriend is, dat hij zoveel weet, dat hij toch zo lang geleefd heeft, wanneer zij hem haast verwijt dat hij altijd leermeester van zovelen is geweest en dus toch antwoord móet weten te geven op de vraag wat moet ik doen, dan komt alleen deze bekentenis uit zijn mond: 'Werkelijk, Katja, ik weet het niet...'

Ook Tsjechov zegt nergens iets anders dan 'ik weet het niet, het is nu eenmaal zo.' En het aangrijpendste in hem is misschien wel de manier van voelen, de natuurlijke aantrekkingskracht

die alles, wat op de een of andere manier werkelijk leven is, op hem uitoefent. Dit medelijden is zo overtuigend dat men bij de lectuur van zijn werk steeds sterk het gevoel krijgt, dat de veroordeling van al dit levende tot de wanhoop in zijn ogen een onrecht is: het wordt een aanvulling van Unamuno's parafrase van Obermann: 'Si le néant est ce qui nous est réservé, faisons que ce soit injustice,' - een aanvulling in zoverre men telkens opnieuw het uitkomstloze krijgt voorgeschoven zonder ander commentaar dan: 'zo is het,' maar een aanvulling tevens in deze zin dat het onrecht bij Tsjechov niet moralistisch wordt geïnterpreteerd als een kwalificatie van goed of slecht, beloning of straf, maar als elementair in zijn beschrijvende definitie van de menselijke staat.

Niemand heeft scherper dan hij juist dit element aangevoeld. De uiterste distantie die hij tracht te bewaren, verhoogt er alleen de beklemming van. Het wordt de beklemming van de objectiviteit: 'Ik zou wel wat anders willen laten zien en ik vind het ellendig genoeg, *maar zo is het nu eenmaal.*' Het is of Tsjechov telkens weer als door een magneet naar die werkelijkheid wordt toegetrokken. Overal waar het leven even aan de oppervlakte komt, overal waar hij maar even een gloed van het leven kan vermoeden, tracht hij het vast te houden, te bestendigen, te grijpen en hij is daarin geslaagd op een volmaakt unieke manier, met een ontzagwekkend talent, maar dit talent bestond bij de gratie - wanneer men die term in dit verband gebruiken mag - van de fataliteit dat alles wat hij poogde te grijpen onder zijn pen leegbloedde.

Dit beeld is ongeveer het beeld dat ook Sjestov gebruikt, maar hij gaat iets verder in het aandeel dat Tsjechov aan die ontleding van leven heeft. Sjestov stelt het voor alsof Tsjechov loert op iedere glimp van menselijke hoop of verwachting om deze af te maken en als een vod weg te werpen. Maar Tsjechov loerde niet op de hoop om hem te vernietigen, hij loerde op de hoop om zich die toe te eigenen. Hij hongerde naar een leven, waarin er geen onoplosbare vragen zouden bestaan; hij hunkerde naar een geluk dat hem deelachtig zou kunnen worden. Maar ook voor hem kan men zich geen ander geluk voorstellen dan het geluk zonder hoop van de kennis, van het bewustzijn, een

geluk dat - aangezien wij niet weten kunnen - inderdaad *zonder* hoop is, maar dan in deze zin dat het zich aan gene zijde van hoop en wanhoop bevindt. ‘Het leven is mooi,’ zegt een van zijn heldinnen, ‘en toch schijnt het alleen maar zo.’ Dat is misschien de pregnantste formule van Tsjechovs boodschap, althans de beknoptste samenvatting van zijn innerlijke waarheid. De schoonheid van het leven, dat wil zeggen de schoonheid van het feit: leven, heeft hij ontelbare malen, in elk verhaal van zijn hand mag men wel zeggen, gepoogd uit te drukken, om telkens weer opnieuw een argument aan te voeren tegen zijn hopeloosheid. Hij heeft dus onvermoeibaar gezocht naar een alternatief. Het is de tragiek in Tsjechov dat er geen alternatief is.

De beklemming waarmee wij die tragiek in zijn verhalen ondergaan komt voort uit het feit dat Tsjechov niets beweert, maar zich telkens weer plaatst op het terrein van de ervaring; iets anders aanvaardt hij niet als uitgangspunt voor een gevoel of een gedachtegang. Vandaar dat hij de wijsheden van algemene ideeën en beginselen, van een ideologische structuur, verwerpt. Hij kon geen ontgoocheld idealist zijn, omdat hij geen idealist was. Ook in dit opzicht is *Een vervelende Geschiedenis* een onthullend verhaal, waarvan het autobiografische element voor de kennis van Tsjechovs psychologie zeer belangwekkend is. Als de oude professor Katja niet heeft kunnen troosten, beklagt hij haar diep in zichzelf en constateert dat niet zonder melancholie: ‘De afwezigheid van wat mijn collegae filosofen een algemene idee noemen, heb ik slechts kort vóór mijn dood bij mijzelf vastgesteld, aan het einde mijner dagen, terwijl de ziel van dit arme schepsel nooit een toevluchtsoord heeft gekend en ook nimmer kennen zal, haar leven lang, haar hele leven lang.’

Ook Tsjechov heeft de afwezigheid van een algemene idee bij zichzelf geconstateerd en van dit moment af geen toevluchtsoord meer gekend. Hij heeft integendeel op de ‘algemene idee’ jacht gemaakt door haar telkens te toetsen aan de werkelijkheid door er telkens ‘het leven zelf’ tegenover te stellen: dit denken wij, dit geloven en dat hopen wij, *maar zó is het...*

Tsjechov was geen idealist, hij had het graag willen kunnen zijn en omdat al zijn pogingen daartoe op zijn meedogenloze

oprechtheid gestrand zijn, omdat hij de eerlijkheid heeft gehad de waarheid tegen zichzelf in te respecteren (dit soort eerlijkheid pleegt de kritiek onverschilligheid te noemen), daarom is hij het tegendeel geweest van een idealist, iemand die alle wijsheden van de hand wijst voor zover zij geen rekening houden met de ervaring of zich van de toets daarvan ontslagen achten. In dit opzicht is hij nauw verwant aan Shakespeare.

Het geheim van Tsjechovs kunst lijkt mij inderdaad de vertolking van het tragisch levensgevoel. Dit is op zichzelf niet zo opmerkelijk; er zijn meer schrijvers die dit gedaan hebben, niet in het minst in de Russische literatuur. Maar zijn oorspronkelijkheid ligt in de manier waarop hij dit gedaan heeft en die men 'existentialistisch' zou kunnen noemen, wanneer dit inderdaad een 'manier' was waarop men *schrijven* kon. Dat is het niet, en men moet dus wel concluderen, dat niet zijn manier van schrijven, maar zijn visie, gepaard aan zijn vermogen tot aanvaarding, zijn vermogen om vanuit het centrale punt van zijn personages te kunnen denken en voelen, datgene is waardoor hij op dit moment opnieuw en duidelijker dan ooit tevoren tot ons spreekt.

In een tijd waarin onze notie van de mens aan een intens onderzoek wordt onderworpen, of liever, waarin de noodzaak van een dergelijk onderzoek zich met klem opdringt in de mate precies waarin de situatie van de mens problematischer wordt, is Tsjechov een van de weinige schrijvers, die ons daaromtrent iets te zeggen hebben. Dat de wanhoop zijn essentiële inhoud is, is alleen ontmoedigend voor hen voor wie het leven zelf niet schoon schijnt. Want het komt mij voor dat de negatie van het idealisme de schoonheid niet berooft van wat zij in wezen is, integendeel: schoonheid scheppen wil zeggen schoonheid scheppen *uit het niets*. Niet het niets, slechts de verhouding daartoe van de scheppingswil van de mens heeft belang vanaf het ogenblik dat men aanvaardt te *zijn*. Maar van dat ogenblik af wordt onze grootheid dan ook daardoor bepaald. Het is de actuele betekenis van Tsjechov, dat hij met meer talent dan enig ander de elementen van deze situatie heeft blootgelegd.

Oktober '51. - De Gids publiceert onder de titel *Tsjechov vertekend* een beschouwing van dr. T. Eekman. Aangezien hij

daarbij twee pagina's wijdt aan de studie over de Russische schrijver die in mijn *Houding in de Tijd* te vinden is, veroorloof ik mij op zijn stuk, waaraan ik overigens ook veel wetenswaardigs dank, even terug te komen. Ik doe dit niet in de eerste plaats ter wille van mijn essay, maar ter verheldering van het beeld van Tsjechov dat mij ook door Eekman zelf vertekend voorkomt.

Eekman eindigt zijn beschouwing met de volgende zin: 'Tsjechov is geen man-uit-één-stuk, hij heeft allerlei *schijnbaar* tegenstrijdige kanten, die zijn figuur zo aantrekkelijk maken; elke verabsoluterende kenschetsing van zijn karakter en zijn werk moet eenzijdig blijven en kan zijn wezen niet treffen.' Ik cursiveerde in deze slotzin het woord *schijnbaar*, dat hier elementair is en de rest van de zin op losse schroeven zet. Want wat betekent het anders dan dat die tegenstrijdige kanten niet *werkelijk* tegenstrijdig zijn en derhalve een 'verabsoluterende kenschetsing' mogelijk maken? Het wezen van Tsjechov tot één principe herleiden wil immers niet zeggen hem noodzakelijkerwijs eenzijdig beschouwen. Eekman suggereert hier een contradictie die in werkelijkheid niet bestaat. Een gegeven wezen kan nog wel tal van *schijnbaar* tegenstrijdige facetten vertonen! Vooral Tsjechov, zoals ik aanstonds nog nader zal aangeven.

De geciteerde zin had dan ook niet aan het einde, maar aan het begin van Eekmans beschouwing moeten staan. Het is daarin geen conclusie, maar een uitgangspunt. Hij begint trouwens met een in zijn absolutisme al even aanvechtbare stelling. Dat een belangrijk schrijver diverse opvattingen over zijn werk en persoon mogelijk maakt is natuurlijk juist, maar wil allerminst zeggen dat alle interpretaties, al naar men het ziet, waar of onwaar of onvermijdelijk slechts relatief waar zijn. Ieder belangrijk schrijver is een onherhaalbaar fenomeen. Dat fenomeen heeft een bepaald wezen dat men weliswaar van diverse kanten bekijken en belichten kan en dat daardoor onder diverse gezichtshoeken anders kan *lijken*, maar desondanks in zijn multiformiteit fundamenteel één is. Ik weet niet of ik mij helder genoeg uitdruk, maar zal trachten het met een voorbeeld te verduidelijken.

De heer Eekman, sprekend over enkele Sovjet-interpretaties

van Tsjechov, railleert de ‘dialectische’ benaderingen van de schrijver door de opvattingen van Ermilof tegenover die van Syromjatnikov te plaatsen. ‘Begreep Tsjechov de revolutionaire strijd van zijn dagen niet? Dat kon hij ook niet want hij zat vast aan zijn bourgeoismilieu. Verwierp hij de geest van de toenmalige ontwikkelde kringen en riep hij op tot nieuw leven? Zeker, want hij zat helemaal niet vast aan zijn bourgeoismilieu, stond daar pal tegenover.’ Eekman noemt dit willekeur en heeft het over ‘aperte tegenspraken’. Maar *zijn* het tegenspraken? Is het zo ondenkbaar dat Tsjechov enerzijds de revolutionaire strijd van zijn tijd niet begreep (voor zover dit dan al waar is), maar tevens - en desnoods tegelijkertijd - de geest der intelligentsia bestreed en tot nieuw leven opriep? Niet slechts is dit niet ondenkbaar, het is zelfs een feit! En de tegenstrijdigheid is hier alleen *schijnbaar* door de nadruk van de respectieve beschouwingwijzen. Als dat niet zo was, hoe verklaart men dan bijvoorbeeld de ‘tegenstrijdigheid’ van Tsjechovs bewering, dat hij *De Drie Zusters* als een luchtige komedie had bedoeld en het onloochenbare feit dat dit stuk tragisch geworden is?

De heer Eekman wil de kerk in het midden houden. Tegenover de pogingen tot ‘positieve’ explicatie door de Sovjet-critici ziet hij het gevaar ‘dat men in het Westen gaat overdrijven naar de andere kant.’ En hier wordt mijn essay *Wanhoop als inspiratie* onder de loupe genomen. Ik heb mij in dit essay in hoofdzaak gebaseerd op een studie van Sjestov, - niet *geheel*, zoals Eekman beweert, want op een beslissend punt (waarover aanstonds) wijk ik van hem af. Het essay van Sjestov dateert van 1908, toen de correspondentie, de aantekenboekjes en de gesprekken met vrienden nog niet gepubliceerd waren. Het is gevaarlijk, meent Eekman over mij, een oordeel te baseren op grond van een gedeelte van Tsjechovs werk en van een kritiek van 35 jaar geleden.

Ik mag hierbij wel opmerken dat ik over Tsjechov niet alleen Sjestov gelezen heb doch ook anderen, en dat ik weliswaar niet al het werk van Tsjechov las, maar dan toch het grootste deel, waaronder zijn aantekenboekjes, een gedeelte van zijn correspondentie en enkele gesprekken met vrienden. Dit heeft mij niet van oordeel doen veranderen, het heeft integendeel mijn

bewondering doen groeien voor de studie van Sjestov die de kern van Tsjechov, zónder dat alles te kennen, heeft blootgelegd. Ik acht het een vergissing van vele literatuur-historici, te veronderstellen dat de openbaarmaking van biografische en andere bijzonderheden het *karakter* van het werk van een auteur in een *essentieel* ander licht zou kunnen stellen. Men zou dan immers moeten aannemen dat het werk ons volmaakt bedriegen kan wat de integriteit van de schrijver aangaat. Als dit al ooit mogelijk zou zijn, dan toch zeker niet bij Tsjechov.

Ik ben zeer bevriend met een bekend dichter, die mij nooit anders dan vrolijke en opgewekte brieven schrijft, die als ik hem zie zeer onderhoudende en geestige verhalen vertelt, bij wie ik mij vrijwel steeds amuseer, zoals ook de weinige andere vrienden die hij pleegt te ontmoeten, en die desondanks - zelfs ondanks de humoristische toon van een aantal van zijn gedichten - in wezen een tragisch man en in zijn werk een tragisch dichter is. Dat blijkt niet alleen duidelijk uit dat werk, het blijkt ook uit die rest ondanks, nee, mede *dánk* zij zijn humor, zijn opgewekte brieven enzovoorts. Het wezen van een auteur wordt immers door zulke zaken wel geadstrueerd (echter niet volgens de simplistische methode: vrolijke brief, vrolijke man) maar niet onthuld. *Dát* kan alleen het werk.

Daarom doet het er niets toe of Sjestov die een poging tot ‘metafysische’ waardering van Tsjechov ondernam dit alles al of niet kende. Als hij alles gekend had, maar Tsjechov niet had begrepen, psychologisch én wijsgerig, dan was zijn beschouwing van geen waarde geweest. Literaire kritiek is iets anders dan literair-historische studie, iets anders dan toegepaste psychologie. Het is een poging tot begrip ‘van binnen uit’.

Door in mijn essay te spreken over een ‘plotselinge’ verandering in Tsjechov omstreeks zijn 27ste jaar heb ik, dat moet ik toegeven, een terminologie gebezigd die (tenminste waarschijnlijk) niet exact is, als men onder ‘plotseling’ althans ‘van vandaag op morgen’ wil verstaan. Uit de context blijkt wel dat dit nu niet precies mijn bedoeling was, wél echter het constateren van een versnelde evolutie, een plotseling doorbrekend besef. Daarvan is niets te vinden, zegt Eekman. Behalve dan in het werk zelf van Tsjechov! Want dat zijn vroegere luchtige verhalen

vóór de periode van *Een vervelende Geschiedenis* niet bewijzen dat hij toen niet anders kon of wilde, neem ik aan, maar daarmee staat het tegendeel nog niet vast, terwijl het wél vast staat, dat hij het niet dééd of ten minste dat de sporadische ernstige verhalen vóórdien niet die diepte, noch die authenticiteit hebben. En als hij zich in *die* verhaaltjes niet ‘uitte,’ dan zou ik wel eens willen weten waarom hij het in *Een vervelende Geschiedenis...* plotseling wél deed...? Dat hij voorts na zijn dertigste nog wel een enkele keer een humoristisch verhaal schreef, zal wel niet als ernstig argument bedoeld zijn. Eekman stelt tegenover mijn opmerking dat ‘niemand die Tsjechov gelezen heeft van mening kan zijn dat hij een opgewekte natuur is,’ de opmerking dat niemand die bijvoorbeeld *De Student*, *Hartje*, *De Bruid*, gelezen heeft, kan volhouden dat Tsjechov nooit hoopvol, altijd hopeloos was... Ik heb die verhalen meermalen gelezen en ik zie niet in waarom men dit niet zou kunnen volhouden. De wanhoop is naar mijn mening het diepste wezen van Tsjechov, maar - en dit is het punt waar ik met Sjestov van mening verschil - ik schreef uitdrukkelijk wat ik daaronder versta; als ik nog eenmaal mijzelf mag citeren: ‘Sjestov stelt het voor alsof Tsjechov loert op iedere glimp van menselijke hoop of verwachting om deze af te maken en als een vod weg te werpen. Maar Tsjechov loerde niet op de hoop om hem te vernietigen, hij loerde op de hoop *om zich die toe te eigenen*. Hij loerde naar een leven, waarin geen onoplosbare vragen zouden bestaan; hij hunkerde naar het geluk dat hem deelachtig zou kunnen worden.’ Ik schreef zelfs nog dat hij ontelbare malen - ‘in elk verhaal van zijn hand, mag men wel zeggen’ - geprobeerd heeft door de schoonheid van het feit ‘leven’ een argument aan te voeren *tegen* zijn hopeloosheid.. Het komt mij voor dat dit duidelijk is.

De heer Eekman zal, wanneer hij nog eens goed leest, wellicht inzien dat ik, over de wanhoop van Tsjechov sprekend, het niet heb over accidentele gevoelens maar over een fundamenteel *levensgevoel*. Binnen dat fundamentele levensgevoel is een scala van *gevoelens* mogelijk, lopend van de meest optimistische blijmoedigheid tot de somberste zwartgalligheid. De metafysica van de wanhoop ligt generzijds de sentimenten.

Politiek en moraal

De samenhang tussen de problemen van deze tijd, die steeds meer identiek blijken, wordt van dag tot dag duidelijker. Politieke en humanitaire aangelegenheden, economische, sociale, culturele vraagstukken, problemen van vrijheid en verantwoordelijkheid, van geweten en bewustzijn, - al deze kwesties die men vroeger afzonderlijk beschouwen en ervaren kon, al hingen zij ook toen samen maar was deze samenhang ons niet of niet zo hevig bewust, ervaart men thans als één enkel, zeer gecompliceerd geheel.

De massa, voor zover zij zich van deze toestand rekenschap geeft, maar zelfs daar onder de drang der sociale moeilijkheden en de 'zenuw-oorlog,' waarmee ik minder de bewuste beïnvloeding van de publieke opinies in tegenover elkaar liggende krachtvelden bedoel, dan wel de totale samenhang van alle spanningen die op de sterkte van de zenuwen beroep doen, - de massa dus heeft al spoedig de neiging 'de politiek' voor alles aansprakelijk te stellen.

Nu is 'de politiek' een ondefinieerbare abstractie waarachter men zich graag en gemakkelijk verschuilt, wanneer men niet in staat is tot of bang is voor een noodzakelijke zelf-analyse, en waarop men dus ook als vanzelfsprekend iedere verantwoordelijkheid afschuift. Ongetwijfeld kan men de politiek voor velerlei aansprakelijk stellen en haar op menige manier haten en verafschuwen, omdat zij een haast onvermijdelijke decadentie schijnt op te leggen aan wie haar beoefenen. Daartegenover staat dan dat het begrip 'de politiek' op zichzelf weinig betekent.

Dat zij niettemin de tragedie van deze tijd geworden is, ligt

aan het meer en meer problematische karakter van de individuele ‘waarheid’ met betrekking tot de eisen die de mensheid in het algemeen stelt en stellen moet. De eisen der collectiviteit zijn geleidelijk aan luider geworden en ik geloof niet dat nog iemand doen kan alsof ze niet weerklinken. De tijd wordt voor een uitdrukkelijk individualisme ongunstig en dat is uiteraard voor geen individualist prettig. Desondanks kan het geen reden zijn om de eisen der algemeenheid als onrechtmatig of niet ter zake doende van de hand te wijzen. Dat de hiermee verband houdende kwesties van primordiaal belang zijn is ook voor de individuele waarheid zo evident dat men van de hedendaagse wereld heeft kunnen spreken als van een ‘univers concentrationnaire.’ Het concentratiekamp is een bij uitstek voor onze tijd kenmerkend begrip geworden, hetgeen een concretisering is van het probleem dat zich evenzeer voor het individu stelt als voor de collectiviteit, namelijk van de verhouding tussen humanisme en terreur.

Binnen de omgrenzing van deze twee termen vindt de botsing plaats tussen de individualistische moraal en de collectivistische, speelt zich in het individu het drama af van zijn verhouding tot zijn medemens en tot zijn ik. Men weet dat dit dilemma op een bijzonder actuele wijze gesteld is door een Hongaars auteur, Arthur Koestler, in zijn roman *Darkness at Noon* die vlak na de oorlog het licht zag en al spoedig een zeer discutabele reputatie kreeg als anticomunistisch propagandageschrift. Ondanks het overige werk van Koestler, dat zich inderdaad vaak scherp uitlaat tegen het hedendaagse Rusland, geloof ik niet dat dit de bedoeling van het boek is geweest. Die bedoeling ging veel verder en was waarschijnlijk veel zuiverder, de vraag die hij opriep ook veel essentiëler.

De beruchte processen van Moskou die de stof voor deze roman vormden werden hier niet geschilderd op een wijze die vooral afschuw opwekt van de moraal welke er aan ten grondslag gelegen heeft of schijnt te hebben gelegen, maar integendeel op een manier die aan iedere onbevooroordeelde lezer duidelijk wil maken dat het hier toegepaste geweld geen geweld zonder meer is en slechts subjectief een immorele daad. Hij poogt de ‘misdad’ - wat in de ogen van de ‘pure’ moraal een misdad is

-

in een logische samenhang te zien, de verhouding tussen moraal en historie te belichten. Het probleem dat Koestler in dit boek stelt is dus reëel. Het heeft op zichzelf geen tendentieuze betekenis: de collectiviteit heeft eisen waarvoor het individu zich offeren moet; mag het individu daarom opgeofferd worden ondanks de subjectieve rechtvaardiging van de individuele houding?

De manier waarop Koestler deze typisch moderne situatie in zijn roman heeft uitgebeeld, heeft echter aanleiding gegeven tot tendentieuze interpretaties. Hij laat zijn hoofdpersoon, Roebasjov - geïnspireerd zoals men weet door de historische figuur van Boecharin - tijdens het proces waarin hij wegens oppositie tegen de partijleiding gewikkeld is, capituleren op grond van het feit dat zijn opstandigheid van morele orde is geweest, terwijl zijn moraal er juist altijd in heeft bestaan zonder voorbehoud aan de partij te gehoorzamen.

Men kan daaruit een dubbele conclusie trekken. De ene is die van Koestler, al trekt hij haar niet in deze roman, waaraan het dan ook te danken is dat het boek als kunstwerk sterk is. Die twee conclusies zijn: instemming met deze capitulatie en erkenning van de marxistische regel dat de mens niet gedefinieerd moet worden naar zijn bedoeling, maar naar zijn daden. En daartegenover: de verwerping van deze capitulatie op grond van het ethisch absolutisme, van de eis van een humanisme dat het geweld verwerpt en de processen als vervalsingen beschouwt omdat Boecharin of Roebasjov niet werkelijk verraad pleegden. Koestler zelf houdt het met deze tweede conclusie en blijkt zelfs van oordeel dat als er geen ethisch absolutum bestaat, men handelen moet alsof er een bestond.

Koestler stelt dus het probleem. De vraag blijft of hij het zuiver stelt. Want in die vraag ligt de sleutel tot een groot deel der actuele politiek, met name voor zover zij samenhangt met het communisme. Men weet dat in Nederland het boek veel stof heeft doen opwaaien en dat iemand als prof. Brugmans er reeds op wees dat deze kwestie, geestelijk zeer actueel, historisch onjuist aan de orde gesteld werd. Boecharin verloochende immers het marxisme niet voor zijn persoonlijk geweten; hij vergiste zich in de historische toepassing ervan en bekende die

vergissing. Voor zijn eigen gevoel pleegde hij waarschijnlijk wel degelijk ‘verraad’; niet jegens het revolutionair marxisme noch jegens de partij-discipline, maar jegens de interpretatie van de historische lijn.

Deze problematiek is essentieel revolutionair en het is typerend dat sommige communisten er een burgerlijke problematiek van gemaakt hebben door het te zien als een kwestie van partijdiscipline, wat niets anders is dan de keerzijde der liberale visie, die de persoonlijke verantwoordelijkheid zwaarder laat wegen dan die discipline. Maar hiermee is men op weg het totale beeld van de zaak en van de problemen waarom het gaat te vervalsen.

Omdat hij zich hiervan bewust geworden is, heeft de Franse filosoof Maurice Merleau-Ponty een studie gewijd aan Koestlers roman waarin hij het hedendaagse communisme behandelt en de verhouding tussen humanisme en terreur nagaat. *Humanisme et Terreur* is zeker een van de meest lucide beschouwingen die er over de ‘moraal’ van het communisme geschreven zijn en het lijkt mij eenvoudig onmogelijk zich aan de logica van tal van bijzonder scherpe observaties te onttrekken.

Merleau-Ponty is terecht van mening dat men het communisme niet beoordelen kan als men het niet ‘van binnen uit’ doet, als men het niet met een zo groot mogelijke ‘objectiviteit’ tegemoet treedt. Die objectiviteit gaat ver, maar is dan ook elementair. De revolutionaire moraal van het marxisme kan niet worden afgewezen door een moraal die het geweld afwijst, omdat die laatste moraal berust op de idee: ‘que tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles.’ Dat dit niet het geval is en wij dus staan in een onvolmaakte wereld, waarvan de revolutionaire krachten niet minder dan de noodzakelijke gist zijn, is duidelijk genoeg.

Maar wat voor velen nog allerminst duidelijk is, dat is de absolute mystificatie van de liberale principes die op dit moment de norm van onze moraal uitmaken. Het is objectief volstrekt onhoudbaar deze liberale normen van het anti-geweld uit te spelen tegen de marxistische normen, die niet aarzelen om ter verwezenlijking ervan een beroep te doen op het geweld. De marxistische kritiek op de liberale normen is pertinent: de liberale beginselen zijn van nul en geen waarde wanneer zij niet in de

praktijk brengen wat zij verkondigen. En zowel inzake buitenlandse politiek als inzake sociale politiek kan men die beginselen moeilijk anders beschouwen dan als de vlag die de lading moet dekken. Objectief kan men politieke acties of ze in Indonesië of in Frans Indochina plaatsvinden niet anders noemen dan terreur, objectief kan er daar geen sprake zijn van liberale beginselen, objectief is dat bij alle kolonisatie het geval, objectief is een verbod tot staking onderdrukking, enz. En iedere poging om deze acties met liberale principes te verklaren kan nooit iets anders zijn dan een interpretatie, die er op berekend is een bepaald gezag te rechtvaardigen of in stand te houden.

Wanneer het communisme zich van beginselen onthoudt of uitgaat van het ene beginsel, dat haar middelen er alleen maar toe moeten dienen om haar doel te bereiken, dan kan de liberale visie daartegenover niets stellen dan... beginselen, die in de praktijk ook slechts middelen zijn om een verkregen macht te behouden. Men kan dus niet van de beginselen uit redeneren. Want de terreur is alom tegenwoordig en voor niemand is de terreur een einddoel of een ideaal. Het gaat niet aan de terreur van het communisme te vrezen, alleen omdat bij die mogelijke omzwaai van de verhoudingen, bij die 'keer in de geschiedenis,' anderen het risico lopen het slachtoffer van die terreur te worden dan zij die tot nu toe gebukt gingen onder de terreur van de liberale mystificatie. Er kan verschil in graad zijn, er is geen verschil in methode en voor wie objectief oordelen wil, is dit het enige wat belang heeft. Het communisme meten aan liberale maatstaven is een non-sens en een even dom als gevaarlijk spel.

De antithese die men op het ogenblik waarneemt, is niet het conflict tussen een oude absolute moraal en een nieuwe utilitaristische, maar tussen een oude utilitaristische en een nieuwe of misschien tussen een oude absolute moraal die als een masker dienst doet en een nieuwe utilitaristische die gericht is op een toekomstige *feitelijk* voor iedereen geldende moraal. Het misverstand ontstaat alleen wanneer men niet grondig doordrongen is van het feit dat de moraal die wij erkennen en leven precies even utilitaristisch functioneert als de andere.

Het humanisme waar wij prat op gaan als op een cultureel erfgoed, is een humanisme dat niet geldt voor diegenen die geen

enkele reden hebben om een berustingsmoraal aan te hangen. Dat wil niet zeggen dat daarom deze humanistische moraal waardeloos zou zijn, maar de dialectische toestand is helaas deze, dat wat wij misschien kunnen aanduiden als onze westerse humanistische moraal, niet naar buiten te realiseren valt omdat de consequente toepassing ervan ons dwingt, ofwel het bestaande onrecht te aanvaarden, ofwel het uit te roeien. De paradox van het consequente humanisme is namelijk dat de consequentie het humanisme in geweld verandert. Er is dus niet per se een contradictie in het feit dat het communisme zich enerzijds voordoet als de antipode van het humanisme en zich anderzijds als de verwezenlijker daarvan aandient.

De moeilijkheid voor het soort intelligentsia waartoe iemand als Koestler behoort, begint daar waar zij zich geplaatst voelen voor het dilemma van het persoonlijke geweten en de onpersoonlijke wet, de spelregel, het 'objectieve feit.' Voor hen is Roebasjov onschuldig, want zijn geweten brengt hem in verzet; aan zijn revolutionaire bedoelingen kan niet worden getwijfeld. Maar deze visie is een typisch 'liberale' visie. Ook de beschuldigers van Boecharin twijfelden immers niet aan zijn revolutionaire gezindheid. Zij die hem veroordelen doen dit op grond van zijn interpretatie van de historische evolutie. In naam van de historie dus nemen zij de verantwoordelijkheid op zich voor de terreur. Zij interesseren zich niet voor zijn subjectieve bedoelingen, alleen voor de objectieve feiten. En zij beroepen zich op de historische waarheid ter rechtvaardiging van de terreur. De terreur zelf kan moeilijk worden ontkend, het gaat er dus alleen maar om of deze terreur in staat is volgens de formule van Merleau-Ponty 'de créer entre les hommes des rapports humains.' De moeilijkheid bij dit alles is dat 'de historische waarheid' niet *a priori* gekend kan worden. De toekomst ligt besloten in de menselijke activiteit. Zij is geen dood ding, geen onvermurwbaar absolutum. Zij wordt onophoudelijk geboren uit onszelf. Wij zijn 'in' de geschiedenis, maar maken die tegelijkertijd.

Er is echter nog iets anders. De visie die de mens omschrijft als subject en object van de historie, houdt zich niet bezig met de moraal. En de moraal houdt zich niet bezig met de historie,

d.w.z. met het voortschrijden van de tijd, zij beroept zich op het absolute. Vandaar de onverzoenlijkheid tussen historisch recht en moreel recht, of als men wil tussen de moraal van het recht en de moraal van de politiek. Maar op dit punt met name is het eerste geldende, zich door geen enkele mystificatie te laten misleiden en scherp te onderscheiden tussen de liberale principes en de liberale werkelijkheid. Het geweld, het machtsmisbruik, de terreur, zijn feiten en er is geen enkele wet die de onderlinge verstandhouding in een zuiver evenwicht cadeau kan doen. De menselijke verhoudingen die ook in de meest liberale maatschappij in termen van terreur zijn uit te drukken, blijven te herzien, moeten als zuiver worden gecreëerd. Dit is geen argument tegen de moraal; het wil alleen zeggen dat deze in bepaalde maatschappelijke verhoudingen geen moraal meer is, maar integendeel verantwoordelijk voor de voortzetting van die verhoudingen. De Franse revolutie heeft op grondige wijze een einde gemaakt aan de destijds heersende moraal, ook de felste antirevolutionairen plukken daarvan de vruchten, ten minste in de praktijk, en zij denken er niet meer over, of hoogstens platonisch, deze historische verworvenheden in hun consequenties te ontkennen. Er is een objectieve verantwoordelijkheid waaraan men zich niet onttrekken kan met de simpele mededeling dat men dit of dat niet gewild heeft. Het individu leeft niet alleen ‘voor zich,’ het leeft ook naar buiten, naamloos misschien, maar functioneel en het kan zich daaraan niet door een persoonlijke beslissing onttrekken.

Het ligt voor de hand dat dit een tragische situatie scheidt, telkens wanneer hoofd en hart met elkaar in conflict komen of wanneer het moreel bewustzijn zich geplaatst ziet tegenover het politiek resultaat. Want psychologisch staat men voor het feit dat de innerlijke mens zijn naar buiten optredende alter ego niet ontkennen kan, zonder zich daarom noodzakelijk in die gelijkenis te herkennen. Zijn tweeslachtigheid bestaat er juist in dat hij voor zichzelf de motivering van zijn daden vindt in de menselijke waardigheid zoals hij die ervaart, maar dat hij voor de buitenwereld zelf in zijn daden bepaald wordt door hun verhouding tot die buitenwereld. Met andere woorden: hij is object en subject, en zo scheidt hij geschiedenis, scheidt hij geschiedenis

voor of tegen zichzelf. Hij scheidt die geschiedenis *vrij*, maar dat wil nog niet zeggen dat hij daarmee zijn eigen vrijheid scheidt. De tragedie van de politiek ligt immers juist in het feit dat men geschiedenis maakt zonder te weten of men voor of tegen de geschiedenis werkt. Voor een zeker gedeelte is het ermee als met de dobbelstenen waarvan de dichter Leopold zegt dat zij liggen ‘in uwe hand wel, maar niet in uw macht.’

Maar dit geldt dan ook inderdaad slechts gedeeltelijk. De geschiedenis toont ons een bepaalde ontwikkeling en men mag zeker wel van de ‘lessen der geschiedenis’ spreken zonder dat men daarom het spreekwoord behoeft bij te vallen, dat zegt dat de geschiedenis zich pleegt te herhalen. Men kan in de historie bepaalde lijnen ontdekken die tot de huidige situatie geleid hebben. De gegevens welke wij op die manier vinden zijn ‘uitwendig’, materieel, en het marxisme, dat van deze basis uitgaat, beschouwt dan ook dit ‘historisch materialisme’ als de enige rationele zekerheid. Menswaardig leven is slechts denkbaar wanneer het kapitalisme is uitgeschakeld. Men kan daarover natuurlijk eindeloze debatten op touw zetten, maar behalve de weinigen die nog kapitalistische vruchten plukken, is er wel niemand meer die daaraan nog twijfelt. De verstandhouding tussen het westers socialisme en de kapitalistische geest, is zeker niet meer dan een dialectische verhouding, - waarvan men de juistheid al of niet betwisten kan. De strijd van een nieuwe materiële basis moet derhalve gevoerd worden op economisch en politiek terrein. Dit is niet het enige; dit is zelfs niet het voornaamste in ‘absolute’ zin, maar het is het enig-reële, het enig-concrete, en dáárom het elementaire. Zodra men van iets anders uitgaat, begeeft men zich in de onzekerheid, in de dubbelzinnigheid. Het marxisme poogt iedere dubbelzinnigheid te ontgaan door het primaat van de materie te proclameren, met alle consequenties die daaraan vastzitten. Men behoeft die niet in het nadeel van het marxisme uit te leggen om vast te stellen dat zij voor de mens-van-het-subjectieve-plan van een ontstellend realisme zijn kunnen, temeer waar de historische verantwoording een aangelegenheid *a posteriori* blijft en dus een risico. Maar dit risico aanvaardt men ten slotte door het feit van het leven zelf, dat in andere verhoudingen, maar op

hetzelfde niveau, een aaneenschakeling van dezelfde risico's is. Elke daad is een daad gesteld 'in de geschiedenis,' waardoor in die eindeloze reeks van dergelijke daden het lot der mensheid wordt bepaald. De menselijke staat is inderdaad een 'menselijk tekort'. Het marxisme is er niet voor nodig geweest om ons dit te leren en de tegenstelling tussen bedoeling en daad is onvermijdelijk. Wanneer de subjectiviteit wordt opgeofferd, verliest het individuele leven zijn zin, wordt daarentegen het resultaat prijsgegeven dan staat men voor de zinledigheid van elke daad. Een andere verhouding dan een dialectische is dus niet mogelijk en het risico is aan onze staat van mens inherent. Wanneer het marxisme niet voor terroristische middelen, voor de toestand van terreur, terugdeinst omdat alleen het geweld afdoend kan zijn tegenover het geweld, dan is dit geweld in wezen niet onmenselijk maar 'humanistisch', in de mate waarin het er inderdaad naar streeft zichzelf overbodig te maken, dus gericht is op een humanistisch ideaal.

Een wereld waarin een klasse bestaat waarvoor de vrijheid een fictie en de waardigheid der menselijke verhoudingen een liberale mythe is, is een wereld waarvan de 'progiessieve' terreur het noodlot moet zijn. Verantwoordelijk voor die terreur is dan in de eerste plaats niet het marxisme, maar de mythe van het liberalisme.

De term 'klasse' beperkt deze wereld op het eerste gezicht misschien tot haar sociaal aspect, dat gestalte heeft gekregen in het proletariaat. De liberale mythe echter, waarvan de hypocrisie pas nu aan een grotere kring bewust begint te worden, en die veel dieper is ingevreten dan wij vaak wel menen, heeft aan dit begrip proletariaat een wijdere betekenis gegeven dan het aanvankelijk had. De druk die het proletariaat, daar waar het niet de macht in handen heeft, uitoefent is groot genoeg om de minimale welstands-eisen te kunnen verhogen. Bovendien is er de naoorlogse behoefte aan zogenaamde sociale rust, die zoals men weet te koop is. De directe bedreiging van het proletariaat wordt daardoor minder. Daartegenover staat dat de middenstand, de ambtenarij, het onderwijs, de culturele beroepen etc., steeds dichterbij het proletariaat naderen, waardoor de indirecte bedreiging - voor wie dit dan als een bedreiging

geldt - toeneemt. De oorlog heeft hier veel toe bijgedragen en de in de naoorlogse jaren zichtbaar geworden consequenties zijn zo groot dat men zich kan afvragen of hele landen thans niet beschouwd kunnen worden als proletarische gemeenschappen - met als enig verschil ten opzichte van de proletarische klasse, dat de bourgeois-geest die er per traditie heerst de revolutionaire kracht tempert en vertraagt, maar daardoor direct de groei van de proletarische *klasse* bevordert.

Hoe dan ook, het is duidelijk dat de politieke actie, gericht op de verdwijning van de liberale mythe, en dus op een menselijk bestaan en een nieuw levensbewustzijn, beheerst zal worden door het levensniveau en het bewustzijn van het proletariaat. Hierop berust inderdaad het hele marxisme en wel in die mate dat de theorie die er de uitdrukking van is, zich volkomen beroept op het 'instinct' van het proletariaat. Het vertrouwen daarin van Marx en Lenin is zo groot geweest, dat zij de theorie gegrondvest hebben op het postulaat dat dit instinct steeds als een kompasnaald gericht is op het uiteindelijke doel en de weg daartoe tussen alle obstakels door zal weten te vinden. Een dergelijk vertrouwen moet noodzakelijk realistisch zijn, het moet doordrongen zijn van het bewustzijn van het compromis, van de mislukkingen en de nederlagen die onderweg geleden zullen worden. Het kan de middelen niet rechtvaardigen voor het doel, maar is een dialectiek van doel en middelen, waarin het middel niets anders is dan 'het doel zelf in zijn momentele gedaante'.

De politieke dialectiek omvat uiteraard niet slechts het economisch proces, maar ook de evolutie der cultuur. Men kan het een niet losmaken van het ander, al kan men beide in een abstracte redenering onderscheiden. Er is op dit punt een verschil in situatie tussen het communisme in Rusland en dat in de andere landen. In Rusland gaat vanzelfsprekend de economische opbouw voor, zeker sedert de oorlog de internationale verhoudingen heeft gewijzigd. De richtlijn van het proletarisch instinct is vervangen door een leiding van boven af, die niet meer begrepen kan worden als voorhoede van het volk, maar als een eenvoudige dictatuur over het volk. Het internationalistisch credo is lange tijd, althans officieel door de ontbinding van de

derde internationale, afgeschaft. De geleidelijke terugkeer van het internationalisme onder de hoede van de Kominform draagt niet meer het karakter van een marxistische internationale, maar van een Russische vijfde kolonne, waarin het proletarisch bewustzijn verdrongen wordt door een dogmatische discipline. De discipline die thans aan bod is verschilt wezenlijk van de tucht die aan Roebasjov of Boecharin werd voltrokken. En deze discipline treedt niet enkel in de USSR op de voorgrond, waar men althans nog verschillende motieven zou kunnen aanwijzen voor een tijdelijke afwijking van wat voor Marx en Lenin opperste wet was, maar zij is een algemeen verschijnsel, ook overal elders waar het communisme wortel heeft geschoten.

Dit verandert weinig aan de uiteindelijke toestand van waaruit het communisme begrijpelijk en onder zekere voorwaarden aanvaardbaar wordt, de toestand namelijk waarop de pertinente kritiek van het marxisme betrekking heeft. Die toestand duurt voort en de kritiek erop blijft derhalve volkomen van kracht. Een veroordeling van het marxisme uit naam van een humanisme dat gebaseerd is op de liberale mythe heeft dus geen zin en uiteraard ook geen enkel raakpunt met het proletarisch humanisme. Men kan individualist zijn en dit inzien. Maar dat veronderstelt dan ook dat het proletarisch humanisme aan zijn termen beantwoordt dus proletarisch is, d.w.z. geen toekomstwetenschap pretendeert te maken van het marxisme, en humanistisch is, d.w.z. de menselijke vrijheid eerbiedigt en deze niet onderwerpt aan een bepaalde interpretatie van het historisch eindoordeel. Het marxisme kent het eindoordeel der geschiedenis evenmin als enige andere filosofie. De marxistische actie en de historische kritiek zijn slechts redelijk - en aanvaardbaar - binnen de vrijheid die tegenover de onkenbaarheid van het uiteindelijk historisch oordeel vereist blijft. Het proletariaat, het instinct van het proletariaat, is niet profetisch, maar het geeft het marxisme de weg aan in de richting van de historische ontwikkeling. Om met zichzelf tot klaarheid te komen op een universeel plan is het proletariaat een mogelijkheid, en misschien de enig-werkelijke. Tegenover het proletariaat en de kans die het biedt tot klaarheid staan wij met onze tweeslachtigheid van object en subject, staan wij 'in' de geschiedenis die wij maken.

De vrees *voor* de terreur moet plaats maken voor het begrip *van* de terreur en van de functie die zij vervult. Dit is mogelijk wanneer wij dank zij het marxisme de liberale hypocrisie doorzien en daarmee ook de afstand die de liberale principes scheidt van sociale verhoudingen en betrekkingen zoals zij werkelijk zijn.

Maar wanneer wij met het objectief begrip van het communisme zover gekomen zijn, blijft de conclusie open. Want het probleem van het communisme is niet de aanvechtbaarheid van de kritiek die het op de kapitalistische wereld uitbrengt, maar het feit dat er ernstige twijfel bestaan blijft aan de zin van de terreur die het uitoefent en aan de oprechtheid waarmee het humanisme als einddoel wordt nagestreefd.

Merleau-Ponty heeft in het boek dat hij aan de door Koestler opgeworpen problematiek wijdde omstandig deze visie gemotiveerd met als resultaat dat het een der meest omstreden boeken over het communisme en over de verhouding tussen humanisme en terreur is geworden. Wanneer hij het actuele communisme afwijst, dan gebeurt dit op grond van het feit dat de USSR niet de stijging van het proletariaat zoals Marx het heeft gedefinieerd naar 'het daglicht der geschiedenis' belichaamt. De proletarische massa is niet aan de macht gekomen als drager van de algemene geschiedenis. In Rusland is het humanistisch einddoel verloochend en heeft de teneur derhalve zijn rechtvaardiging verloren. Het humanistisch socialisme in het westen is een subtiële vorm geworden van het westers imperialisme dat op deze wijze zijn eigen historische zending aanvaardbaar wil maken. Wanneer Merleau-Ponty het marxisme desondanks blijft zien als de wijsbegeerte van de geschiedenis, dan betekent dit toch niet dat hij er zich geen rekenschap van geeft hoe het beginsel dat tegenover geweld alleen geweld van kracht is en dat het geweld door de overwinning zichzelf rechtvaardigt, historisch omkeerbaar is en er geen speciale reden bestaat een uitzondering te maken voor de proletarische revolutie. Hij beweert niet dat *ieder* geweld geoorloofd en *elke* terreur gerechtvaardigd is. De rechtvaardiging ligt bij het humanistisch perspectief en zijn norm voor de aanvaardbaarheid van het geweld blijft het progressief karakter ervan. Wanneer dit karakter ontbreekt, is de terreur

subjectief noch objectief aanvaardbaar, maar dit verandert volgens hem weinig aan het feit dat het proletariaat de drager blijft van de algemene geschiedenis omdat alleen daarin het humanistisch perspectief in vervulling kan gaan.

Of dit gebeuren zal volgens de theorie van het marxisme is een vraag die het kader van dit essay ver te buiten gaat. Maar het belang van de discussie zoals Merleau-Ponty die voert, ligt in het feit dat zij een werkelijke, d.w.z. een volkomen *open* discussie is op een moment waarop iedereen liegt. De ‘waarheid’ die uit deze discussie resulteert, is geen afgeronde waarheid, geen vademecum en geen deus ex machina. Natuurlijk zou iedereen, en zeker iedere niet-communist, in verband met het communisme graag willen weten wat hij te doen en te laten heeft. Maar zo gemakkelijk gaat het niet. Men krijgt zijn geschiedenis niet cadeau; men maakt zijn geschiedenis, maar men betaalt er de prijs voor van zijn onzekerheden, de prijs van het altijd gevaarlijke risico.

De ‘waarheid’ die uit deze discussie overblijft, is het open oog dat de halve waarheden en hele leugens van links en van rechts, helder en systematisch fixeert. De moraal van deze ‘waarheid’ is het besef dat de dialoog een rationaliteit veronderstelt die aan de chaos, maar ook aan fanatici en dogmatici, ontsnapt. ‘Le monde humain est un système ouvert ou inachevé et la même contingence fondamentale qui le menace de discordance le soustrait aussi à la fatalité du désordre et interdit d'en désespérer, à condition seulement qu'on se rappelle que les appareils se sont les hommes, et qu'on maintienne et multiplie les rapports d'homme à homme.’

Dit is geen betoog voor een derde macht; tenzij men onder die derde macht de rede verstaat, waaraan de ‘realisten’ al lang weigeren te geloven. Deze ‘realisten’ immers weigeren de discussie, weigeren de werkelijkheid te zien en grijpen liever naar de wapens of houden zich gereed ernaar te grijpen.

En niettemin, ook hun hoop geldt ‘een betere wereld’; zij vragen zich alleen niet af of die ‘betere wereld’ gebaseerd zal zijn op leugens en derhalve op een fictie en zij zien niet dat de discussie tot het laatste de *conditio sine qua non* is voor een wereld die werkelijk progressief kan zijn. Zij vragen zich niet

af of een gewapende victorie - van Amerika of Rusland - iets anders betekenen kan dan een overwinning van precies datgene wat hun onbegrepen angst van dit moment uitmaakt. Niet de angst van nu, de angst van morgen is de werkelijke bedreiging, het concrete monster dat alleen getemd kan worden door de redelijkheid van vandaag. De geschiedenis is niets anders, is nooit iets anders geweest dan ontcijferende rede.

‘A Vocation of Unhappiness’

(Noot: Van een eenvoudige herdruk van het essay over Simenon dat ik in 1950 in Een houding in de tijd publiceerde kan uiteraard geen sprake zijn. Mijn essay was toen - en men veroorlove mij hier Vestdijk aan te halen in zijn beschouwing ‘Simenon en de realiteit’ (Maatstaf, mei 1967, later herdrukt in de bundel Gallische facetten, 1968) - ‘een baanbrekend stuk, omdat er voordien bij mijn (V's) weten bij ons niet over Simenon geschreven was’. Die situatie is nadien veranderd en ik kan moeilijk nog beginnen, zoals destijds, met de vaststelling: ‘Georges Simenon is bij ons een vrijwel onbekend auteur’ ... Het tegendeel is waar. Maar nauwelijks minder dan het toen elders gold, geldt nu hier dat hij een veelal nog verkeerd beoordeeld schrijver is, wiens oeuvre zich voor het overige in de jaren na 1950 met zeker meer dan zeventig boeken heeft uitgebreid. Ik heb dus alleen wat in mijn essay nog geldigheid bezit als informatie en waardering behouden of aangevuld, de rest geschrapt, en verder, zonder op alle afzonderlijke werken in te gaan, wat een onmogelijkheid is in dit bestek, een paar fragmentaire algemene beschouwingen toegevoegd, onder andere betrekking hebbend op het autobiografische en essayistische werk van Simenon.)

1

Men moet bij het schrijven over Simenon een onderscheid maken tussen drie mogelijke objectieven: het personage, de schrijver en de mens. Dat is noodzakelijk omdat Simenon een legen-

darische figuur is geworden, vrijwel de enige mij bekende belangrijke hedendaagse romanschrijver over wie men meer leest in de sensatiepers dan in de serieuze literaire kritiek: ‘La légende a été établie, une fois pour toutes, et quoi que je fasse, quoi que je dis à ceux qui m'interviewent, c'est cette légende qu'ils publieront. Peu importe ce que je leur ai raconté pendant deux, quatre ou huit jours. Peu importent les documents que je leur ai montrés. Peu importe qu'ils m'aient juré de faire vrai et qu'ils se soient moqués de leurs confrères. L'article sera le même, les photos aussi, avec les mêmes erreurs. Car ils estropient le nom du village, les titres des romans cités. Et, s'il est question de chiffres, ils les multiplient par cinq, dix, quand ce n'est pas cent.’ (*Quant j'étais vieux*, blz. 19).

Het ‘personage’ bestaat dus in de ogen van het publiek. Maar dit personage vervalst het perspectief op de schrijver en op de mens. Vandaar dat het niet onnuttig is de in omloop zijnde legendes tot de werkelijkheid te herleiden. Ik versta onder legendes niet zozeer de volstreekte fantasie-verhalen, bijvoorbeeld dat Simenon in een glazen kooi een roman schreef, als wel de overdrijving van op zichzelf juiste feiten, zoals zijn fabelachtige productie in een tempo dat niet nalaat indrukwekkend te zijn. Men kan daarvoor eigenlijk niet beter doen dan de biografie in data lezen die te vinden is in het boek dat Bernard de Fallois aan Simenon wijdde in de serie ‘La Bibliothèque Ideale’ (Gallimard 1961). Daarin staat weliswaar niet hoeveel geld hij verdient - een detail waarnaar men in Nederland altijd erg nieuwsgierig is - maar dat is dan ook een gevolg en gaat volledig buiten iedere beoogde activiteit om.¹

Die feiten, vermeld in de chronologie van de Fallois, zijn kort samengevat de volgende: Georges Joseph Christian Simenon is geboren op 13 februari 1903 in Luik. Zijn vader, Désiré, was 25 jaar oud en werkte bij een levensverzekeringsmaatschappij. Zijn moeder, Henriette Brüll, was 22. Haar vader was Duits, haar moeder Nederlands. Vanaf 1907 nam mevrouw Simenon studenten in huis om wat bij te verdienen, het waren vooral

1. Dat neemt natuurlijk niet weg dat het bezit van veel geld een invloed heeft op de bezitter. Deze invloed maakt dan echter geen deel uit van de legende maar, eventueel, van de mens.

Russen en Polen; het détail is van belang in verband met het latere werk van Simenon. In 1914 ging Georges op een beurs naar het Collège Saint-Louis, met de bedoeling priester te worden, al op dit ogenblik droomde hij ervan te gaan schrijven, maar was van mening daarvan geen beroep te kunnen maken. Een amoureuus avontuur tijdens de vakantie deed hem inzien dat hij geen priester wilde worden, hij verliet het Collège Saint-Louis voor Saint-Servais dat geen klassieke, maar een moderne opleiding gaf. Een mededeling van de arts dat zijn vader aan angina pectoris leed en niet lang meer te leven had, deed hem in 1918 besluiten zijn studie op te geven en te gaan werken, eerst als leerling-bakker, kort daarop als boekhandelsbediende. In januari 1919 kwam hij als jongste verslaggever bij de Gazette de Liège, waar hij al spoedig een eigen dagelijkse rubriek kreeg, en publiceerde zijn eerste roman *Au pont des Arches*, die onder zijn eigen naam verscheen. Hij verloofde zich in de winter 1920-'21 en nam vervroegd dienst om zo snel mogelijk naar Parijs te kunnen gaan. Vlak voor zijn in diensttreding stierf zijn vader.

In december 1922 arriveerde hij in Parijs, was daar secretaris van Binet-Valmer, trouwde in maart 1924 in Luik met de schilderes Régine Renchon en keerde naar Parijs terug om secretaris te worden van de Markies de Tracy, directeur van de *Echo du Centre*. Na een jaar nam hij ontslag en ging in Parijs wonen op de Place des Vosges, waar hij zijn brood verdiende met het schrijven van populaire ('keukenmeiden'-)romans. Hij schreef er tussen 1925 en 1934 meer dan 180 en tussen 1923 en 1933 bovendien meer dan duizend verhalen voor *Le Matin* en voor talloze 'galante' blaadjes en periodieken, zoals *Sans-Gène*, *Frou-Frou*, *Paris-Flirt*, *Le Merle Blanc*, *Le Rire*, etc. Hij deed dat, evenals de populaire romans, onder een groot aantal pseudoniemen. In 1928 kocht hij zijn eerste kleine boot, de *Ginette*, waarmee hij de rivieren en kanalen van Frankrijk ging verkennen. Een jaar later liet hij in Fécamp een veel grotere boot bouwen, de *Ostrogoth*, waarmee hij ook België en Nederland bereisde, en in september 1929 in Delfzijl schreef hij zijn eerste Maigret-roman, *Pietr le Letton*. Op verzoek van Joseph Kessel maakte hij drie reeksen detective-verhalen, *Les 13 Mystères*,

Les 13 Enigmes en *Les 13 Coupables*, waarvan het succes hem aanspoorde met de Maigret-romans door te gaan. In 1930 schreef hij, naast de populaire romans waartoe hij nog verplicht was, vier Maigrets, in februari 1931 werden deze romans onder zijn eigen naam door de uitgever Fayard met veel publiciteit gelanceerd. Dat jaar schreef hij nog acht andere Maigret-romans en werden de eerste film-rechten verkocht aan Jean Renoir en Abel Tarride.

Simenon had op dat moment al voortdurend heel Frankrijk doorgereisd zonder zich ooit erg lang ergens te vestigen. Hij schreef van januari 1932 tot april 1933 dertien romans, waarvan nog maar drie Maigrets; hij had trouwens al in juli 1931 zijn eerste ‘gewone’ roman geschreven, zonder Maigret, *Le Relais d'Alsace*. In deze tijd begon hij naast zijn fenomenale romanproductie (5 in 1933, 4 in 1934, 3 in 1935, 7 in 1936, 7 in 1937, 7 in 1938, 6 in 1939 enz.) aan grote reizen, door Afrika, Noord- en Zuid-Amerika, Australië, India, en aan grote reportages, die jammer genoeg slechts zelden zijn herdrukt maar die interessant zijn, o.m. omdat hij, lang voor de oorlog, het kolonialisme erin aan de kaak stelde en op het schandaal wees van de honger in de onderontwikkelde landen.

In 1940 bevond hij zich in Frankrijk en organiseerde in La Rochelle de vluchtelingenhelp. Dat najaar, als gevolg van een lichte blessure, raadpleegde hij een radioloog die hem na onderzoek meedeelde dat hij aan angina pectoris leed en niet meer dan nog twee jaar te leven had. Na de schok verwerkt te hebben begon hij in 1942 aan de beschrijving van zijn jeugd en zijn familie voor zijn in april 1939 geboren eerste zoon Marc, in de veronderstelling dat hij hem nooit zou zien opgroeien. Dit boek werd *Je me souviens*; het bleef onvoltooid omdat André Gide het manuscript las en hem de raad gaf liever in de vorm van een geobjectiveerd verhaal, een roman, over zijn jeugd te schrijven. Dat boek, voltooid in 1943, was *Pedigree*.

Intussen bleek de diagnose van de radioloog fout. Het werktempo herstelde zich en na het einde van de oorlog vertrok Simenon naar Engeland, de Verenigde Staten en Canada. In november 1945 ontmoette hij in New York de Frans-Canadese Denise Ouimet met wie hij in 1950, na van zijn eerste vrouw te

zijn gescheiden, in het huwelijk trad. Een tweede zoon werd geboren in 1949, een dochter in 1953, nog een zoon in 1958, en intussen bereisde hij heel Amerika en schreef nog steeds in een tempo van 5 tot 6 romans per jaar. In 1952 kwam hij voor een paar maanden naar Europa, waar hij gekozen werd tot lid van de Koninklijke Academie van België en waar hij zich in 1955 weer voorgoed vestigde, eerst in Mougins, vervolgens in Cannes, om in 1959 naar Zwitserland te verhuizen waar hij nog steeds woont.

Zijn werk is inmiddels, de populaire romans en verhalen onder pseudoniem buiten beschouwing gelaten, tot over de tweehonderd romans gegroeid, die in tientallen talen zijn vertaald, die miljoenen-oplagen hebben beleefd, waarvan er tientallen zijn verfilmd en tot televisiespelen bewerkt. Hij is een van de succesvolste en rijkste schrijvers ter wereld geworden, gelezen en bewonderd zowel door de massa als door intellectuele en verfijnde, kritische geesten. Het is dan ook niet zo onbegrijpelijk dat hij voor de boulevardpers steeds weer een fenomeen blijft, een 'geval,' en zoals alles wat succes heeft, een voortdurende bron van sensationele, vaak on- of slechts half-ware verhalen vormt, die zelden met zijn werk, maar alleen met zijn geld, zijn legende, zijn personage, en nauwelijks zijn persoon, te maken hebben.

2

Het is duidelijk dat er over zo iemand misverstanden moeten bestaan. In de bijna dertig jaar dat ik hem nu 'volg,' waarin ik al het onder zijn naam verschenen werk las (plus een gedeelte van wat onder pseudoniem het licht zag), waarin ik een aantal van zijn boeken vertaalde en de gelegenheid had hem persoonlijk en op een niet te oppervlakkige manier te leren kennen, is hij mij onophoudelijk blijven fascineren. Die fascinatie heeft een positieve en een negatieve oorzaak. Ik begin met de negatieve, omdat dit wellicht iets kan verhelderen met betrekking tot de ambivalente positie waarin de figuur van Simenon zich steeds weer geplaatst ziet.

Kort samengevat zou ik willen zeggen: Simenon fascineert

mij omdat hij niet is wat hij lijkt, of beter: niet datgene waar hij voor doorgaat. Ten spijt van zijn fabelachtige produktie beschouw ik hem niet - in elk geval niet meer - als een veelschrijver. Want weliswaar is het aantal van zijn boeken groot, maar de wijze waarop hij ze schrijft maakt dat fenomeen tot iets betrekkelijk natuurlijks. Daarvan behoeft men niet onder de indruk te komen, hoe ongewoon het ook is. Hij is verder geen auteur voor de massa, al lijkt ook dat paradoxaal, omdat de massa hem leest en blijkbaar graag leest, in elk geval trouw blijft.

In een van de vele brieven welke André Gide, trouw lezer en groot bewonderaar van Simenon die hem in de dertiger jaren als ‘misschien de grootste, de enige echte romanschrijver in Frankrijk’ beschouwde, hem schreef, zegt hij: ‘Mais ce que je voudrais dire précisément dans un article, c'est le curieux malentendu qui s'établit à votre sujet. Vous passez pour un auteur populaire et vous ne vous adressez nullement au gros public. Les sujets même de vos livres, les menus problèmes psychologiques que vous soulevez, tout s'adresse aux délicats. A ceux qui précisément pensent tant qu'ils ne vous ont pas encore lu: Simenon n'écrit pas pour nous. Et dans mon article, je voudrais leur dire qu'ils se trompent.’ (31 dec. 1938). Dat is ook precies wat ik met mijn eerste essay over Simenon beoogde en wat mij tot op zekere hoogte gelukt schijnt. Maar dat is hier niet van belang. Van belang is wel dat het grote publiek - wat dat dan ook mag zijn - hem lezen kan omdat hij in zijn stijl een eenvoud bereikt als weinigen, maar méér nog dat die stijl hem preoccupieert om heel andere redenen dan de directe leesbaarheid en toegankelijkheid.

Simenon is ook niet in de eerste plaats een schrijver van politieromans. Om te beginnen maken die het kleinste deel van zijn oeuvre uit, ongeveer ruim één derde, en vervolgens is het evident voor wie zijn Maigret-romans gelezen heeft, dat hij weliswaar spanning geeft, maar een spanning van een geheel andere aard dan van detective-verhalen wordt verwacht. Wie de misdaad begaan heeft, hoe en waarom en vooral hoe dat wordt ontraadseld, krijgt men doorgaans wel te horen, ofschoon nog niet eens altijd, maar de belangstelling dáárvoor is men

gewoonlijk bij het lezen van een Maigret al vrij snel kwijt omdat men zich dan, met de auteur, toch meer is gaan interesseren voor de psychologie van de misdadiger en zijn milieu. Hij is niet meer zo maar een misdadiger maar een mens, en de crime-story niet meer een wiskundig probleem, een schaakspel, maar een zaak waarbij men zich gaandeweg betrokken voelt, omdat er begrip is ontstaan. Men mag daarom de Maigrets niet onderschatten binnen het kader van Simenons oeuvre. Dr. W.A. 't Hart heeft in zijn boekje *De psychologie van Maigret* een goed gedetailleerd portret van de befaamde commissaris gereconstrueerd, waarin hij zo al niet een geïdealiseerde projectie ziet van Désiré Simenon, de vader van de schrijver, dan toch de uitbeelding van een vaderfiguur. Alleen daarom al, en er is veel meer, hebben deze romans hun betekenis.

Niettemin is er een verschil met de andere romans. Ook naar het oordeel van Simenon zelf worden de Maigrets geschreven ter ontspanning, niet zozeer van de lezer als wel van de schrijver, waar de andere romans hem een grotere psychische en pijnlijke inspanning vragen. Niet de Maigrets, de andere romans zijn die waarover hij in het beroemde interview met Carvel Collins in *Writers at work* zei dat schrijven is 'a vocation of unhappiness.' En vervolgens is er een elementair verschil in uitgangspunt. Simenon heeft eens verklaard (tegenover André Gillois; men vindt het in diens boek *Qui êtes-vous?*), dat hij poogt mensen smaak bij te brengen voor het leven en zelfs voor de kleine vreugden van het leven: 'Je leur apprend à aimer la pluie comme à aimer un bock savouré à la terrasse d'un café.' Men vindt dat inderdaad in veel van zijn romans en dit heeft daaraan de reputatie gegeven van menselijke warmte. Die warmte treft men merkwaardigerwijze vooral aan in de Maigrets en dat is geen toeval, want het zijn verhalen die per definitie gericht zijn op verzoening of op een verzoenende gerechtigheid, die gevonden wordt wanneer Maigret de dader door hem te begrijpen met zichzelf verzoent. Maar het hoofdthema van de andere romans is veeleer de ambivalentie van het zoeken naar die warmte en daartegenover de realistische, vaak genadeloze schildering van het ontbreken daarvan: 'Het feit dat er miljoenen mensen bestaan en dat volledige communicatie tussen twee

mensen al onmogelijk is, blijft voor mij een van de meest tragische thema's ter wereld,' is een andere uitspraak van Simenon die van essentieel belang is voor dat andere, voornaamste deel van zijn werk.

Als ik nog iets verder de 'negatieve' fascinatie die Simenon op mij uitoefent door niet te zijn waarvoor hij doorgaat, toelicht, dan wil ik erop wijzen dat hij weliswaar een van de meest gelezen schrijvers ter wereld is, maar dat zijn reputatie als romancier van groot formaat nog niet zo oud is en in bredere kring zelfs heel wat jonger dan men uit de betrekkelijk vroege waardering van Gide zou menen te mogen afleiden.

Het heeft lang geduurd voor hij de erkenning kreeg die zijn uitzonderlijk talent verdiende en zelfs op dit moment is die erkenning nog niet algemeen; als Vestdijk in zijn eerder genoemd essay opmerkt dat van de ongeveer vijftig romans van het 'serieuze' soort die hij las er een 15-tal 'zonder enige twijfel tot het beste behoren wat de Franse literatuur de laatste 30 jaar te bieden heeft gehad,' is dat een van de betrekkelijk weinige ondubbelzinnige waardebeoordelingen die men, althans in Nederland, over hem kan lezen.

Toen ik in 1949, op een moment waarop Simenon hier nog niet werd vertaald, een optie had weten te krijgen op zijn gehele oeuvre, slaagde ik er niet in de betreffende uitgever - ik mag wel zeggen: ondanks de gefundeerdheid van mijn argumenten - van het belang van dit werk te overtuigen. Zijn bezwaren stemden ongeveer overeen met die welke meer dan twaalf jaar later nog de psycholoog dr. W.A. 't Hart in zijn studie *De psychologie van Maigret* zeer juist kenschetste als 'rancuneuze vooroordelen.' Hij noemde er drie: het eerste hangt samen met een opvatting van literatuur 'als een verfijnd spel voor de elite,' d.w.z. een afwijzing van het werk van Simenon als te 'populair,' te volks; het tweede is dat zijn naam uitsluitend in verband wordt gebracht met politie-romans die dan zelf weer niet als serieuze literatuur worden beschouwd, en het derde is de veronderstelling dat Simenon een producent is van 'realistische' romans en als zodanig bepaalde, meestal burgerlijke taboes overschrijft.

Ik geloof dat dr. 't Hart daarin gelijk heeft, evenals in zijn afwijzing van deze meningen, al geldt voor de laatste dat het feit,

louter op zich genomen, wel juist is, maar natuurlijk niet gelden kan als motief van afwijzing, eerder integendeel.

Curieus is dat de herwaardering van Simenon is uitgegaan van Frankrijk, maar dat juist dáár die erkenning van zijn kwaliteiten zolang op zich heeft laten wachten. Ik vraag mij af of dat in een land waar men wist wat hij vroeger deed, niet heeft samengehangen met een scepticisme ten opzichte van de man die sentimentele volksromannetjes schreef zonder literaire waarde of pretentie en een jaar of tien lang meer of minder scabreuze verhaaltjes aan de lopende band publiceerde in lichtzinnige tijdschriftjes.

De overgang van dit genre naar het belangrijke en grote oeuvre daarna is inderdaad niet gering geweest. Simenon wás geen serieus auteur in die eerste jaren van zijn carrière wat zijn productie betreft en wie zich zolang een bepaalde reputatie opbouwt, maakt het zich, zelfs al gebeurde het onder soms doorzichtige pseudoniemen, niet gemakkelijk een nieuwe reputatie te verwerven daarna.

Dat is Simenon toch gelukt, en het is niet nodig dat vroegere werk nu plotseling met een ander oog te bekijken en er kwaliteiten in te zoeken die het niet heeft om desondanks een ongewone energie en ambitie in die verschuiving te ontdekken.

Die eigenschappen heeft Simenon, voor zover men ze ‘erfelijk’ tracht te verklaren, niet van zijn vader maar van zijn moeder. Wie Simenons autobiografische roman *Pedigree* leest, deze onmisbare sleutel tot zijn persoon en zijn werk, krijgt een fascinerend portret van die moeder te zien dat door alle ‘partijdige’ (d.w.z. afwijzende) emotionaliteit heen, bewonderenswaardig objectief en onvergelijkelijk is en dat men op allerlei partiële wijzen in tal van vrouwenfiguren in zijn romans kan terugvinden. Uit dat boek blijkt de sterke binding aan de vader - waarvan Maigret zeker ten dele de romanrepliek is - die niet door ambitie werd gekenmerkt, integendeel. De zoon werd door het altijd ploeterende, zorgelijke, klaaglijke karakter van de moeder geërgerd en aangetrokken door de kalme, filosofische en toch uiterst gevoelige gelatenheid van de vader. Maar zijn eigen karakter is een duidelijke vermenging van de twee. Zijn energie - hoe anders uitgewerkt ook - is onloochenbaar die van de moeder.

In een kleine monografie, *Simenon* door de essayist Pol Vandromme, wijst deze er terecht op dat *Pedigree* niet de bedoeling heeft Simenon te ‘verklaren’ maar te ‘vertellen’ overeenkomstig de wetten der romankunst, wat betekent dat het kind Simenon, Roger Mamelin geworden, een personage is van de romancier Simenon. De feiten die in de roman worden verteld zijn over het algemeen vrij exact (voor een deel kan men ze trouwens vergelijken met de als strikt autobiografische ‘waarheid’ beschreven feiten in *Je me souviens*), maar niettemin met een kleine perspectivische verschuiving weergegeven. Dat maakt ze niet minder belangrijk, integendeel: ze krijgen er een dimensie bij, deze ligt dan echter niet in het vlak van het historisch-biografische, maar in dat van de roman-psychologie; als biografisch materiaal moet men er dus zeer voorzichtig mee omgaan. Dat is niet altijd gebeurd (met name niet voor André Parinaud in zijn *Connaissance de Simenon*) en het lijkt mij één van de redenen (door Simenon zelf overigens nooit gegeven, maar het is een conclusie die zich wel een beetje laat afleiden uit de wijze waarop hij op de literatuur over hem reageert in *Quand j'étais vieux*) waarom hij afgezien heeft van het schrijven van de twee vervolgdelen die op *Pedigree* hadden moeten volgen.

Simenon schreef dit boek, zoals ik hiervoor al vermeldde, toen hij tegen de veertig liep. Weliswaar wist hij toen al dat de medische diagnose, die hem nog maar enkele jaren leven overliet, verkeerd was geweest, maar het verklaart toch waarom het boek een intensiteit bezit die wel niet een verklaring, maar ongetwijfeld een poging tot ‘doen begrijpen’ inhield. Doen begrijpen van wat? Natuurlijk niet van die jeugd, maar van de man die deze jeugd beleefd had zoals hier werd weergegeven. Aanvankelijk, en toen het nog de vorm had van *Je me souviens*, schreef Simenon voor zijn zoon Marc, maar die werd op 19 april 1939 geboren en was dus pas drie jaar oud, toen *Pedigree* ontstond. Simenon, kan men dan ook zeggen, schreef het voor de zoon-die-hij-zich-als-man voorstelde, d.w.z. voor zichzelf. Vandaar dat het, zo al geen verklaring, dan toch een belangrijke sleutel is. De moeder-figuur is bij alle antagonisme ‘begrepen’, zoals hij dit element van zichzelf aanvaarden moest. Een positief en gewichtig element, waardoor hij in staat was met een doelbe-

wustheid, een doorzettingsvermogen en een mateloze energie de evolutie te volbrengen van de lichtzinnige ‘epidemische’ verhaaltjes naar de diep onder de opperhuid gravende romans die mijn positieve gefascineerdheid onderhouden.

3

Wil men een poging doen het werk van Simenon te analyseren en er conclusies uit te trekken ten aanzien van waarde en betekenis, dan is men wel verplicht zich tot een aantal van zijn boeken te beperken. De onder deknaam verschenen werken zijn, althans voor de bepaling van Simenon's betekenis, te verwaarlozen (zoals die van Balzac); hetzelfde geldt niet voor de werken die onder zijn eigen naam verschenen zijn en die op zijn minst een relatieve waarde met betrekking tot een omschrijving van de wereld van Simenon hebben. Het onderscheid in niveau tussen de verschillende romans onderling berust deels op literaire gronden, deels op de inzet die bij het schrijven heeft voorgezeten, het berust nooit op de ‘atmosfeer’, op het eigen klimaat, dat hem kenmerkt en dat onafscheidelijk aan hem verbonden is als een vingerafdruk. Het is duidelijk, dat die ‘vingerafdruk’ deel uitmaakt van datgene waardoor de betekenis van zijn werk zich manifesteert.

In het algemeen kan men de romans die Simenon met zijn eigen naam ondertekend heeft meetellen; men mag er wellicht uit afleiden dat hij zoveel respect heeft gehad voor zijn talent dat hij zijn naam pas is gaan gebruiken vanaf het ogenblik dat het boek zijn stempel droeg. Er is bovendien nog iets anders.

Sommige schrijvers, zoals Flaubert, hebben jaren nodig voor een roman die dan in alle opzichten de adequate, of tenminste de zo adequaat mogelijke weergave bedoelt te zijn van een visie, een opvatting, een stijl, van alles kortom dat zij - tot één enkel moment verhevigd of gesublimeerd - hebben uit te drukken. Deze methode is voor een bepaald soort schrijvers natuurlijk verdedigbaar. Het is stellig mogelijk op die manier aan iets essentieels gestalte te geven. Maar er zijn andere schrijvers, en tot hen behoort Simenon, bij wie de stijl zich manifesteert in het

creatieve proces, niet van een afzonderlijk werk maar van een oeuvre. Zij streven de adequate uitdrukking van hun artistieke persoonlijkheid, hun schrijverschap, niet na in één of in enkele gesublimeerde en als subliem beschouwde werken, maar spreiden deze als het ware over een heel oeuvre uit. Het spreekt vanzelf dat ook zij elk werk volmaakt wensen; maar zij polijsten niet, herschrijven en corrigeren niet eindeloos. Onuitputtelijk van stof schrijven zij een nieuw boek. Maar ook bij hen groeit het stijl-besef regelmatig. Het resultaat is volkomen natuurlijk en vanzelfsprekend: men vindt hen niet exclusief in deze of gene roman, men vindt hen volledig in hun volledige werken. Meer dan bij die anderen vormt de reeks van hun volledige werken dan ook een compacte en onvervreemdbare eenheid. En men constateert dan nog iets merkwaardigs en paradoxaals: wanneer zij in het geheel van hun oeuvre zo volledig mogelijk bestaan, dan bestaan zij, op een andere manier dan de eerste soort schrijvers, in vrijwel elk deel van dit oeuvre toch ook volledig en volledig herkenbaar. Het is daarom niet onbegrijpelijk dat juist van Flaubert de overigens niet alleen als ‘bon mot’ bedoelde verzuchting afkomstig is: ‘Publier en une seule fois ses oeuvres complètes!’

Zo is het ook met Georges Simenon. Uit zijn meer dan 200 ‘erkende’ romans, zou men er een aantal kunnen uitkiezen om er de wereld van Simenon met haar problemen, haar spanningen en tragische conflicten uit los te wikkelen. De moeilijkheid is dat men voortdurend andere boeken voor die van zijn keuze in de plaats zou willen stellen. Niet omdat er, ook als men zijn keuze beperkt tot de uitgebreide groep van zijn werken-op-niveau, geen verschil in kwaliteit of in belang zou bestaan tussen de diverse romans, maar omdat al deze boeken van Simenon bouwstoffen voor een constructie van zijn wereld aanbrenge.

Verskil in waarde, zodra men te maken heeft met een werk dat aan een behoefte tot expressie bij de auteur beantwoordt en dat zich tevens in diens authentieke wereld afspeelt, is een uiterst subtiele aangelegenheid, afhankelijk in laatste instantie van een altijd subjectieve en dus ook altijd tegelijk betwistbare en onbetwistbare voorkeur of soms alleen maar van een bepaalde gesteldheid op een bepaald moment.

Maar wanneer ik deze factoren zoveel doenlijk buiten beschouwing laat, is het mogelijk een lijst samen te stellen van wat ik als de dan misschien toch wel beste boeken van Simenon beschouw. In min of meer chronologische volgorde - de jaartallen zijn die van *ontstaan*, niet van publicatie - *L'Ane rouge* (1932), *Long cours* (1935), *Chemin sans issue* (1936), *Le Testament Donadieu* (1936), *L'Homme qui regardait passer les trains* (1936), *Le Cheval blanc* (1938), *La Fenêtre des Rouets* (1942), *Pedigree* (1943), *L'Aîné des Ferchaux* (1943), *Trois Chambres à Manhattan* (1946), *Lettre à mon juge* (1946), *La Neige était sale* (1948), *Les Volets verts* (1950), *Une Vie comme neuve* (1951), *Les Frères Rico* (1952), *Antoine et Julie* (1952), *Les Complices* (1955), *En cas de malheur* (1955), *Le Président* (1957), *Betty* (1960), *Les Anneaux de Bicêtre* (1962), *L'Homme au petit chien* (1963) en *Le Confessionnal* (1965).

Voor de helft treft men hier ook de titels aan die Vestdijk koos, voor de rest andere die Vestdijk ofwel niet las, ofwel anders beoordeelde dan ik, ofwel die verschenen zijn na het chronologisch laatste door hem genoemde boek. Ik voeg er aan toe dat de keuze betrekkelijk willekeurig is, d.w.z. dat ik om mij tot deze romans te beperken uit een nogal groot aantal gevallen ex aequo heb moeten kiezen, en dat geldt voor de hele periode ongeveer tussen 1935 en 1970.

Ik constateer dat de meeste titels uit de latere jaren zijn, beginnend kort voor de oorlog. Dat dit niet zonder belang is spreekt vanzelf. Het betekent immers dat de mogelijkheden van Simenon op verre na niet zijn uitgeput, dat hij integendeel in steeds grotere mate de werken van de tweede soort gaat voortbrengen. Met andere woorden dat zijn visie, het essentiële thema van zijn schrijverschap, meer en meer gaat domineren en naar buiten treedt. Hijzelf heeft het er altijd voor gehouden dat hij omstreeks zijn 40ste jaar tot de werkelijke, belangwekkende roman zou komen. Of hij deze datum gekozen heeft omdat het nu eenmaal een bekende uitspraak is dat een auteur van betekenis pas op zijn 40ste jaar tot zijn wezenlijke uitdrukking nadert, of dat hij een vrij nauwkeurig vermoeden heeft gehad van de mogelijkheden die in hem opgesloten lagen, kan men rustig buiten beschouwing laten. Een feit blijft het dat tegen zijn 35ste

jaar de boeken zijn gaan verschijnen, die men tot zijn voornaamste werken zou willen rekenen. Ik geloof niet dat de kritiek die grens, hoe vaag die dan ook mag zijn, ooit heeft getrokken. De doem van een auteur als Simenon is nu eenmaal dat een reputatie, door talloze werken gemaakt, en nauwkeurig of niet, hem blijft achtervolgen.

Wat het werk van Simenon zo boeiend maakt en waardoor hij zich als romancier volkomen inschakelt in de problematiek van de moderne literatuur is de aanwezigheid in zijn personages van een tragisch bewustzijn. In een in 1943 verschenen speciaal nummer van het tijdschrift *Confluences* werden de problemen van de roman aan een breedvoerig onderzoek onderworpen door een reeks schrijvers, waaronder Valéry, Camus, Prévost, Rousseaux, Cocteau, etc. In dit boek vindt men ook een beschouwing van Georges Simenon, later herdrukt met enkele andere in de *Oeuvres Complètes*, deel 17 (1968) over 'het tijdperk van de roman', waarin men iets omtrent zijn opvattingen betreffende de roman lezen kan. Volgens hem staat deze op het punt zijn definitieve of liever zijn klassieke vorm te krijgen. Hij erkent het bestaan van voortreffelijke werken als *Manon Lescaut*, *La Princesse de Clèves*, van auteurs als Stendhal, Dickens, Dostojevski of Proust, die ieder voor zich absoluut eigen en onvervreemdbaar en geheel of op bepaalde punten 'volkomen' zijn. Men kan echter niet zeggen dat bij dit alles de roman gestalte heeft gekregen. Het is niet gemakkelijk te vertellen wat men daaronder moet verstaan. Simenon geeft toe dat hij het niet precies formuleren kan, dat hij het scherp aanvoelt, maar dat hij zich onhandig voelt, zodra het erop aankomt dit gevoel onder woorden te brengen. Hij omschrijft het, tracht het althans zo nauwkeurig mogelijk te formuleren. 'Telles descriptions, fussent-elles de Chateaubriant, nous sont interdites. Les digressions ne le sont pas moins et l'auteur n'a plus le droit d'interrompre son récit, c'est-à-dire le fleuve de vie qu'il a créé, pour exposer au lecteur ses idées sur un point d'histoire ou d'éthique.' De roman heeft ettelijke stadia doorgemaakt, heeft overal zijn weg en mogelijkheden gezocht, hij heeft roemrijke en vervelende momenten gekend. 'Il a été "était civil", "tranche de vie", "psychologique".' Men heeft van de romancier gezegd dat hij werkte met het

penseel en met het lancet; hij is fotograaf, journalist, didacticus en moralist geweest. Waarom zou hij niet gewoon romancier worden en de roman niet gewoon ‘roman pur’?

De vraag blijft bestaan wat dit precies betekent. Maar men voelt, iedere lezer met een beetje instinct voelt, dat de grond van de zaak hier benaderd wordt. Het domein van de roman, zegt Simenon nog, heeft zich meer en meer beperkt. Film, radio, goedkope encyclopedieën, betaalde vakanties en voordelig reizen hebben de romanschrijver van een hoop ballast bevrijd. Andere uitdrukkingsmiddelen hebben zich op een gelukkige wijze met het pitoreske, de filosofie en de vulgarisatie beziggehouden. Wat blijft er over? ‘Reste la matière vivante, reste l'Homme, tout nu ou habillé, l'homme de partout ou l'homme de quelque part, l'homme et son drame éternel.’ Het klinkt misschien wat pathetisch, maar de bedoeling van Simenon lijkt mij bijzonder duidelijk en hij heeft die later nog duidelijker geformuleerd in een tekst uit 1958 *Le Roman de l'Homme*, verschenen in 1959 en herdrukt in de *Oeuvres Complètes*, deel 1.

Het is een boeiende tekst, omdat Simenon hier weliswaar niet uitdrukkelijk spreekt over zijn eigen romans, maar wel over wat hij onder een roman verstaat en in direct verband daarmee over zijn wereldbeeld.

Volgens Simenon zoekt de hedendaagse romancier in een roman niet zozeer naar de geschiedenis met een ontknoping, maar naar levende personages die de geschiedenis van de lezer leven. Men moet het woord ‘geschiedenis’ hier goed verstaan. Het betekent niet: de gebeurtenissen op zichzelf, maar de menselijke mogelijkheid van die gebeurtenissen, hun verschijningsvormen, de reacties erop.

In de tijd van enkele eeuwen, meent Simenon, heeft de roman ongeveer dezelfde weg afgelegd als de menselijke geschiedenis, een ontwikkeling die ligt besloten tussen ‘de goden’ en ‘de mens.’ Men ziet dit het best aan de verschuivingen van de romanheld, die aanvankelijk een god of een halfgod was, die vervolgens een keizer of een koning werd, daarna een edelman en daarna nog lange tijd een rijk of machtig personage was, bij wie de zorgen om het dagelijks brood geen rol speelden.

Dat is pas van invloed gaan worden in de negentiende eeuw.

Als men de onderscheiden werelden ziet, geschapen door figuren als Balzac, Flaubert en Zola (de vergelijking van drie groten binnen één eeuw en in één literatuur maakt dit wel bijzonder evident), dan ziet men hoe het mogelijk is de maatschappelijke en zelfs financiële curve van de mens te volgen. Maar het is nog altijd, zij het steeds minder, een soort hiërarchische spanning. De mens probeert zich in die wereld nog te situeren te midden van zijn tijdgenoten en in zijn betrekkingen tot hen. Toch is dit kader doorbroken. Geboorte en afkomst spelen nauwelijks nog een rol. Alles is mogelijk geworden voor iedereen.

De consequentie daarvan is dat iedereen ook nog alleen op zichzelf rekenen kan en er niemand meer is om op zijn vragen een vaststaand antwoord te geven, om zijn twijfels op te lossen. Die taak heeft in de vorige eeuw de wetenschap op zich genomen en zij heeft geprobeerd in de plaats van de goden van allerlei aard die begonnen weg te vallen, de geruststelling te geven van de kennis die deze macht zou vervangen, die de onzekerheid te niet zou doen. De wetenschap probeert dat nog. Zij heeft inderdaad tal van geheimen aan het heelal ontrukkt. Maar zij heeft geen antwoord gebracht op de vragen die wérkelijk van belang zijn, die de mens zich vanaf zijn ontwaken op aarde heeft gesteld en waarop hij nooit anders dan voorlopige antwoorden kreeg.

In dit verband haalt Simenon een paar uitspraken aan van eminente geleerden. Kort voor zijn dood verklaarde Einstein, verantwoordelijk voor de laatste wetenschappelijke revolutie, dat hij wanneer hij zijn leven opnieuw moest beginnen loodgieter zou worden. En Oppenheimer, een van de specialisten van de atoomenergie, gaf aan ten journalist nog niet zolang geleden ten antwoord, dat er meer waarheid schuilt in de muziek van Johann Sebastian Bach dan in alle laboratoria ter wereld.

Wat betekent dit? Simenon formuleert het als volgt: ‘Men heeft alle angsten voor de mens menen weg te nemen en men begint te ontdekken dat men er een vergeten heeft: zijn angst voor zichzelf. Men heeft hem verlost van zijn dogma's, van de meeste zijner plichten, en plotseling vraagt hij zich af waar het goed is en waar het kwaad, hij blijft besluiteloos, besmeurd, zonder iets nog om het kwellende schuldgevoel te verklaren dat hij van zijn voorouders heeft geërfd.’

De mens is vrij, vrij om te kiezen, naar propaganda te luisteren, te geloven wat hem te geloven wordt voorgehouden. Maar juist omdat hij vrij is, wordt er reeds meer beslag op hem gelegd, ‘the common man’, zonder persoonlijkheid, bestemd om de machine te dienen, waarvan hem verteld wordt dat zij geschapen is om hém te dienen. Daar vloeit een andere ontwikkeling uit voort, namelijk de toenemende macht van de collectiviteit. De verantwoordelijkheid van de gemeenschap voor het individu kan willen beletten dat iemand zijn gezondheid schaadt, een ongeluk riskeert. Zij zal ook toezicht willen houden op de voortplanting, al was het maar omdat de kinderen, ten dele althans, een collectieve last worden.

De mens die duizenden jaren pathetisch om zijn vrijheid heeft geroepen, heeft nog niet zolang geleden kunnen denken dat hij zijn doel bereikt had. Maar op het moment van zijn grootste (denkbeeldige) vrijheid, ontdekt hij tegelijkertijd zijn grootste eenzaamheid. De botsing tussen zijn innerlijk vrijheidsbesef en een wezenlijk onvermogen om die vrijheid naar buiten te realiseren, scheidt een tragiek die een bij uitstek hedendaagse tragiek mag worden genoemd (omdat het ónze ervaring is), maar die in laatste instantie inherent is aan het fenomeen van de mens.

In de ogen van Simenon is dit het thema van de moderne roman, het moment waarop de mens met zichzelf alleen is. Maar precies op datzelfde punt, op dat unieke ogenblik wordt de werkelijkheid waarheid en de waarheid werkelijkheid, begint het geheim van het individu.

De romans van Simenon zijn het tegendeel van pathetisch. Ze zijn de eenvoud en de vanzelfsprekendheid zelf. Daarin alleen reeds onderscheidt hij zich wezenlijk van de doorsneerromancier. Aanvaardt men de vaak allerminst ‘gewone,’ ‘vanzelfsprekende’ situaties, waarvan de meeste romans die het licht zien blijf geven, dan is dit te danken aan de overtuigingskracht, waarmee ze geschreven zijn, aan het vermogen tot suggestie van de auteur, zijn psychologisch doordringingsvermogen, of soms aan het gebrek aan kritische zin bij de lezer.

Bij Simenon ligt dit alles anders. Hij schrijft voortreffelijk, dat wil zeggen: beknopt, boeiend, zonder nutteloze uitweidingen. Maar het is niet zijn overtuigingskracht, noch zijn psycholo-

gische intuïtie, hoe groot ook, die zijn romans voor een zo heterogeen publiek toegankelijk en aantrekkelijk maken. Het is het feit dat hij de kunst verstaat de mens weer te geven zoals hij is, d.w.z. niet bepaald door min of meer psychologische formules, beantwoordend aan een bepaald psychologisch schema, maar de mens als levende materie, de mens in zijn subjectieve vrijheid, die objectief een fataliteit is, een ‘nutteloze passie,’ omdat men - met een variatie op Spinoza - doen kan wat men wil, maar wil wat men moet.

‘L'homme et son drame éternel.’ Deze uitspraak, uit de pen zelf van Simenon, geeft een aanwijzing met betrekking tot zijn visie. Want Simenon hééft een visie. Zijn personages zijn actief en tegelijk passief. Zij handelen, maar zij worden terzelfdertijd door het leven ‘geleid’. Zij reageren, maar tevens ondergáán zij de wereld, weliswaar op een persoonlijke wijze, doch tegelijk en in laatste instantie passief omdat er geen andere mogelijkheid overblijft. De mens maakt gebaar en misbaar in den blinde. Hij ageert, hij kent het doel, als men wil de zin, van zijn *handelingen*, maar niet de zin van *het handelen*. Hij verkeert, of hij zich daarvan bewust is of niet, dus voortdurend in een situatie die men tragisch of dramatisch kan noemen.

De personages van Simenon, evenals die van Tsjechov en de Maupassant, met wie hij door de kritiek soms vergeleken is, zijn dus de *dramatis personae* van het leven in de meest letterlijke betekenis van het woord. Dit staat gelijk met aan zijn romans een diepere betekenis toe te kennen.

Het opmerkelijke is dat zijn romans in geen enkel opzicht het odium van de ‘metafysische’ romans dragen, maar die betekenis is constant aanwezig, op dezelfde wijze als in het leven zelf. Vandaar dat zijn romans romans zijn en niet iets anders, vandaar dat hun betekenis aan de oppervlakkige kritiek ontsnapt, ofschoon deze juist zo goed inziet dat die verhalen zo volkomen ‘echt’ zijn, zo volmaakt ‘natuurlijk.’ Wat de kritiek zou moeten inzien, is het feit, dat men hier ondanks alle uiterlijke schijn niet te doen heeft met een ‘tranche-de-vie.’

Men gebruikt de term ‘tot leven komen’ in de literaire kritiek vrij gemakkelijk, maar men geeft zich zelden rekenschap van wat de woorden eigenlijk zeggen willen. Tot leven komen - men

kan het van de meeste romanpersonages niet beweren. Wat daar ‘leven’ heet, is in werkelijkheid niets anders dan een ‘imaginair leven,’ niet omdat het door een romancier ‘verbeeld’ werd, want dat is natuurlijk altijd het geval, maar omdat het alleen in de verbeelding van de lezers bestaat. Er is dus een dubbele op elkaar passende on-werkelijkheid, die alleen maar werkelijk *schijnt* door het op-elkaar-passen, -wanneer het althans niet is omdat de auteur een zo nauwkeurige kopie van het dagelijks leven heeft gegeven dat de lezer zich in de realiteit wáánt op grond van een schijngelekenis en zich de rest als ‘psychologische werkelijkheid’ alleen maar laat aanpraten.

4

Een van de meest voorkomende situaties bij Simenon is die waarin zijn hoofdfiguur om welke reden dan ook instinctief zijn werkelijkheid ontdekt en die met dezelfde oogopslag doorziet. Er is altijd een moment van herkenning, maar het proces kan vaak langduriger zijn en teruggaan tot een punt waar het nog onherkenbaar verborgen ligt in de banaliteit van het dagelijks leven. Van het ogenblik van herkenning af beginnen zijn personages een nieuw, een bijna-bewust bestaan. Dat bestaan kan meteen eindigen, omdat zij sterven; het kan ook voortduren, terwijl zij het op een andere wijze ondergaan dan voordien en dan de mensen om hen heen en zij van hun omgeving vervreemd zijn. Dat is geen mechanisme, het is het leven zelf (tenzij men dat een mechanisme noemen wil), met dit verschil dat in werkelijkheid lang niet iedereen in een situatie komt te verkeren waarin, zoals Simenon het heeft uitgedrukt, ‘ils soient forcés d'aller jusqu'au bout d'eux-mêmes.’ Het verhaal, de intrige, vloeit overeenkomstig die fatale logica voort uit een bepaalde situatie die Simenon verzint.

Zijn werkelijkheid is dus niet die situatie maar wat eruit voortvloeit, of anders gezegd: de werkelijkheid van zijn personages is datgene wat hen dwingt naar de situatie die voor hun verdere bestaan determinerend is.

In het al genoemde essay over ‘Simenon en de realiteit’ zegt

Vestdijk dat zowel naar de communis opinio als naar Simenons eigen mededelingen over zijn werk men zonder enige speciale beperkingen van de term van ‘realistische’ romans kan spreken, romans waarin de werkelijkheid het eerste en het laatste woord heeft. Vestdijk zoekt in die werkelijkheid naar criteria waarvan de waarde der romans geheel of gedeeltelijk afhankelijk is. Hij zegt óók wel veel te voelen voor mijn criterium, dat ‘de waarde kennelijk in het “persoonlijke” zoekt: in de doorbraak van een bepaald innerlijk klimaat, dat Simenons belangrijkste personages in staat stelt óf tot zichzelf te komen en zich rekenschap te geven van het bestaan, óf tot een toestand van onthechting te geraken, die men met de mystiek in verband zou willen brengen, maar die veelal ongedefinieerd blijft, en die in elk geval geen direct-religieuze betekenis heeft.’

Bij een toetsing aan de hand van een aantal romans kwam dit criterium volgens Vestdijk wel vaak uit, maar soms niet. Daarom zocht hij naar andere maatstaven dan dit ‘persoonlijkste’ bij Simenon, objectievere maatstaven, waaronder dan allereerst de ‘werkelijkheid’ als bijna per definitie objectief.

Dat is, dunkt mij, een hachelijke onderneming die overigens Vestdijks experiment geen ogenblik belet boeiend te zijn, - en bovendien voor Simenon niet slechter uitkomt dan de resultaten van *mijn* criterium. Maar het lijkt mij een hachelijke onderneming, niet zozeer omdat de ‘objectiviteit’ van de werkelijkheid een betrekkelijke zaak is, maar vooral omdat zij, ‘objectief,’ in een zo onverbreekelijk-nauwe relatie staat tot dat ‘persoonlijke,’ innerlijke criterium, dat men zich wel moet afvragen of een dergelijk onderzoek enige kans van slagen heeft zonder het andere bij voorbaat in te calculeren? Het gaat immers om waarden, niet om fouten, en het blijft op zijn minst curieus dat de ‘fouten’ die Vestdijk signaleert, voorkomen in romans die hij desondanks goed, soms zelfs tot de beste van Simenon en van de Franse literatuur der laatste decennia rekent! Hoe zou dat kunnen, wanneer het de doorslag gevende criterium niet het ‘persoonlijke’ en innerlijke was dat aan de roman en aan het personage een realiteit, een ‘présence’, gaf waaraan realiteitsfouten van een andere orde wellicht wel afbreuk kunnen doen, maar die daarvan toch niet afhankelijk is?

Ik schrijf dit niet om gelijk te hebben, maar omdat ik inderdaad meen dat het realisme van Simenon gecompliceerder is. Het is heel zeker dat de ‘objectieve’ werkelijkheid waarover Vestdijk spreekt daarbij een rol speelt, maar in een veel meer materiële zin. In een voordracht, getiteld ‘Le Romancier,’ die hij in 1945 in het Institut Français te New York hield en die in de verzamelde werken werd opgenomen, spreekt Simenon over de ambitie om in zijn romans alleen nog maar ‘des *mots matière*’ te gebruiken, waarvoor hij geen definitie kan vinden, maar die hij als volgt omschrijft ‘des mots qui aient le poids de la matière, des mots qui aient trois dimensions, comme une table, une maison, un verre d'eau.’

Wat waar is voor deze ‘materiële’ werkelijkheid is ook waar - en tegelijkertijd waar - voor de innerlijke realiteit van zijn personages, voor hun psychologie. De situatie is alleen startpunt, en het doet er op zichzelf weinig toe of dit startpunt aan het begin van de handeling staat en de auteur in flash-backs zich weer naar dit begin toe beweegt, of dat het wordt prijsgegeven als resultaat van een naar een climax gaande ontwikkeling. Maar de echte materie van een roman van Simenon is een beweging van bewustwording van een complexe realiteit die niet wordt geanalyseerd in afzonderlijke elementen, maar als totaliteit.

Ook de innerlijke realiteit, die ongetwijfeld correspondeert aan een bepaalde visie, is een werkelijkheid die permeabel gemaakt moet worden, maar ook deze realiteit bestaat alleen als verbeelding, d.w.z. als beeld. En al is een ervaring geen abstractie, zij kan niet zélf verbeeld worden, alleen maar worden overgedragen door andere beelden die geen symbolen zijn, maar waarvan de materialiteit een corresponderende geladenheid bezit. Waardoor? Dat is het geheim van Simenons schrijverschap, het eigene en het authentieke.

De fascinatie die hij uitoefent wordt bepaald door een mengeling van dit alles: door de innerlijke realiteit van zijn personages, door zijn stijl - volgens sommigen een afwezigheid van stijl, maar dat is zelfs onbedoeld een paradox - en door zijn visie die constant is, maar zich op verschillende manieren uit. Die visie is, zeer elementair en zeer eenvoudig, het thema van de antieke tragedie, de mens tegenover zijn lot.

Simenon heeft zo vaak gezegd dat hij optimist is, dat het enige moeite kost hem te willen tegenspreken, maar het is natuurlijk niet waar. Of laat ik liever zeggen: men zou het kunnen formuleren met een uitspraak van Albert Camus: ‘optimiste quant à l'homme, pessimiste quant à la destinée humaine.’ Het slothoofdstuk van *Le Roman de l'Homme* probeert de hoop levendig te houden, maar het is de hoop van iemand die van het leven houdt en die niet kan besluiten tot een definitieve uitspraak, het is als het ontwijkende antwoord van de arts: zolang er leven is, is er hoop. Het is hetzelfde verzet tegen de wanhoop als bij Tsjechov, maar het is ook hetzelfde realisme, dezelfde oprechtheid in de observatie, ‘le portrait de l'homme nu, celui qui se regarde dans le miroir et se rasant et qui n'a pas d'illusions sur lui-même,’ leest men in hetzelfde slothoofdstuk. Het staat er met een vraagteken, want men moet leven alsof er hoop was. En Simenon - hij betoogt het bij herhaling - is geen filosoof, niet iemand die met ideeën jongleert, hij is iemand die het leven laat zien via de personages van zijn verbeelding, die het leven toont zoals hij het *ziet*, maar ook zoals *hij* het ziet.

Dat is zó waar dat de filosoof Keyserling die evenzeer door zijn creativiteit geïntrigeerd werd als André Gide, maar al eerder, hem een ‘imbécile de génie’ noemde, zoals Simenon in het gesprek met Carvel Collins laconiek meedeelt, - een meer frappante dan exacte opmerking, omdat men geen intelligente boeken kan schrijven en tegelijk een idioot zijn. Maar de opmerking dateert van vrij lang geleden, toen Simenon pas een paar jaar onder zijn eigen naam publiceerde, en de gechargeerdheid van de formule is verklaarbaar uit de opvallende discrepantie tussen een fenomenale intuïtie en een toen nog evidente ongeschooldheid, misschien ook door de wetenschap van zijn activiteit als auteur van populaire romans en daartegenover zijn verbluffend inzicht in de mens en de menselijke natuur. Keyserlings ietwat laatdunkende bewondering berustte wellicht op een bekend soort intellectuele hoogmoed; genialiteit is per definitie imbeciel, kan men zeggen, omdat dit niet noodzakelijk iets te maken heeft met normaal intellect, zelfs niet met intelligentie. Men kan het dan ook toepassen op Leonardo da Vinci.

Maar Simenon die zich niet voor een genie houdt en die weet

(hij zegt het in zijn New Yorkse voordracht) dat een romanschrijver niet noodzakelijk een intelligent man is, is daarom nog niet minder intelligent. Dat blijkt al uit het feit dat hij zich beperkt tot zijn domein, tot het uitsluitend gebruiken van de middelen waarover hij bij uitstek beschikt, de creativiteit.

Het is in dit bestek uiteraard onmogelijk om te doen wat eens zal moeten gebeuren: elk boek van Simenon in het raam van zijn hele oeuvre situeren en analyseren. Dat is noodzakelijk om de zin van dat oeuvre te adstrueren, want die zin is misschien toch anders dan vaak wordt gedacht.

Men kan zeggen dat Simenon een ‘wereld’ heeft opgebouwd, dat zijn romans een beeld geven van de mensen van de twintigste eeuw. Inderdaad spelen zijn romans zich in vrijwel alle delen van de wereld af, zij het dan vooral een westerse wereld om toch een beperking te maken. Zij spelen zich ook af in allerlei milieu's, van arm tot rijk, van machtig tot machteloos, van intellectueel tot achterlijk, van arbeider tot industrieel, van normaal tot pathologisch.

Men kan spreken van een enorm fresco waarvan elke roman, elk verhaal, een onderdeel is, een fragment van een reusachtige wandschildering, en ieder onderdeel leeft tot in details, is exact tot in details. Er zijn de merkwaardigste dingen die dat bevestigen, een uitspraak bijvoorbeeld van een befaamd chirurg als prof. Leriche die constateerde dat Simenons personages niet alleen een roman-leven bezitten, intellectueel of lichamelijk, ‘mais un foie, des poumons, un coeur, des muscles, des nerfs. Je m'efforce toujours au premier chapitre d'établir leur diagnostic, curieux de savoir à la fin si je me suis trompé ou non.’ Ingenieurs hebben opgemerkt dat de technische details in zijn romans zo precies beschreven zijn dat ze, ofschoon details, functioneel worden en daardoor aan de roman een enorm sterk realiteitskarakter geven. Dat geldt trouwens voor bijna alle beroepen, voor alle milieus.

De variatie is groter dan bij enig ander hedendaags auteur. En desondanks heeft men de indruk van een zekere eenvormigheid: bij alle verschil, in intrige, karakter, beroep, milieu, sfeer, situatie, is er een grote mate van overeenkomstigheid tussen de honderden personages die de wereld van Simenon bevolken.

En het curieuze is dat dit geen afbreuk doet aan de fascinatie die elk boek opnieuw weer uitoefent en die, afgezien van reëel kwaliteitsverschil, niet vermindert.

Fascineert Simenon dus ondanks of dank zij iets? In beide gevallen is het feit intrigerend dat hij het telkens opnieuw doet. Hij boeit wanneer hij personages schept ‘qui sont passés de l'autre côté’. In bijna ieder van zijn boeken kruist men ergens zulk een figuur, zodat het ook daarom al evident is in welke mate Simenon van deze idee vervuld is. Soms eindigt hij met het compromis, het happy-ending, of een glimlach, niet van de auteur, maar van het personage. In andere boeken echter wordt zijn toon plotseling krachtiger, zijn accent krijgt bij zijn aanhoudende, detaillierende nuchterheid, iets wanhopigs, een wanhopige vergeefsheid, die nog onderstreept wordt door de tegenstellingen tussen de vanzelfsprekendheid van de innerlijke ontwikkeling en het vijandig onbegrip van buiten af waardoor iedere daad geïnterpreteerd wordt, niet naar zijn eigen betekenis maar naar de zin die hij door de buitenwereld als het ware fataal opgelegd krijgt. Vrijwel geen enkele van de essentiële gebeurtenissen ontsnapt aan die onvermijdelijke dubbelzijdigheid en haast allemaal hebben ze dus een tweede gezicht.

Om dit tweede gezicht gaat het Simenon, en niet om het tweede gezicht op zichzelf, maar om het tweede gezicht in verband met het eerste. Niemand is wie hij schijnt, maar niemand slaagt er ook in zich te doen begrijpen en aanvaarden voor wat hij is, omdat in laatste instantie iedereen iedereen vreemd en dus vijandig is, niet uit ‘keuze’ maar uit fataliteit. Zelfs ‘begrepen’ blijft de onmacht bestaan die ons verhindert tot elkaar door te dringen.

5

Dit grondgevoel dat ik als de sterkste en wellicht wezenlijkste gedachte van Simenon beschouw, heeft hij op een bijzonder aangrijpende wijze tot uitdrukking gebracht in een tweetal romans, welke ongetwijfeld tot zijn beste behoren, ik bedoel *L'Ainé des Ferchaux* en *La Neige était sale*.

De ‘oudste van de Ferchaux’ is een van de twee broers Ferchaux, waarvan Simenon in een gefingeerd voorwoord dat deel uitmaakt van de roman de geschiedenis samenvat. Het zijn twee rijke Fransen, die fortuin gemaakt hebben in de Franse Congo. De jongste, Emile, is na enkele jaren naar Parijs teruggekeerd om van daaruit de belangen van hun onderneming te behartigen. De oudste, Dieudonné, de man met het houten been, is een zonderling. Hij blijft in Afrika, doet daar op een weinig scrupuleuze wijze zaken, die na verloop van een jaar of veertig en mede onder invloed van kuiperijen van politieke en andere aard tot justitiële verwickelingen aanleiding geven. In de dertiger jaren keert hij min of meer onverwachts naar Frankrijk terug om zich en zijn fortuin tegen een dreigende catastrofe te verdedigen.

De eigenlijke stof van de roman wordt hierdoor gesitueerd, maar gaat over iets anders. Of liever over iemand anders. Die iemand is een 20-jarige jongeman, Michel Maudet, die in het eerste hoofdstuk optreedt. Maudet is een gecompliceerd karakter. Hij is het type van de karakterloze streber, van de man die arriveren wil op welke manier dan ook, óm te arriveren, maar die zichzelf daarvan nauwelijks bewust is. Hij voelt instinctmatig aan. Hij handelt uit intuïtie. Sinds een paar maanden getrouwd, met een lief, maar onbetekenend meisje, heeft hij nog geen kans gezien om door te breken. Hij tast rond in een soort nevel, hij zoekt zijn kansen en mogelijkheden, hij wacht af. Door een toeval verneemt hij van een kennis dat er ergens een betrekking te krijgen is als particulier secretaris, hij weet niet bij wie. Iets zegt dat dit het moment is waarop hij wacht. En die overtuiging wordt bevestigd als hij ontdekt dat de man waarom het gaat Dieudonné Ferchaux is, over wie de kranten vol staan in verband met het onderzoek dat tegen hem is ingesteld. De schrale hardheid van de man met het houten been, het geringe salaris, het verraad dat hij aanvankelijk jegens zijn vrouw moet plegen, omdat Ferchaux geen gehuwde secretaris wenst, - dit alles schrikt hem niet af. Hij voelt dat hij met het grote avontuur in aanraking is gekomen.

Dit avontuur is het thema van de roman. Het is, ofschoon er in het boek de nodige ruimte aan wordt besteed en de titel het suggereert, niet het avontuur van Dieudonné Ferchaux, het

is het geestelijk avontuur van Michel Maudet, net avontuur van een jongeman, die door aanleg en karakter tot iedere misdaad voorbeschikt is. Hij is zich daar geen seconde van bewust, hij 'wil' het kwaad niet, maar zoals hij geen ogenblik gearzeld heeft om zijn vrouw te verraden, zal hij later nauwelijks aarzelen om Dieudonné Ferchaux te vermoorden. Maar deze moord is het voorlopig einde van een lange evolutie.

De roman, dat voelt men al bij de eerste, maar volstrekt overtuigend bij een tweede en derde lezing, is een van de meest essentiële die Simenon geschreven heeft. Dieudonné heeft van het eerste ogenblik af Michel dóór. Hij onderkent zijn 'energie' (wat bij Stendhal energie heet) en hij voelt ook onmiddellijk de gevaren. Wanneer hij hem als secretaris aanvaardt, is dat niet alleen omdat hij altijd gevaren gezocht en gekend heeft en dit dus ook eigenlijk geen gewicht in de schaal legt, maar omdat hij in Maudet het soort energie heeft ontdekt, dat hem zelf altijd heeft gedreven. Michel is dus in zekere zin een ontduubeling van Ferchaux, hij voelt sympathie en weerzin tegen hem, hij houdt van hem en vreest hem, zoals hij zijn bewuste 'ik' liefheeft en vreest, maar ook zoals hij van een zoon (die hij niet heeft) zou kunnen houden. Er is een duidelijke vader-zoon relatie.

Michel van zijn kant heeft, maar veel onbepalder, een dergelijke gewaarwording, En deze verhouding geeft aan hun omgang iets dat het midden houdt tussen achterdochtig spioneren en jaloerse verliefdheid. Ferchaux is zich bewust van de energieën die in Michel opgehoopt liggen, hij geeft er zich rekenschap van dat hieruit een bedreiging voor hem kan groeien. Maar hij is zelf van een te genuanceerde psychologie om alleen dit aspect te zien. De strijd die hij voert en die hij eigenlijk altijd, ook in de kolonie, gevoerd heeft, is een soort sport geweest, een belangeloze maar fatale hartstocht die tegelijk gekenmerkt werd door de onontkoombare drang van de hartstocht en de bereidwillige aanvaarding van het risico dat het spel met zich brengt.

Terwijl hij aan de ene kant met alle bittere hardheid en een nietsontziende drift zijn maatschappelijke strijd voert, ook en even meedogenloos tegen zijn broer ten slotte, die bereid is hem

uit lafheid te verraden, geeft hij aan de andere kant met een volkomen luciditeit vat op zich in zijn verhouding tot Michel. Hij kent geen genade voor wie hem verraadt, maar Michel geeft hij alle mogelijkheden in handen om hem te verkopen en te vernietigen. Hij beproeft hem, steeds onzeker hoe de proef zal uitvallen, hopen dat hij zal slagen, wetend dat hij kan mislukken, maar zonder vrees voor zijn eigen heil.

Zonder vrees? Eigenlijk niet. Integendeel, buitengewoon beangst misschien zelfs, vervuld van een angst die echter geen verband houdt met zijn persoonlijke veiligheid, maar met de zinloosheid van een energie die op een bepaald moment een blinde kracht wordt, boven het 'begrijpen' uit. En wat is deze energie?

Ferchaux spreekt er over, op een avond in Panama, lang nadat hij en Maudet Frankrijk verlaten hebben en Michel een tweede maal, maar nu definitief, zijn vrouw verraden heeft, kort voor hij Ferchaux zal afmaken: 'Voyez vous... il y a d'un côté les vrais forts et d'un autre côté, beaucoup plus nombreux, ceux qui ne sont qu'avidés... Ils peuvent donner le change, au début. Ils ont, en apparence, la même énergie... Faute de véritable force, il y a un moment où on est tenté d'employer d'autres moyens... Je ne vous en parlerai jamais plus. Je tenais à vous faire comprendre que j'ai agi en pleine connaissance de cause et que par conséquent, je n'ai pas eu de désillusion...'. En een ogenblik later in dit laatste gesprek dat hij met Maudet zal voeren, trekt hij zijn conclusie: 'Vous avez fait un essai de votre liberté. J'ai fait, malgré moi, un essai de ma solitude.'

Van dat moment af zijn de stenen geworpen. De kracht van Ferchaux, 'un vrai fort,' legt het af tegen de hebzuchtige, karakterloze begeerte van Maudet wiens 'energie' slechts in schijn dezelfde is als die van Ferchaux. Door zijn gebrek aan karakter kan hij niet echt sterk zijn en blijft zijn vrijheidsdrift beperkt tot een poging. Hij is niet sterk en niet vrij zoals Ferchaux die zichzelf met open ogen kan verliezen. Maudet zal Ferchaux doden. Ferchaux heeft zijn eigen eenzaamheid aanvaard, Michel zal de zijne nooit aanvaarden, maar er niet aan kunnen ontsnappen. De mens is zoals hij is, wat hij is. Goed of slecht heeft daarbij slechts een relatief belang omdat er geen objectief goed of slecht bestaat, alleen een subjectief.

Deze opvatting komt, op een andere wijze, maar niet minder aangrijpend, tot uiting in *La Neige était sale*. De ‘held’ van dit verhaal dat zich afspeelt tijdens de laatste wereldoorlog in een niet nader aangeduid plaatsje, waarschijnlijk ergens in de Elzas, is de 19-jarige Frank Friedmayer, de zoon van een bordeelhoudster. Deze jongeman behoort zoals men zich kan voorstellen, niet tot de voorbeeldigsten. Het sordide van de situatie waarin hij leeft, vol corruptie, verderf en vulgaire collaboratie, schept als het ware de geschikte atmosfeer om alle verrotting te doen gisten die zich van kindsbeen af in hem heeft samengetrokken. Frank frequenteert regelmatig een obscure kroeg, verzamelplaats van lieden die niet uit overtuiging maar om de meest platvoerse motieven met de Duitsers heulen. Hij leent van een hunner een dolkmes, zonder zelf precies te weten dat het is om zichzelf te bewijzen dat hij voor niets terugschrikt, logische voleinding van een proces waarvan slechts nu en dan de sporen zichtbaar zijn. Dit proces heet in de ogen van hen die deze sporen waarnemen inderdaad eenvoudigweg *verrotting*. In werkelijkheid is het iets gecompliceerder.

De daden van Frank zijn haast zonder uitzondering abject. Het geleende mes gebruikt hij om een Duits officier in het donker neer te steken, niet bij wijze van verzetsdaad, maar als argument tegenover zichzelf, een koelbloedige moord dus. In het huis van zijn moeder gedraagt hij zich zonder enig menselijk respect. Hij gaat met slordige onverschilligheid naar bed met de meisjes die in het bordeel werken, want hij is de zoon van de bazin en de enige man in huis. Hij loert door kleine raampjes boven in de muren naar wat er zich tussen de meisjes en hun bezoekers afspeelt. Hij laat de dag na de door hem gepleegde moord rustig een ander daarvoor arresteren... Als hij verliefd wordt, probeert hij alles om de onschuldige Sissy Holst te infecteren met zijn eigen sordide atmosfeer en als hij haar ten slotte zover krijgt dat ze met hem naar bed zal gaan, laat hij zich in het donker vervangen door een vicieuze vriend, die zo graag een maagd wil bezitten. Hij steelt bij een vrouw, die hem als kind gekend heeft, horloges om ze met de Duitsers te verhandelen en als hij door haar herkend wordt, schrikt hij niet voor een nieuwe moord terug.

Men heeft met deze optelsom de indruk dat Simenon zijn romanheld zo ongunstig mogelijk heeft willen afschilderen. In feite gebeurt er niets dat bij een gegeven karakter niet volkomen binnen de logica van de situatie ligt. Die situatie is ons na vijf jaar oorlog en bezetting niet zo heel vreemd. En het zou eenvoudig genoeg zijn hierin ten slotte een subtiel bewerkt cliché te zien.

Maar het bijzondere van het schrijverschap van Simenon komt tot uiting in de uitbeelding van zijn hoofdfiguur, die allermint cliché-matig is en wiens innerlijke logica dan ook niet geïdentificeerd kan worden met de logica van de situatie. De psychologie van Frank Friedmayer is autonoom. Hij reageert op de gegeven situatie niet als 'de' door aanleg en omgeving tot een soort ploertendom gepredisponeerde jongeman, zelfs niet als een pathologisch geval, maar als een individu. Dit individu dat handelend optreedt en dus telkens mede zijn situatie schept, beantwoordt weliswaar aan de fataliteit van zijn omstandigheden, maar niet minder aan zijn innerlijke fataliteit. Wanneer men hem verwerpt en veroordeelt om de laagheden die hij begaat, is het mogelijk hem tevens binnen die laagheden te 'begrijpen,' ook die laagheden te 'begrijpen' als iets anders dan zij oppervlakkig schijnen.

Dat geldt in elk geval voor zijn grootste laagheid, namelijk wat hij Sissy aandoet. Want hij houdt van haar en op zijn manier niet minder dan haar vader, de enigszins mysterieuze en zwijgzame intellectuele tramconductor Gerhardt Holst, door wie hij zich begrepen zou willen weten en die hij haat omdat hijzelf hém niet begrijpt. Als hij Sissy wil vernederen, gebeurt dit eigenlijk niet omdat hij vicieus is of zijn vicieuze vriend Kromer ter wille te zijn, maar omdat hij instinctief zichzelf wil straffen voor de zwakheid die zijn liefde binnen zijn machtswil is, dan is het omdat hij zich onkwetsbaar dacht en het ook zijn wil maar het niet is; dan is het omdat hij Holst, die onkwetsbaar schijnt, wil treffen; dan is het om heel dit complex van tegenstrijdige gevoelens dat aan zijn 'laagheid' iets menselijks en zelfs vergeeflijks schenkt. Frank Friedmayer is niet alleen een type, hij is ook Frank Friedmayer, en Sissy, die niet begrijpt, maar *voelt* - wat alleen een andere manier van begrijpen is - aanvaardt

ook dit, omdat juist deze ‘laagheid’ háár bewijst dat Frank iets anders en meer is dan enkel een crapuleuze knaap.

Het besef van zijn schofterigheid krijgt voor hemzelf gestalte, wanneer hij door de Duitsers wordt gegrepen. Hij wordt zorgvuldig onder handen genomen en afgeranseld. Hij ondergaat wekenlang de terreur van het kruisverhoor. Maar dan is hij los van zichzelf komen te staan, dat wil zeggen los van wat hij was... Hij heeft tijd om te denken, maar eigenlijk denkt hij niet. Hij beleeft, hij leeft. En hij wacht. Waarop? Dat is moeilijker te zeggen, maar hij beseft dat hij tijd moet winnen. Hij antwoordt op alle vragen omzichtig, laat niets los, al blijken zijn ondervragers alles te weten, en hij wacht. Tot hij op een dag verneemt dat Holst een bezoek heeft aangevraagd. Dan weet hij plotseling dat hij dáárop heeft gewacht.

Als Holst met Sissy bij hem binnenkomt, behoeven er niet veel woorden gewisseld te worden. Hij weet dat Holst begrepen heeft. Wat? Alles. ‘On peut conduire un tram, n'est-ce pas, ou n'importe quoi? On peut porter des bottes qui font se retourner les gamins de la rue et hausser les épaules aux petits jeunes gens. On peut... on peut... Je comprends ce que vous allez dire... Ce n'est pas cela qui compte... Il suffit d'accomplir ce qu'on a à accomplir, parce que tout est d'égale importance...’ Holst, die zelf een zoon heeft gehad die medicus wilde worden, zich bij gebrek aan geld niet ontzien heeft andere middelen te gebruiken en toen men hem betrapte op het stelen van een portefeuille, uit een venster van de tweede verdieping is gesprongen, Holst begrijpt: ‘le métier d'homme est difficile.’

Frank begrijpt het ook en dat begrip maakt hem alleen nog maar rijp om dood te gaan en dat is dan ook het enige dat hij nog verwacht: ‘il oublie de penser. Il est vrai qu'il aura tout le temps après.’ Het bewonderenswaardige van Simenon is dat de verandering in Frank niet begrepen wordt vanuit een romantisch of geromantiseerd liefdesgevoel voor Sissy, maar vanuit een levensinzicht dat tegelijkertijd een overwinning én een capitulatie is. *Capitulatie* van zijn pseudokracht, van zijn verzet tegen de verrotting door de verrotting zelf bewust ter hand te nemen, als men dat zeggen kan, en er daardoor superieur aan te zijn; *overwinning* door het inzicht zelf en het vermogen het

als zodanig te kunnen zien, er zich aan te kunnen onderwerpen.

Het is geen 'optimistisch' slot, maar men voelt dat de schrijver zijn personages minder ongelukkig zou willen zien dan zij vaak zijn, verzoend met het menselijk lot, het aanvaardend omdat zij het op andere dan intellectuele wijze 'begrepen' hebben. Dat heeft niets met een bedenkelijk moralisme te maken, want Simenon doet geen concessies aan een illusionisme dat tegen de interne logica van zijn personages zou ingaan. Het beste dat hij voor hen bereikt is de katharsis waarop de confrontatie met het kwaad, in of buiten hen, met de fataliteit, uitmond.

Een dergelijke katharsis treft ook in een boek als *Les Frères Rico*. Het is een 'Amerikaanse' Simenon, waarvan de handeling zich voltrekt in de sfeer van de gangsterwereld. De gebroeders Rico, Eddie, Gino en Tony, zijn nauw bij een 'gang' betrokken. Eddie, de oudste, is de hoofdfiguur. Ergens in Florida speelt hij een rol, enigszins geëffaceerd; hij controleert er diverse cafés, restaurants, speelgelegenheden, clubs. Hij is au fond een rustig man, die niet veel kwaad doet en bereikt heeft waar hij altijd naar hunkerde: een vrouw, kinderen, een huis waar hij zich prettig voelt. De wetten van de 'gang' vormen de basis van zijn bestaan, maar van die wetten merkt hij niet veel, al is hij ervan afhankelijk. Bij de twee jongere broers ligt het anders. Gino is een 'tueur', iemand die bepaalde voor de 'gang' gevaarlijke of hinderlijke mensen uit de weg te ruimen heeft. De jongste, Tony, is bij verschillende van deze bloedige afrekeningen getuige en medeplichtige geweest. Maar dit alles, heel deze 'sociale' wereld, behoort tot een zekere erkende orde.

Totdat de bij Simenon gebruikelijke verstoring van deze orde optreedt. Tony krijgt een eerlijke vrouw lief. Om haar trekt hij zich uit de 'gang' terug en hij verdwijnt met haar naar Californië. Maar de politie is te weten gekomen, dat hij met tal van zaken op de hoogte is en het feit dat hij zich uit de 'gang' teruggetrokken heeft, maakt hem voor haar tot een begeerd object en voor de 'gang' derhalve tot een man die tot verraad in staat is. Hij moet dus worden opgespoord en de enige manier om zeker te zijn van zijn zwijgen is hem te liquideren. Gino, die van zijn broer houdt, verraadt op zijn beurt de regels van de 'gang' en verdwijnt. Het staat vast dat ook zijn ondergang zal komen.

En dan wordt de rustige Eddie in Florida opgeschrikt. De bende belast hem ermee de verblijfplaats van Tony te ontdekken om van hem gedaan te krijgen dat hij zwijgen zal. Aanvankelijk geeft Eddie er zich geen rekenschap van dat hij in feite voor de ‘gang’ slechts een voorwendsel is om Tony te vinden en dat men er zich, als hij eenmaal gevonden is, zelf wel mee belasten zal hem uit de weg te ruimen. Hij krijgt dus een Judas-rol te spelen. In het begin beseft hij dit niet, al is er in zijn onderbewustzijn vaag iets van aanwezig. Wanneer het duidelijk tot hem doordringt is het te laat. Tony wordt vermoord. Eddie kan weer naar huis, naar zijn *rustige* huis, terugkeren.

Het merkwaardige nu van Simenon, en het bewonderenswaardige tevens, is dat wij aan het eind van deze roman weten dat de vermóorde zich een soort van menselijke waarde heeft weten te veroveren door zijn liefde, waarover trouwens heel weinig wordt gezegd, maar die sterk wordt gesuggereerd, terwijl Eddie, de ‘gelukkige’, zijn verraad, uit zwakheid en halve onwetendheid, met het door hem zo moeizaam veroverde geluk moet bekopen. ‘Il aurait eu besoin d'un peu de pitié, de quelqu'un qui lui dit des paroles apaisantes et lui mettant une main fraîche sur le front. Il n'y avait personne pour faire ça. Il n'y aurait jamais personne.’

Wanneer men het verhaal op de keper beschouwt, is men geneigd te veronderstellen dat de barbaarsheid, de genadeloosheid, het onmenselijke ervan, alleen maar weerzin zouden kunnen inboezemen. De grootheid van Simenon is dat zijn kunstenaarschap erin slaagt om juist van deze ‘onmenselijkheid’ een menselijk drama bij uitstek te maken, iets dat nauwkeurig beantwoordt aan de configuratie van de Griekse tragedie. Een Griekse tragedie getransponeerd in de Amerikaanse onderwereld op een wijze die ons de tragiek even voelbaar en even aangrijpend maakt. Onder zijn naoorlogse romans (meer nog dan onder zijn vooroorlogse) treft men tal van dergelijke fascinerende verhalen aan. Ik denk aan boeken als *Le Temps d'Anaïs*, *Une Vie comme neuve*, *Les Complices*, *En cas de malheur* (door Vestdijk een vrij zwakke roman genoemd, maar op gronden die mij minder zwaarwegend lijken dan de positieve kracht waarmee een fataliteit hier uitermate doordringend voelbaar is

gemaakt), *La Vieille*, *Betty*, *Les Autres* om een paar titels te noemen.

Een bijzonder geval van katharsis vormt een van de weinige omvangrijke romans die Simenon schreef, *Les Anneaux de Bicêtre*. Bicêtre is een van de grote Parijse hospitalen, en de 'ringen' waarom het hier gaat, zijn de 'ringen' van geluid, zoals men ze zich soms van kerkklokken kan voorstellen, die langzaam tot het bewustzijn doordringen, een soort verbinding vormend tussen de wereld van het onbewuste en een staat van bewustzijn of bewustwording.

De titel van de roman legt het onderwerp ervan in een paar woorden nauwkeurig vast. Hij speelt zich namelijk helemaal in een ziekenkamer van de genoemde inrichting af. Daar bevindt zich René Maugras, directeur van een grote Parijse krant, een belangrijk man in de wereld van relaties en invloeden die in het maatschappelijk verband zo determinerend is.

Maugras, nog geen zestig, is een man van bescheiden afkomst; maar hij is in het leven geslaagd. Hij is rijk geworden, rijdt in een Bentley, woont in hotel George V en bezit een kasteel in de omgeving van Parijs, waar hij met vrienden en relaties de weekenden tussen zijn drukke bezigheden doorbrengt. Hij is voor de tweede maal getrouwd met een jonge onevenwichtige vrouw, die tegen het leven met een man als hij niet is opgewassen en aan de drank raakt. Gelukkig is Maugras dus niet; ondanks al zijn successen knaagt het leven aan hem en hij kan zijn onbehagen alleen door een voortdurende werkzaamheid verdringen. Maar dat wreekt zich.

Tijdens een maandelijks diner met een aantal zeer vooraanstaande vrienden uit allerlei kringen, krijgt hij een hartaanval, die hem buiten bewustzijn brengt. Overgebracht naar het hospitaal, waar hij onder behandeling wordt gesteld van een der grootste Franse specialisten op het gebied der neurologie, komt hij langzamerhand bij, maar met de consequenties van zijn ziekte: gedeeltelijke verlamming, onvermogen tot spreken, volkomen hulpeloosheid.

Simenon beschrijft nu in zijn roman hoe René Maugras geleidelijk ontwaakt, in letterlijke zin, stap voor stap, zijn helderheid van geest terugvindt, bij vlagen opduikend uit de sluimering

van het onbewuste, er dan weer in terugzinkend, aanvankelijk zonder contact te kunnen leggen met de mensen om hem heen, zijn verpleegsters, de doktoren, zijn vrouw, zijn dochter, zijn vrienden en zijn werk. Maar de ziekte verloopt bevredigend: de gevolgen verdwijnen een voor een en Maugras geneest weer. Dezelfde als voorheen? Nee, ‘car il n'est plus tout à fait comme eux et il ne le redeviendra jamais.’

Wat Simenon interesseert is niet zozeer het verloop van de ziekte, ofschoon de exacte en preciese beschrijving daarvan, deze uiterlijke waarheid, de innerlijke aanwaachtigheid in hoge mate doet winnen. Het gaat erom dat bewustzijnsproces nauwkeurig te volgen, te begrijpen wat er in deze man gebeurt, om daardoor dieper door te dringen in wat men toch wel de metafysische werkelijkheid van het leven moet noemen.

In dit opzicht is de laatste roman van Simenon een meesterwerk, niet zó verschillend in betekenis en belang van *Pedigree*. Wel verschillend in vormgeving. *Pedigree* was onmiskenbaar autobiografisch, ondanks de verklaring van de auteur, (overigens pas in de uitgave van 1958) dat de personages en gebeurtenissen in dat werk louter verbeelding zijn en geen relaties hebben met levende of geleefd hebbende figuren.

Les Anneaux de Bicêtre lijkt mij, maar nu inderdaad geheel naar het domein van de roman getransponeerd, een persoonlijke levenservaring van Simenon. Dit keer laat hij onmiddellijk een waarschuwing aan zijn boek voorafgaan, waarin hij verklaart dat zijn roman géén roman à clef is en dat hij geen van zijn personages naar de werkelijkheid heeft gekopieerd. Maar een dergelijke verklaring houdt de werkelijkheid niet buiten het boek. Natuurlijk heeft Simenon gelijk, maar dat weet ieder schrijver: de werkelijkheid van de roman is een andere dan de beleefde werkelijkheid. Het is een autopsie. Niet de realiteit is belangrijk, maar de transcendentie ervan. Omdat zoveel lezers zich daarop verkijken, kunnen zij de realiteit van het boek en de andere niet uit elkaar houden en zien zij niet dat alleen de éérste in dit verband van belang is en waaróm.

Het doet er dan ook niet veel toe of men de feitelijke parallellen tussen Simenon en Maugras kan aanwijzen, zeggen dat de eerste zijn debuut in de journalistiek heeft gemaakt op dezelfde manier

als de laatste, dat zij van dezelfde landschappen houden, dat zij een identieke vaderbinding hebben, een gelijke verhouding tot de vrouw en dat Simenon, zij het op een heel andere wijze, een verwante ervaring heeft gehad van een bruuske overgang uit een fysieke zorgeloosheid naar het besef van een nabije dood.

Het boek is de verantwoording van iemand die afstand neemt van zijn gewone leven en probeert zichzelf in die schijn-van-zichzelf die dat gewone leven meestal is, te ontdekken. Die diepste waarheid is zijn objectief.

Wie de laatste romans van Simenon heeft gevolgd en in het bijzonder *Les Autres*, heeft kunnen vaststellen dat hij zich naar een steeds diepere stilte beweegt, bijna een roerloosheid. Het is alsof de volstrekte innerlijke stilte de voorwaarde is om de werkelijkheid alles-doordringend te ervaren. Die stilte, maar zonder het bewustzijn van de ervaring, kan de mens misschien alleen in de jeugd kennen. Naarmate hij opgroeit tot een individu, verliest hij de onschuld en het vermogen tot communicatie en wat hij overhoudt is zijn onrust en zijn nostalgie naar 'le vert paradis' van zijn jeugd. Het kan niet meer bereikt worden. Maar een plotselinge gebeurtenis, zoals het besef van een nabije dood, brengt dat paradijs eensklaps binnen bereik, schenkt het vermoeden van die werkelijkheid, en zelfs bijna de ervaring ervan.

René Maugras in de roman, Simenon in zijn eigen leven, zijn hersteld en weer 'in de wereld' teruggekeerd. Dat leven in die wereld met zijn bedrog, met de drang tot individualiseren, herneemt zijn 'rechten.' Maar die ervaring is onvergetelijk en het heimwee blijft bestaan naar een volledige zijns-beleving, onttrokken aan de individualiteit, onttrokken ook aan de schijnvormen ervan die het leven voorstelt als begerenswaardige mogelijkheden van verwezenlijking, zoals de liefde, de roem, het geld en de macht.

Die schijnvormen zijn de verwezenlijkte levenskansen van René Maugras geweest, zoals ze het op een andere wijze ook die van Simenon zelf zijn. De grootheid van dit boek is dan ook gelegen in zijn poging om die stilte en die onschuld terug te vinden, die van een heel andere orde zijn dan de begrippen die bij deze termen als gangbare pasmunt plegen te gelden. De

eenvoud die in de boeken van Simenon steeds sterker wordt, correspondeert aan een innerlijke geestesgesteldheid, waarvoor wel de term ‘arm van geest’ wordt gebruikt.

Zo'n ‘arme’ is geen dwaas en geen imbeciel, waarschijnlijk integendeel. Maar die wooiden hebben dan ook voor wie ermee wordt geconfronteerd geen zin meer. Zin heeft alleen die bewonderenswaardige en met meesterschap volbrachte poging om de waarheid van dat onuitdrukbare toch door de woorden te doen heendringen en voor de lezers voelbaar te maken.

6

Na *Les Anneaux de Bicêtre* heeft Simenon nog een reeks romans geschreven, die ik uiteraard in deze beschouwing niet allemaal kan betrekken. Ik wil er desondanks nog iets over zeggen. Ik schreef zojuist dat het is alsof hij zich in zijn boeken naar een steeds grotere roerloosheid beweegt. Inderdaad, schreef hij vroeger over mensen die hun innerlijke spanningen in hun uiterlijke daden blootgaven, ‘afreageerden,’ meer en meer bevinden zij zich thans in de toestand waarvan Shakespeare spreekt in *Macbeth*: ‘Life 's but a walking shadow, a poor player, that struts and frets his hour upon the stage and then is heard no more.’

Simenon is stap voor stap verder gegaan, dieper de werkelijkheid in van het menselijk onvermogen om elkaar in laatste instantie te bereiken. Hij heeft steeds zijn personages vanuit hun innerlijke eenzaamheid geprobeerd in hun gedragingen te verklaren en die gedragingen vormen het element spanning of avontuur in zijn romans. In de latere boeken heeft hij aan die handeling minder en minder behoefte; er ‘gebeurt’ weinig, bijna helemaal niets meer; hij beschrijft als het ware nog alleen die eenzaamheid zelf. Er zijn uiteraard nog wat rudimenten van daden voor nodig, een vluchtige evolutie van wat de ‘poor player’ het kort ogenblik van zijn aanwezigheid op de planken uitvoert. Maar steeds dichterbij nadert het ogenblik van ‘then is heard no more.’ Een beschrijving kan men zeggen, van de toestand waarin de diepste bewogenheid de haast volstreekte onbeweeglijkheid is, waarvoor nauwelijks nog woorden nodig zijn.

Natuurlijk maakt men romans met woorden. Maar Simenon legt zich op een zo grote economie van zijn middelen toe dat de woorden zelf bijna niet meer opvallen. Dit laatste is bijvoorbeeld het geval in een roman als *L'Homme au petit chien*, waar de lezer op ongeveer tweederde van de roman nog niet weet wat er eigenlijk aan de hand is. Maar het belet geen moment de gefascineerdheid door zijn personages. Men is geïntrigeerd door het verleden van deze Félix Allard, die getrouwd is geweest, in de gevangenis heeft gezeten (men weet dan nog niet waarvoor) en die nu als een obscuur bediende in een obscuur Parijs' boekwinkeltje zijn einde nadert.

Dat verleden zelf is niet van belang, meer het feit dat hij in zijn cahiers verslag uitbrengt van de ontdekking dat hij geen persoonlijkheid meer heeft, dat zijn individualiteit, zijn menszijn hem ontroofd is en dat ook de zelfmoord hem die niet terug zou geven. Dat hij bij een ongeluk om het leven komt, heeft als constructie misschien te zeer een deus ex machina-effect, maar de interne logica ervan is onmiskenbaar. Het boek is uit, want de ontdekking is gedaan en uitgesproken. Wat er na had kunnen komen, kon van geen betekenis meer zijn, 'signifying nothing.'

Deze bijna-stilstand is het symptoom van een meesterschap dat zeer zeldzaam is en dat met *artistieke* middelen werd bereikt. Het merkwaardige is dat men lange tijd, en in sommige kritieken nóg, de artisticeit van de romans van Simenon in twijfel trekt. Ik vraag mij af wat dan de definitie van artistiek kan zijn?

Het is waar dat Simenon een stijl heeft die - ik schreef het meen ik hiervoor al - zijn kracht zoekt in de zogenaamde afwezigheid van stijl. Ik zeg zogenaamd, omdat Simenon er zich terdege van bewust is dat stijl in een kunstwerk een zaak is van werkzaamheid. Afwezigheid van stijl is onzin, wanneer het betekent dat de stijl niet iets op zichzelf staands is. En wanneer dat wel zo is, is in dat geval het werk gedesintegreerd en dientengevolge mislukt of tenminste minder geslaagd dan het geval had moeten zijn. Een schrijver kan niet anders willen dan een zo groot mogelijke overeenstemming tussen wat hem beweegt en het resultaat daarvan, datgene wat *als vorm* resteert. Die vorm is zijn stijl en een afwezigheid van stijl is dus een contradictie. De enige vraag die rest betreft de mate van overeenstemming.

Simenon heeft in de loop der jaren bij herhaling te kennen gegeven, en meer omstandig in *Le Roman de l'Homme*, dat hij in zijn romans op zoek is naar 'l'homme nu.' Dat wil zeggen dat zijn object er niet in bestaat een schildering te geven van een heel maatschappelijk complex, maar integendeel van wat in dat gedifferentieerde geheel gemeenschappelijk is.

Men vindt daarover, door het hele boek verspreid, interessante notities in de cahiers die hij publiceerde onder de titel *Quand j'étais vieux*. 'Ce n'est pas une oeuvre en cent volumes à cent personnages que j'aurais pu écrire. Mais peut-être une oeuvre en cent volumes à un personnage', noteert hij. En dat beantwoordt aan de indruk die zijn lezers hebben van een telkens terugkerende overeenkomst in de figuren die hij uitbeeldde. Desondanks zijn zij zeer uiteenlopend van professie en milieu, er zijn artsen onder, juristen, kunstenaars, politici, zwervers, caféhouders, ambtenaren, ingenieurs, die allemaal met grote exactheid in hun eigen sfeer, met hun eigen achtergrond worden beschreven. Waar is dan die overeenkomst?

In wat Simenon bij hen zoekt aan kleinste gemene veelvoud. 'Ik heb opgemerkt,' zegt hij elders in *Quand j'étais vieux*, 'en ik weet trouwens uit ervaring, dat de intellectuelen, de gecultiveerde of geëvolueerde lieden op diepe instincten en hartstochten op dezelfde manier reageren als de anderen. Het enige verschil is dat zij proberen hun houdingen te rechtvaardigen. Er is weinig onderscheid tussen het gedrag van een Napoleon en dat van om het even welk ambitieus man uit een kleine stad. Het is alleen een zaak van formaat, van proporties. De fundamentele elementen zijn dezelfde. Balzac gedraagt zich in het privé-leven zo naïef als het meest eenvoudige, meest elementaire van zijn personages. (...) Geen enkel verschil tussen het echte gedrag, de reacties op passies, bij een primair en bij een ontwikkeld mens dan alleen dat het mechanisme gecompliceerd wordt door meer of minder specieuze redeneringen, door verklaringen achteraf ("Memoriaal van Sint-Helena") en door zogenaamde problemen van bewustzijn. Mauriac gedraagt zich precies hetzelfde als zijn conciërge of zijn kolenhandelaar met als enig verschil dat hij een boek of een artikel haalt uit wat hij beschouwt als zijn onwaardigheid. Hetzelfde voor Graham Greene en de ande-

ren. Freud is in zijn persoonlijk leven het prototype van hen die hij beschrijft. Idem voor Dostojewsky. De Griekse tragici, Shakespeare en alle dramaturgen hebben nooit anders gedaan dan hartstochten nemen in hun pure staat - de hartstochten van de man van de straat, koningen, keizers en andere hoge personages. Wanneer ik de ruwe mens heb gekozen (niet altijd, zie *Le Président*, *Le Fils*, andere romans) dan is het juist om verklaringen in het macaronische genre te vermijden, kunstmatige reacties, veroorzaakt door opvoeding of cultuur. Het gedrag is minder vervalst, beter zichtbaar, zuiverder bij de eenvoudige mens.

Het is - Simenon merkt het zelf al op - zeker niet juist dat zijn personages zich beperken tot het type van de ruwe, ongepolijste, ongecultiveerde mens; het citaat is een reactie op het verwijt van sommige critici dat hij dit zou doen en dat hij daarmee personages kiest die niet in staat zijn weerstand te bieden aan hun instincten en hartstochten. Critici - hij noemt er geen met name, maar het is niet moeilijk er te vinden - als Robert Poulet die schrijft o.a. in zijn boek *Aveux spontanés* (Paris 1963) dat de personages van Simenon stuk voor stuk deel uitmaken van dezelfde morele wereld: 'ce sont des créatures vaincues d'avance, des âmes malades qu'entraîne une fatalité informe et gluante. Il pleut tout le temps, le pavé est gras, les humeurs fermentent; les bonshommes stagnent devant des tables de bistrot, qu'ils n'ont pas le courage de quitter. Dans cette oeuvre, pas un esprit libre, pas un coeur fier; des larves issues d'une société en décomposition.'

Het gaat er niet om de visie van een auteur bij of af te vallen waar het een morele appreciatie betreft, ofschoon dit uiteraard geen norm kan zijn bij de beoordeling van de literaire waarde. Maar ook afgezien daarvan is het moeilijk een onoprechter beeld van een oeuvre te geven, en vooral de intentie ervan zozeer mis te verstaan. Onder intentie versta ik hier intentie *binnen* en niet *buiten* het werk zelf.

Die intentie is: de waarheid van het personage zo dicht mogelijk te benaderen en dat personage zelf een densiteit te geven, door het te situeren binnen een gegeven concrete realiteit, die er de authenticiteit van bepaalt en daarmee tevens aan die waarheid een zo groot mogelijke betrouwbaarheid schenkt. Die

intentie is niet: te bewijzen dat wat er schuilgaat achter de façade die het individu de samenleving waarin hij verkeert voorhoudt, dezelfde eenzaamheid, dezelfde angst, dezelfde hoop en dezelfde wanhoop is. Maar het is wel het resultaat, en het is dat resultaat omdat de waarheid die Simenon in zijn personages najaagt een waarheid is los van elke moraal, zoals de waarheid per definitie is. De waarheid van Simenon is een biologische waarheid, d.w.z. een waarheid die overblijft na aftrek van alle ideologische, filosofische, moralistische, religieuze, culturele projecties en conjecturen. Dat betekent dat hij in zijn personages, die stuk voor stuk dergelijke projecties en conjecturen bezitten, op zoek gaat naar de fundamentele resten, wanneer laag na laag is afgekrabd of versleten afschilfert.

Dat is wat hij evenzeer tracht te bereiken in zijn stijl. De treffende soberheid ervan - die hijzelf soms 'terne', kleurloos, noemt - is niet zozeer kleurloosheid als wel een bewuste poging om niet door de stijl een vermomming te scheppen die door de waarheid van het personage wordt afgewezen. Het is de consequentie van de interne logica van zijn creativiteit, - een vrijwillige maar noodzakelijke armoede.

7

Ik onderscheidde in het begin van dit opstel drie objectieven voor een beschouwing over hem: het personage, de schrijver en de mens. Na mij met de twee eersten te hebben beziggehouden, rest nog de laatste, vanzelfsprekend eveneens gezien in verband met het werk.

Simenon is er altijd van uitgegaan dat zijn expressie-vorm de roman is. Dat neemt niet weg dat hij zich enkele malen 'rechtstreeks' heeft geuit in min of meer autobiografische geschriften, namelijk *Je me souviens*, enkele voordrachten en beschouwingen, waarvan *Le Roman de l'Homme* de meest 'complete' is, een aantal interviews, en tenslotte het in 1970 verschenen, maar tussen 25 juni 1960 en 15 februari 1963 geschreven, *Quand j'étais vieux*.

Het interessante van deze geschriften is van tweeërlei aard: de feitelijke informatie die zij geven over leven en werk van

Simenon, en vervolgens de verhouding die zij uitdrukken tussen de schrijver en zijn werk, liever nog tussen het werk en de man die er de schrijver van is.

Die feitelijke informatie is vooral van belang omdat het schrijverschap van Simenon op instinct en intuïtie berust, die gevoed worden door een intense en uitgebreide levenservaring en een ongelooflijk absorptievermogen, een bijna fotografisch geheugen. Het werkelijkheidsgehalte van een boek als *Pedigree* dat in roman-vorm zijn jeugd beschrijft is fenomenaal en wie het vergelijkt met *Je me souviens*, dat geen roman is maar een geavoueed autobiografisch geschrift, kan als het ware het transformatie-proces volgen waardoor de directe individuele werkelijkheid tot een onrechtstreekse algemene waarheid wordt, voorzover men uiteraard de directe herinnering als werkelijkheid mag beschouwen.

Quand j'étais vieux is geen memoire-geschrift, maar een dagboek (ook al komen er herinneringsfragmenten in voor), en het eerste wat opvalt is allicht de titel: 'toen ik oud was' wil zeggen dat de auteur het nu niet meer is, ofschoon hij chronologisch gesproken integendeel aanzienlijk, ongeveer tien jaar, ouder is geworden. In een kort voorwoord signaleert Simenon die situatie als zodanig: 'En 1960, 1961 et 1962, pour des raisons personnelles ou pour des raisons que je ne connais pas, je me suis senti vieux et je me suis mis à écrire dans des cahiers. J'approchais de la soixantaine. J'aurai bientôt soixante-sept ans et il y a longtemps que je ne me sens plus vieux. Je n'éprouve plus le besoin d'écrire dans des cahiers et j'ai donné à mes enfants ceux qui restaient inemployés.'

Het is kort en het verklaart niet veel. Het verklaart met name niet waarom Simenon zich oud voelde (en nu niet meer). Men moet die verklaring dus in het boek zelf trachten te vinden. Dat is niet zo eenvoudig als het lijkt, of het zou het feit zelf moeten zijn dat hij, die nooit over zichzelf heeft willen schrijven, behalve in *Je me souviens* en *Pedigree*, nu ineens die neiging heeft gevoeld. In dat geval zou het nog niet nodig zijn geweest de betreffende cahiers te publiceren; dat hij dit wél gedaan heeft - en een aantal jaren later - moet men wellicht begrijpen als een wil tot openhartigheid, de behoefte 'alles te zeggen'.

Het gevoel dat dit in *Quand j'étais vieux* is gebeurd, heeft men desondanks niet. Het is geen reden om de uitgave ervan te betreuren of zonder belang te vinden.

Integendeel, het is een weerlegging van de legende dat Simenon een zo zakelijk georganiseerd man is dat hij, zijn leven lang, als schrijver en als zakenman, precies heeft geweten wat hij wilde en wat hij deed.

Uit zijn dagboek komt een Simenon te voorschijn die niet 'anders' is dan men zich had voorgesteld, maar wel veel minder helder en beslist dan de indruk die men bijvoorbeeld uit sommige interviews (ik spreek alleen over de belangrijke) krijgt. Dat lijkt een beetje paradoxaal, omdat Simenon zich ook in die interviews, om van de romans niet te spreken, een agnosticus en een relativist toont. Maar die overtuiging zelf berooft hem niet van een rust en een placiditeit die aan zijn houding iets evenwichtigs geeft. Dat evenwicht nu blijkt in het dagboek weliswaar niet afwezig, maar veel minder een uitgemaakte zaak dan men vermoedde. Ik druk, mij niet helemaal goed uit: dan men vermoedde dat bij de man Simenon het geval was. Maar als dat inderdaad het geval was, zou het betekenen dat hij als schrijver nauwelijks iets anders zou zijn dan een willoos medium, tóch Keyserlings 'imbécile de génie.' En zo is het niet. Niet alleen blijkt het uit dit boek, maar men had het natuurlijk ook kunnen weten uit het werk.

Quand j'étais vieux is het relaas, dag voor dag, dat een romanschrijver met wereldsucces, telkens weer belaagd door journalisten die hem uitvragen over zijn leven, zijn geld, zijn produktie (maar die zelden of nooit over zijn *boeken* schrijven), een man die een leven leidt dat veel minder 'vrij' is dan men zou verwachten en die zich daar rekenschap van geeft. Hij is in menig opzicht een gelukkig mens: hij houdt van zijn vrouw, van zijn kinderen, zozeer dat hij bijna overgevoelig en sentimenteel wordt als hij het over hen heeft; hij kan zich materieel alles veroorloven wat hij wenst, hij wordt gewaardeerd door een onbegrensd publiek, hij kan tal van beroemdheden, en niet de minsten, tot zijn vrienden rekenen, en bovenal beschikt hij over een creatieve vruchtbaarheid die hem al sinds veertig jaar toelaat elk jaar vier of vijf maal een roman van kwaliteit voort te brengen.

En niettemin voelt hij zich, om een uitdrukking van hemzelf te gebruiken: ‘assez mal dans la peau’. Het is, een vluchtige ongesteldheid daargelaten, ook geen kwestie van ziekte. Het is eerder zou men zeggen de illustratie van wat hij eens als een soort definitie van het schrijverschap gaf ‘a vocation of unhappiness’.

Tot dusver ontlaadde zich dit exclusief in zijn romans, maar het is ondenkbaar dat iemand die met grotere doordringendheid dan de meesten telkens herhaalde verbeeldingen scheidt van ‘l'homme en proie à lui-même et à ses fantômes’ en die elders verklaarde: ‘Men onderzoekt de meest intieme geledingen van de mens zoals men zich in de biologie inspant om tot de allereerste kern van de levende materie door te dringen. De dogma's, de principes, de wetten zelf worden op losse schroeven gezet en er zijn nog alleen maar wezens die zich vol angst ondervragen en, als zij kunnen, anderen ondervragen’, - het is ondenkbaar dat zo iemand, buiten de momenten van creativiteit, ook zichzelf niet ondervraagt en niet bij vlagen in die angst wordt ondergedompeld.

Dit dagboek is niet anders dan een weerspiegeling daarvan en het is boeiend, in menig opzicht zelfs ontroerend, te zien hoe een schrijver als Simenon ten prooi is aan zijn eigen demon, - dezelfde die hem dienstbaar wordt, wanneer hij zijn personages scheidt. En zoals daar krijgt men ook hier een mens voor zich met zijn zwakheden, zijn tekortkomingen, zijn frustraties, zijn kleine kanten, met zijn twijfels aan eigen schrijverschap die het nodig heeft gerustgesteld te worden, iemand die bang is om zichzelf al te zeer au sérieux te nemen en tegelijkertijd een neiging daartoe heeft, wanneer hij over politiek of algemene ideeën schrijft en dan vaak niet boven een gemeenplaats uitkomt. Hij is er zich van bewust en het hindert hem, zozeer dat hij bij herhaling zelf opmerkt dat hij zich maar beter aan zijn romans kan houden en zich niet moet bewegen op terreinen waarop hij zich niet thuisvoelt. Dat hij deze bladzijden - die meer vragen oproepen dan beantwoorden - desondanks heeft uitgegeven, kan men bezwaarlijk als ijdelheid interpreteren. Wanneer men het niet al te concreet als een nauwelijks verkapte liefdesverklaring aan zijn vrouw en kinderen wil zien (wat hoogstens een aspect

zou zijn), zou men het kunnen beschouwen als de objectieve prijsgeving van een ‘dossier Simenon’. Het zou een overeenkomst vertonen met de openhartigheid van Maigret, die begrijpt en niet oordeelt, maar voor wie de feiten de feiten zijn. Er schuilt een onmiskenbare grootheid in zichzelf te kunnen tonen zoals men is, zonder verfraaiing, met het risico van het misverstand.

De grootheid van Simenon schuilt zeker niet in dit boek op zichzelf, maar hij schuilt óók in *dit* boek als men het projecteert tegen de achtergrond van zijn oeuvre. En als er één ding vaststaat, wanneer men de belangrijkste romans leest van deze miskende, dat wil zeggen op-de-verkeerde-wijze-erkende auteur, dan is dat wel het feit dat hij met zijn werk reikt binnen het domein van het tragische. De betekenis van zijn werk ligt dáár waar de mens met zichzelf alleen is, waar het geheim van het individu begint, precies op dat unieke ogenblik waarop de werkelijkheid waarheid wordt en de waarheid werkelijkheid, die ‘laatste en voorlaatste waarheden’ waarover Sjestov spreekt in zijn *Exercitia Spiritualia* en die meer lijken op dromen. Het is dat met de rede alleen ondoordringbare domein waarin het besef zich voor doet: *we are such stuff as dreams are made off*.

Dit domein kan men enkel trachten te beschrijven, de waarheden echter niet formuleren. Men kan alleen door die beschrijvingen diegenen raken die zélf deze ongeformuleerde waarheden kennen. Want de waarheid is, zoals ook Dostojevskij geloofde, enkel empirisch kenbaar. De geformuleerde waarheid is een waarheid waarbij alles klaar en duidelijk gemaakt wordt. Voor de empirische mens daarentegen is er maar één ding duidelijk, namelijk het paradoxale feit dat alles wat klaar en duidelijk *lijkt*, juist mysterieus en raadselachtig *is*. De bronnen van het zijn zijn niet anders ten slotte dan de befaamde stille waters met de diepe gronden. Wie hiervan een vermoeden krijgt, wijkt plotseling af van de menigte. Hij doet een stap opzij en alles wat hem eerst vertrouwd en bekend leek, wordt hem vreemd en duister; het vreemde en duistere daarentegen wordt hem, naar zijn gevoel althans, vertrouwd. Wanneer alles op losse schroeven komt te staan, rijst er een ander bewustzijn op, het bewustzijn deel uit te maken van iets onbegrijpelijks, een onbegrijpelijke beweging, waarbij men alleen maar de illusie behoeft

te verliezen dat alles gestabiliseerd, concreet, tastbaar is.

Het verlies van die illusie, betekent een winst aan onzekerheid. Het is een woord dat stabiele geesten schrik en afkeer inboezemt. Wie winst aan onzekerheid verbindt doet iets abnormaals en in de zin waarin men het woord winst pleegt te verstaan, is er ook van winst geen sprake. Maar in een andere zin wint men aan werkelijkheid. Die werkelijkheid is de onzekerheid waarin de mens leeft. Het bewustzijn van die fundamentele onzekerheid verhindert het positieve weten. Het wordt het *perpetuum mobile* van het denken, maar een *perpetuum mobile* waar bij iedere terugtocht naar het vaste land der zekerheden is uitgesloten. Dit is ook de verklaring van die sombere energie die voortdrijft en verontrust, die de moed vindt tot de consequentie ‘parce que tout est d'égale importance,’ die alle mogelijkheden vóór zich heeft, behalve de kans om tot het uitgangspunt terug te keren. Want er is geen vast uitgangspunt meer voor wie de fundamentele onzekerheid heeft aanvaard.

De personages van Simenon behoren tot deze categorie. Bijna allemaal zijn het mensen die in de ogen van de meesten thuishoren hetzij bij de immorelen, hetzij bij de psychopathen, hetzij bij de misdadigers, en in elk geval (er zijn uitzonderingen, maar zij zijn gering in aantal) bij hen die onherroepelijk verloren zijn voor de maatschappij, de liefde, het geluk, wat men wil.

En desondanks, of misschien juist daarom, weet men telkens opnieuw dat wie verloren schijnt op de ene manier, gewonnen is op de andere, - dat achter al deze waanzin, ziekte, misdaad en verdorvenheid een ander weten schuilgaat, dat een niet-weten is, maar dat diepere lagen heeft aangeboord dan waartoe de rationele kennis in staat is.

Het besef van dit alles dringt niet steeds tot het bewustzijn van de lezers van Simenon door, zij zouden hem wellicht niet accepteren. Zij die het beseffen accepteren hem niet graag als zodanig. Zij verwijzen hem - ik herhaal het, maar niet zonder reden - naar het domein der amusementsliteratuur, naar het domein der pure fictie. Op dat terrein is hij ongevaarlijk. Maar wie hem met aandacht leest, zal er zich niet in bedriegen. Simenon is heel iets anders. Met zijn ongewoon vermogen tot identificatie behoort hij tot de belangrijkste romanciers van het tragisch besef.

Een paradoxale vriendschap

De vriendschap tussen André Gide en Roger Martin du Gard verdient om méér dan één reden de aandacht. Zij waren in menig opzicht tegengestelde persoonlijkheden, door temperament, aanleg, karakter, en hun vriendschap kon dan ook alleen bestaan op de paradoxale combinatie van een paar gemeenschappelijke wezenstrekken en op het evenwicht van een spannings-verhouding.

Jean Delay, hoogleraar in de psychiatrie, schrijver van een zeer omvangrijke en meesterlijke psychografie van André Gide en uitgever van de briefwisseling van Gide en Roger Martin du Gard vertelt in zijn inleiding tot deze laatste uitgave dat hij na de dood van Gide eens tegen RMG de opmerking maakte: ‘Eigenlijk waren jullie het niet vaak eens,’ en het antwoord van RMG luidt: ‘Wij waren het bijna nooit met elkaar eens.’

Vriendschap verplicht inderdaad niet noodzakelijk tot overeenstemming van ideeën en het is een banaliteit op te merken dat juist tegenstellingen elkaar aantrekken. Maar het zijn niet alléén maar tegenstellingen. In het geval van Gide en RMG waren er ongetwijfeld ook andere factoren, bijvoorbeeld de overeenkomstige *houding* tegenover bepaalde problemen, waarover zij niettemin verschillend dachten. Gide vanuit het protestantisme, RMG vanuit het katholicisme, waren beiden ongelovig, maar de religie als vorm van menselijke aspiratie liet geen van beiden los, hoe afwijkend hun benadering van deze materie ook was: die van Gide subjectief, zozeer dat hij er de aantrekkingskracht persoonlijk van onderging, die van RMG objectief, waardoor hij in staat was aan het conflict van overgave en ver-

weer op overtuigende wijze gestalte te geven met name in zijn grote roman *Jean Barois*.

Iets dergelijks geldt voor het maatschappelijk engagement en voor de politiek, en RMG vond er, wat Gide betreft, een typerende vergelijking voor, toen hij hem schreef: 'Permettez-moi de vous dire sans grossièreté que vous êtes comme la lune. On n'en voit jamais qu'un morceau.' Deze astrofysische waarheid geldt inderdaad voor Gide, als men elk van zijn werken op zichzelf in aanmerking neemt. Samen vormen zij echter een zo complex en tegenstrijdig geheel dat 'het beeld' van Gide nooit tot iets definitiefs te *herleiden* valt: Gide is niet herleidbaar, hij blijkt integendeel bij iedere nadere blik ingewikkelder dan daarvoor.

In dat opzicht vormt hij niet noodzakelijk een tegenstelling tot RMG, wiens oeuvre in elk geval ongetwijfeld veel meer achtergronden en verborgen diepten behelst dan men op het eerste gezicht pleegt te denken. Die tegenstelling ligt voornamelijk elders.

De vriendschap tussen RMG en Gide is op allerlei wijzen geboekstaafd. Allereerst in de monumentale briefuitgave, de tweedelige *Correspondance* van 1300 grote pagina's, zich uitstrekkend over de jaren 1913-1951; verder in het *Journal* van Gide, in RMG's na de dood van zijn vriend verschenen *Notes sur André Gide* en in zijn dagboeken die weliswaar nog niet zijn vrijgegeven voor publikatie, maar waarvan prof. Jean Delay voor een aantal gegevens gebruik heeft kunnen maken. En verder zijn er in hun werk op tal van plaatsen sporen - en soms meer dan dat - van aan te tonen.

Alleen al het feit van deze vriendschap, die op dit niveau en met deze intensiteit in de literatuur zeldzaam is, doet vermoeden dat hun 'Wahlverwantschaft' niet uitsluitend berust op de al te rechtlijnige polariteit van 'gecompliceerdheid' en 'eenvoud.' De grond daarvoor moet eerder gezocht worden in een verwante noodzaak tot artistieke expressie en in de afwijkende manier waarop beide schrijvers aan hun respectieve gecompliceerdheid vorm gaven, waarbij het vanzelf spreekt dat deze werd geconditioneerd door hun aard, hun aanleg en hun temperament. Men kan Gide niet anders denken dan in contradicties, en van

de meest uiteenlopende aard. Het is praktisch onbegonnen werk om daar voorbeelden van op te sommen. Zijn cultuur is enorm en niettemin is zijn verhouding daartoe vaak die van een dilettant; voor sommigen is hij het toonbeeld van een hypocriet, voor anderen is zijn eerlijkheid onovertroffen. Pierre Herbart zette in zijn boek *A la recherche d'André Gide* een aantal tegenstrijdigheden op een rijtje: ‘Cet avare a été généreux, cet égoïste a traversé Paris pour consoler le vieux père La Pérouse, ce prudent a déchaîné la campagne contre les grandes compagnies concessionnaires du Congo, ce cynique a inventé une politesse du coeur, cet immoraliste s'est imposé une hiérarchie des valeurs’. Men zou zonder veel moeite nog door kunnen gaan als men er zijn geschriften op zou onderzoeken en de tijd nam de talrijke, met name door tegenstanders, aan hem gewijde geschriften uit te pluizen op bezwaren die daarop betrekking hebben.

Tegenover deze pluriformiteit doet RMG ongetwijfeld aan als homogeen, en die indruk wordt nog versterkt door het vormkarakter van hun beider werk. Maar hun vriendschap wortelde in een vermogen tot objectivering van de meest subtiële psychologische en maatschappelijke realiteiten en in een vermogen om vanuit de objectivering te begrijpen en tot sympathie in staat te zijn. Oók tot antipathie! Maar met de antipathie is het veel lastiger gesteld voor lieden voor wie het begrip een wezenskenmerk is; het begrip verandert namelijk het gemoed niet, maar het dwingt wél tot matiging. Want men moet ervan uit gaan dat begrijpen onafscheidelijk is van een aanzienlijke mate van redelijkheid, al is het waar dat men, ook als men begrijpt, kan weigeren zijn gedrag daardoor te laten bepalen. In dat geval is het eerder zaak begrepen te worden!

Het zelfinzicht van Gide liet hem in dit opzicht niet in de steek, toen hij in het voor RMG bestemde exemplaar van zijn *Souvenirs de la Cour d'Assises* als opdracht schreef: ‘A Roger Martin du Gard, par qui, criminel, je souhaiterais d'être jugé.’ RMG betekende voor Gide een voorziening in zijn behoefte aan begrip, aan begrepen worden. Hij was geen ‘criminel,’ maar hij realiseerde er zich de mogelijkheid van.

Had iemand hem tijdens een reis in Algerije niet eens gezegd: ‘Tu avais l'air ou d'un criminel ou d'un fou,’ toen hij zijn bekeer-

te voor een Arabische schooljongen niet had kunnen verbergen? ... Die iemand was zijn vrouw en die reis hun huwelijksreis. Het is evident dat een bepaalde psycho-biologische structuur, waarvoor niemand verantwoordelijk kan worden gesteld, laatst van al de bezitter van die structuur, niets met misdadigheid te maken heeft. Maar Madeleine was van die situatie niet op de hoogte en de eerlijkheid kreeg dus een zeer ambivalent karakter. Het is werkelijk niet zeker dat Gide altijd in staat is geweest voldoende begrip voor zichzelf op te brengen om zich geen 'criminel' te voelen: 'C'est ici que je cesse de me comprendre,' zegt hij in dit verband in *Et nunc manet in te*, en even verder in dezelfde tekst verklaart hij: 'Un démon m'habitait.'

Het was niet voor het eerst dat hij een dergelijke uitdrukking gebruikte. Gide is altijd gekweld geweest door het probleem van het kwaad en het is, dunkt me, een van de redenen van zijn gehechtheid aan RMG dat deze daar niet door werd gehinderd. Is de moralist Gide in de ogen van velen een immoralist, RMG wordt vrij algemeen beschouwd als een amoralist. Hun verhouding tot het vraagstuk van de moraal was inderdaad een totaal verschillende. De scepticus RMG schreef Gide's obsessies toe aan de restanten van zijn christelijke opvoeding.

In de weergave van een gesprek met RMG in het *Journal* (1 maart 1927) noteert Gide: 'Il n'admet pas que rien puisse arrêter l'homme sur la pente de ses instincts, sinon la crainte d'un Dieu-gendarme; auquel il ne croit pas. Le fondement de toute morale ne peut être que religieux, affirme-t-il, et il s'étonne et s'irrite des démentis que donnent à sa thèse les simples manifestations de son propre être si naturellement honnête et bon.' Het curieuze is dat Gide, wiens obsessie naar alle waarschijnlijkheid inderdaad van religieuze oorsprong was, in elk geval een residu van zijn christelijke jeugd, hier probeert, tegen RMG in, aan de mogelijkheid te geloven van een andere basis voor de moraal, zich beroepend op het bestaan van een moreel besef bij zijn vriend. De verklaring van deze enigszins paradoxale reactie kan m.i. geen andere zijn dan dat Gide in de levenshouding van RMG het argument en de remedie hoopte te vinden tegen zijn eigen obsessie.

Het lijkt mij dat van de kant van Gide de vriendschap hierdoor

in belangrijke mate wordt bepaald. Ik bedoel daarmee natuurlijk niet dat de tegenstelling, of de aantrekkingskracht der tegenstellingen, voor Gide per definitie een basis van vriendschap zou moeten leveren. Als dat het geval was, had hij zonder veel moeite steun kunnen zoeken bij iemand als bijvoorbeeld Paul Claudel, die daartoe maar al te graag bereid zou zijn geweest (en het zelfs zozeer wás dat hij het Gide nooit heeft vergeven daar niet ingetrapt te zijn!) Maar de kenmerkende eigenaardigheid van Claudel was Gide ánders te willen en die van RMG hem te aanvaarden, te respecteren en te begrijpen *als André Gide*.

Wie de relatie Gide RMG herleidt (niet *beperkt*) tot zijn literaire aspecten, ontdekt al heel gauw dat zij twee verschillende (in formeel opzicht tegengestelde) tendensen belichamen, tendensen die twee typen van schrijverschap aanduiden. Die typen zijn het best te verduidelijken, zoals Gide het zelf heeft gedaan, met twee andere namen: Tolstoj en Dostojevskij. Gide vertegenwoordigt de Dostojevskij-kant, het ongeruste, het subjectieve, gespletene, dubbelzinnige, duistere, barokke, individualistisch-narcissistische, lyrische. RMG de Tolstoj-kant: het beheerste, serene, objectieve, wilskrachtige, logische, constructieve, heldere, realistische, epische.

Het zijn een aantal adjectieven die min of meer elkaars tegendeel vormen, maar ik neem aan niet te moeten toelichten dat deze indeling niet impliceert dat men bijvoorbeeld bij Tolstoj geen onrust tegenkomt (en hoe!) en bij Dostojevskij op sommige ogenblikken geen sereniteit, om maar iets te noemen. Men kan in principe bij alle schrijvers alles tegenkomen. De tendensen hebben geen andere werkelijke betekenis dan accenten te leggen.

Gide en RMG zijn in mijn ogen juist hierin opmerkelijk in hun relatie dat zij beiden tal van karakteristieken bezitten die elkaar op onverwachte momenten snijden. Hun vriendschap is een wederzijdse herkenning geweest, en vanaf het begin, *in* en *ondanks* de verschillen.

In juni 1913 maakte Gide voor het eerst kennis met de naam RMG, omdat Jean Schlumberger hem met het oog op uitgave bij de NRF het omvangrijke manuscript toezond van *Jean Barois*, de tweede roman van RMG, die door Grasset was

geweigerd, of tenminste tot een volkomen mislukking was verklaard. Gide die juist *Les Caves du Vatican* had voltooid, las het boek in één adem uit, telegrafeerde aan Gallimard: ‘Manuscrit des plus remarquables, à publier sans hésiter,’ en schreef aan Schlumberger: wie is die Martin du Gard, over wie je me nooit hebt gesproken? ‘Celui qui a écrit cela peut n'être pas un artiste, mais c'est un *gaillard*.’

RMG was op dat moment 32, Gide 44. Fundamenteel is hun verhouding al in deze ene geciteerde zin van Gide geresumeerd: hij heeft geen kritiek tegenover een werk dat hem op slag imponeert, hij bewondert de schrijver omdat hij ‘een kerel’ is, al staat de artistieke betekenis van zijn talent nog niet vast.

Uit deze laatste reserve blijkt de andere geaardheid van de methode die bij Gide de zelfexpressie domineert. RMG had op 18-jarige leeftijd Tolstoj's *Oorlog en Vrede* gelezen en voor hem was het de openbaring geworden van een methode; vanaf dat ogenblik wist hij: ‘Je veux écrire, et écrire des romans.’ En als romancier kwam hij met Gide in contact, als episch romancier heeft hij hem bij hun eerste ontmoetingen gadeslagen: objectief, ongeëmotioneerd in zijn schildering, maar geenszins in de wijze waarop hij zijn aantrekkingskracht onderging.

In hun eerste brieven na de verschijning van *Jean Barois* is er sprake van Tolstoj. Als terloops. Maar reeds is het probleem van methode aan de orde. Een brief van 6 januari 1914 eindigt n.a.v. een kritiek op *Jean Barois* van Paul Souday met de opmerking: ‘Est-ce que, devant Bolkonski, ou devant Bezoukhov vous avez le loisir de ne penser qu'à Tolstoï?’

De kwestie is dat Souday de roman van RMG als een autobiografisch werk had beschouwd. Het wekte de ergernis van de schrijver, maar bracht tegelijkertijd het probleem van het subjectieve-autobiografische schrijverschap en het objectieve op het tapijt.

Prof. Jean Delay gaat in zijn inleiding bij de brieven, waarin men deze bijzonderheden lezen kan, nogal uitvoerig op de zaak in en dat is de moeite waard, omdat eruit blijkt dat ook RMG, zij het dan zeer getransponeerd, zijn persoonlijke opvattingen, zijn eigen ervaring van het leven, kortom zichzelf, in zijn boeken heeft uitgedrukt. Delay heeft er een uitstekende formule voor

als hij vaststelt dat de lezer die *Oorlog en Vrede* ontdekt en voor de eerste maal Bolkonski en Bezoukhov ontmoet inderdaad niet aan Tolstoj denkt. ‘Maar als hij de roman, beter geïnformeerd, herleest kan hij niet vergeten dat Tolstoj in Bolkonski degene heeft geschilderd die hij geweest is en in Bezoukhov degene die hij zich had laten worden.’

Gide die veel meer het ‘autobiografische’ schrijverschap vertegenwoordigt, kende niettemin, zoals zo vaak schrijvers van dit type, een geheim verlangen naar de ‘objectieve’ vorm, alsof hij de aanspraak die hij maakte op zijn geïndividualiseerde uitzonderlijkheid, het recht op zijn subjectiviteit, gedragen en gesteund zou willen zien door de overtuigingskracht waarover de ‘objectieve’ romanschrijver gemakkelijker bij zijn lezers schijnt te kunnen beschikken. Het is bekend dat Gide met een jaloerse aandacht de methode van iemand als Simenon volgde. Niet alleen was hij - die trouwens de eerste is geweest om in Simenon een groot, ‘misschien de grootste’, romanschrijver uit de Franse literatuur van deze eeuw te zien - een trouw lezer van al zijn boeken, hij correspondeerde bovendien met de schrijver vanaf omstreeks 1934 over diens werkwijze en het ontstaan van vrijwel iedere psychologische roman.

Bij Roger Martin du Gard gebeurde het eigenlijk andersom. *Jean Barois* was een roman van een te ongebruikelijke vorm (het boek is zoals men weet geheel in dialogen opgebouwd met een paar ‘decoraanduidingen’ en persoonsbeschrijvingen) om de discussie over de twee tendensen aan de orde te kunnen stellen. RMG, die overwoog om ook voor de romancyclus die hij van plan was te gaan schrijven deze techniek te kiezen, heeft er na rijp beraad van afgezien.

Maar hij had zijn standpunt met betrekking tot de compositie van een roman. Op 22 juli 1920 schreef hij een uitvoerige brief aan Gide, waarin hij als zijn mening uitspreekt dat Gide eigenlijk andere werken had moeten schrijven: ‘Je suis, de rencontre en rencontre, plus frappé chaque fois de ce que vous êtes plus riche que votre oeuvre (...) Loin de souhaiter que vous écriviez davantage, je souhaiterais plutôt vous voir écrire moins, moins souvent, moins de ces livres successifs, différents, mais fragmentaires, restreints, spécieux. Chacun de vos livres exprime, avec

un art infini (qui nous fait pâlir d'envie), un petit coin de vie, et sur ce point localisé, il ne semble guère que l'on puisse aller plus profond. Mais aucun n'exprime la vie, je ne dis pas sottement dans sa totalité (je sais bien!), mais la vie dans sa richesse, dans sa magnificence, dans sa complexité. Le jour où vous écrierez l'oeuvre large et *panoramique* que j'attends de vous (que vous m'avez parfois semblé attendre vous-même), tout ce que vous avez écrit jusque-là paraîtra une série d'études préparatoires, âprement consciencieuses, frémissantes de génie, mais de génie contenu, volontairement limitées, des études parfaites, mais des études, enfin...'

In het vervolg van de brief gaat hij er meer in bijzonderheden op in, zet zijn aansporingen voort en besluit: 'Et je pense aussi que lorsque l'on a votre talent ce n'est pas difficile. *Le tout est d'oser*; et d'avoir la patience, l'acharnement, de travailler, sans lever la tête, jusqu'à ce qu'on soit arrivé au bout (...) Pour moi je commence mon livre. Il est tout entier devant moi comme un long avenir à vivre jour après jour, et j'en éprouve à la fois de l'effroi et une certaine sécurité.'

Het boek dat RMG begon, was de grote cyclus *Les Thibault*, waarvan het eerste deel *Le Cahier Gris* in 1922 en het achtste en laatste *Epilogue* in 1940 zou verschijnen. Hij bezat de adem die Gide miste. Maar het probleem is toch ingewikkelder.

Gide antwoordde op de lange brief, waarvan ik maar een gering deel citeerde, met een zeer korte: 'Vous ne pouvez savoir de quel *secours* m'a été votre lettre et quelle reconnaissance je vous ai de me parler ainsi.' Maar de waarde daarvan is niet gering, want hij was op dat moment bezig aan de voorbereidingen voor wat een van zijn belangrijkste werken en zijn 'eerste roman' zou worden: *Les Faux-Monnayeurs*. Gide werkte daaraan tot in 1925, jaar waarin het boek verscheen. Het is opgedragen aan RMG en in die opdracht spreekt hij van 'mon premier roman.' De geschreven opdracht in het exemplaar van RMG, die door prof. Delay in zijn inleiding bij de briefwisseling wordt meegedeeld, is meer expliciet; daar schrijft Gide: 'Aurais-je écrit ce livre sans vous? J'en doute. Et c'est pourquoi je vous le dédie. Votre exemple et votre bon conseil m'ont soutenu de page en page.'

Gide liep al met het plan voor de roman rond vóór de brief van RMG: de krantenberichten waaraan hij zijn stof ontleende, dateren van 1906 en 1909 en de eerste notitie van zijn *Journal des Faux-Monnayeurs* is van juni 1919. Zijn vriend heeft hem dus niet tot dit boek geïnspireerd, maar misschien wel tot het boek zoals het ten slotte geworden is. Want dat Gide van zijn ‘eerste roman’ spreekt, betekent dat hij inderdaad geprobeerd heeft - en voor het eerst - het leven uit te drukken ‘dans sa complexité.’ *Les Faux-Monnayeurs* is niet alleen zijn omvangrijkste werk (ongeveer 500 bladzijden in de Franse editie), het is ook door compositie en intrige het meest veelzijdige.

Maar Gide zou Gide niet zijn geweest, als hij ondanks zijn pogingen zich de ‘andere’ methode toe te eigenen niet zichzelf was gebleven. En eigenlijk niet eens: ondanks zichzelf. RMG deelt in een brief aan Gide mee wat hij onder een ‘objectief romanschrijver’ verstaat: ‘Ik bedoel,’ zegt hij, ‘dat ik, in tegenstelling tot de meeste romanschrijvers van vandaag, wier materie essentieel uit intieme, innerlijke bron voortkomt, mijn stof, alvorens haar actief te kunnen maken, buiten mij creëren moet, voor mij neerzetten, afzonderlijk, los van mijzelf, *bijna* als iets dat mij vreemd is.’ Delay wijst er terecht op dat het geursiveerde bijwoord betekent dat zijn objectiviteit begrensd is, en dat RMG zich ervan bewust was dat sommige van zijn personages wel degelijk in hemzelf wortelden. Maar hij probeerde die herkomst zo weinig mogelijk van invloed te laten zijn en al zijn personages als autonome creaties te beschouwen.

Die opvatting dreef hem onvermijdelijk in de positie die tegengesteld was aan de ‘autobiografische’ roman, om de simpele reden dat de enige methode die (althans de illusie van) de ‘objectieve’ roman kan geven, een benadering is *van buiten af*. Een benadering van binnenuit, zoals bij het (zelfs ‘geobjectiveerde’) ‘autobiografische’ verhaal per definitie het geval is, maakte die opvatting principieel onmogelijk.

Men kan zich allicht afvragen waarom Gide een poging heeft willen doen om iets te ondernemen dat zó tegen zijn natuur inging. In de eerste plaats heeft hij die neiging wel vaker gehad, er zelfs een soort levensregel van gemaakt; en in de tweede plaats maakte de situatie waarin hij op dat moment verkeerde

hem bijzonder toegankelijk voor die gedachte. In zijn *Notes sur André Gide* relateert RMG een gesprek met Gide in juli 1920, waarin deze zegt: ‘Ik moet toegeven dat ik pas zeer onlangs mijn ogen heb opengedaan voor het leven, voor de mensen... Tot mijn veertigste mag ik wel zeggen dat ik er mij nooit om bekommerd heb te kijken naar wat er om mij heen gebeurde. De kwesties van de religie en de seksualiteit waren de enige die mij bezighielden: ik vond ze onoplosbaar, maar niets anders leek mij de aandacht waard. Ik leefde als een blinde...’

Het feit valt, dunkt mij, moeilijk te ontkennen, al stelt Gide het hier wat erg absoluut. Zijn sociale belangstelling dateert inderdaad van na zijn veertigste: men ziet het aan zijn behoefte de homoseksualiteit te verdedigen, aan zijn publikaties met de betrekking tot het recht en de rechtvaardigheid: *Souvenirs de la Cour d'Assises*, *L’Affaire Redureau* en *La Séquestrée de Poitiers*, aan zijn stellingname korte tijd later tegen het kolonialisme en aan zijn tijdelijke belangstelling voor het communisme. En misschien is een dergelijke ontwikkeling omstieeks die leeftijd ook wel normaal.

Maar hoe dan ook, Gide kón niet anders dan zichzelf blijven. En wie *Les Faux-Monnayeurs* bestudeert, ziet al gauw genoeg dat hij weliswaar in een aantal opzichten geprobéerd heeft op de suggesties van zijn vriend in te gaan, met name wat betreft de veelzijdigheid van de roman, maar dat hij, in een overigens zeer vernuftige techniek, of beter in een zeer lucide romanstructuur, kans heeft gezien een deel van de methode te vermengen met de essentie van zijn schrijverschap.

Hij was er zich van bewust dat de weg van RMG, hoezeer hij diens opmerkingen ook wist te benutten, de zijne niet was. Maar hij maakte gebruik van wat hém paste. In een aantekening van januari 1921 in het *Journal des Faux-Monnayeurs* leest men: ‘Je reprocherais à Martin du Gard l’allure discursive de son récit; se promenant ainsi tout le long des années, sa lanterne de romancier éclaire toujours de face les événements qu’il considère, chacun de ceux-ci vient à son tour au premier plan; jamais leurs lignes ne se mêlent et, pas plus qu’il n’y a d’ombre, il n’y a de perspective. C’est déjà ce qui me gêne dans Tolstoï. Ils peignent des panoramas; l’art est de faire un tableau. Etudier

d'abord le point d'ou doit affluer la lumière; toutes les ombres en dépendent. Chaque figure repose et s'appuie sur son ombre.'

Het lijkt een nogal stevige afwijzing van de methode van RMG: *te* stevig, want hij bewonderde diens werk in hoge mate. Maar zijn afwijzing betreft hier precies het punt waarover hun meningen uiteenliepen. Er is bovendien in het werk van RMG stellig meer schaduw en perspectief dan men uit deze aantekening zou afleiden.

Er zijn ten slotte nog twee feiten die ik in dit verband zou willen vermelden. Het eerste kan men weer vinden in de *Notes sur André Gide*. Gide besprak in 1920 met RMG het onderwerp van *Les Faux-Monnayeurs*, waarvan op dat moment nog alleen een ontwerp bestond. RMG vertelde dat het gesprek hem duidelijk maakt hoezeer hun opvattingen over de roman verschillen. (Tussen haakjes: een mooi voorbeeld van RMG's objectiviteit is wel dat hij, wanneer hij dit voorval noteert, zich zelfs een ogenblik afvraagt of wat hij objectiviteit, trouw aan de realiteit, eenvoud van compositie en factuur noemt, misschien alleen maar onvermogen is...) Gide neemt een wit blad papier, trekt er een rechte horizontale lijn op, pakt een zaklamp en beweegt het licht langzaam van het ene einde naar het andere: 'Dat is je *Barois*, dat is je *Thibault*... Je bedenkt de biografie van een personage of de geschiedenis van een familie en je laat daar eerlijk je licht over schijnen, jaar in jaar uit... En let nu eens op hoe ik mijn *Faux-Monnayeurs* wil componeren...'

Hij draait het blad om, tekent er een grote halve cirkel op, legt de lamp in het midden en laat hem vanuit dat centrale punt zo draaien dat het licht langs de gebogen lijn glijdt. 'Snap je, beste? Het zijn twee esthetische opvattingen. Jij zet de feiten uiteen als historiograaf, in hun chronologische opeenvolging, als een panorama dat zich voor de lezer ontrolt. Je vertelt nooit een voorbije gebeurtenis via een gebeuren in het heden of via een personage dat niet bij de handeling is betrokken. Bij jou wordt nooit iets van opzij getoond, onverwachts, anachronistisch. Alles baadt in dezelfde rechtstreekse klaarte, zonder verrassing.

Je onthoudt je zelf kostbare bronnen! ... Denk aan Rem-

brandt, aan zijn toetsen van licht en vervolgens aan de geheime diepte van zijn schaduwen. Er bestaat een subtiele wetenschap der belichting; die eindeloos te variëren, is een hele kunst...'

En RMG antwoordt: 'Een kunst? Of een kunstje? ...' En Gide weer: 'Zoals je wilt, beste. Je blijft consequent aan je natuur...'

En het andere feit dat ik nog wil noemen, is te vinden in de brieven, waarin RMG Gide aanvankelijk waarschuwt dat, door *Les Faux-Monnayeurs* op te bouwen rondom de figuur van Edouard, hij weer terugkeert naar de subjectiviteit. In een later stadium erkent hij echter dat het beste van de roman bijna steeds te vinden is in het dagboek van Edouard en dan zegt hij: 'Je begrijpt de ernst van deze constatering. Absoluut gesteld, zou ik er uit moeten besluiten dat het beste in de *Faux-Monnayeurs* datgene is wat Gide zou hebben geschreven als hij niet koppig had geprobeerd een objectieve roman te schrijven...'

Het is deze houding, *bij beiden*, die aan hun vriendschap zijn inhoud en waarde geeft. Hoezeer zij elkaar ook getracht hebben te beïnvloeden met argumenten vanuit hun eigen aard, in laatste instantie respecteerden zij elkaar met een volstrekte loyauteit en vanuit het inzicht dat niemand méér kan zijn dan op zijn best zichzelf.