

De schok der herkenning

Acht causerieën over de invloed van invloed in de literatuur

H.A. Gomperts

bron

H.A. Gomperts, *De schok der herkenning*. G.A. van Oorscot, Amsterdam 1963 (3de druk)

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/gomp002scho02_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](#).

Voorrede

Dit boekje bestaat uit de enigszins gewijzigde tekst van acht causerieën die ik in de herfst van 1958 voor het 'Studium Generale' van de Leidse Universiteit heb gehouden. Uitgangspunt daarvan was nieuwsgierigheid naar 'de invloed van invloed' in de literatuur. In het bijzonder bij die schrijvers die zich om ideeën bekommeren, vindt men er vele die op een beslissende manier door voorganger of tijdgenoot zijn aangeraakt. Over zo'n ontmoeting op hun weg naar Damaskus en het licht dat hun daarbij opging hebben zij vaak lezenswaardige verslagen uitgebracht, maar zij hebben ook meermalen een beeld van hun beïnvloeder ontworpen met zoveel zakelijke en emotionele intensiteit, dat die voorgangers sindsdien even grondig bekeerd lijken als hun volgelingen. De discipel wordt gevormd door de meester, maar slokt hem ook op.

De bedoeling van dit boekje nu is de toetsing in een aantal gevallen van het discipel-beeld aan het origineel, d.w.z. aan mijn beeld van het origineel. Bij figuren als Sokrates en Jezus, die zelf geen geschriften hebben nagelaten, is zoiets natuurlijk niet mogelijk. Men kan het portret van Sokrates dat Plato getekend heeft vergelijken met dat van Xenofon. Men kan de evangelisten tegen elkaar uitspelen. Maar ten slotte kan men deze schrijvers alleen geloven of niet geloven. Bij hun meesters is geen appèl. De ontmoetingen daarentegen die hier worden besproken kunnen min of meer worden overgedaan, omdat zij tot stand kwamen door woorden die niet zijn weggevlogen. Het was er mij niet om

begonnen om van een aantal schrijvers beter gelijkende portretten te vervaardigen dan de contereitsels die hun invloedrijke herkenners gemaakt hebben (hoe nuttig het ook is dat iedere generatie zijn meesters opnieuw ontdekt), maar om de geldigheid van de inzichten te onderzoeken die uit de herkenningen zijn voortgevloeid. Een en ander onder het motto: geloof niet waar je nog verifiëren kunt.

Oorspronkelijk nu was het mijn bedoeling Multatuli te vergelijken met het beeld dat Du Perron van hem heeft gegeven en Nietzsche te leggen naast zijn interpretatie door Ter Braak. Het leek daarbij nuttig de legendevorming, waartoe Nietzsche aanleiding heeft gegeven, afzonderlijk te bekijken en ook zijn aanrakingen en parallellen met Dostojewski op te sporen, niet alleen als introductie in zijn gedachtenwereld, maar ook omdat hier een schok van herkenning heeft plaats gehad die een illustratief contrast oplevert met de andere.

De beschouwing over Poe en Baudelaire, die bij de leidse voordrachten ontbrak, heb ik achteraf ingevoegd, omdat deze ontmoeting wel als het prototype mag gelden van de invloed van invloed in de literatuur. Om het evenwicht te herstellen heb ik het tweetal causerieën dat ik in Leiden aan de mytologen en vervalsers van Nietzsche had gewijd tot één hoofdstuk teruggebracht. Wie hier iets mist, zij verwezen naar de geschriften van de Amerikaan Walter Kaufmann en de Duitser Karl Schlechta die voor de recente demytologisering van Nietzsche de weg hebben gewezen.

In deze causerieën was mijn bezigheid niet zozeer het bekijken van schrijvers (de gebruikelijke instelling bij de literatuurbeschouwing) als wel het bekijken van lezers; niet het herkennen van ideeën,

maar van herkenningen. Voor zulke speciale opnamen leek het wenselijk een camera te gebruiken die in het bijzonder op de eigenaardigheden van *het lezen* is ingesteld. Dat is de bedoeling van de poging, ondernomen in de eerste causerie, om de z.g. informatietheorie toe te passen op de literatuurkritiek. Ik pretendeer daarmee dus niet de bestaande methoden van literaire kritiek door een betere te vervangen. Ik wilde, alleen voor deze gelegenheid, een uitkijkpost inrichten van waaruit de kritiek zelf, die immers een aantal kenmerken van lezen en schrijven in zich verenigt, kan worden geobserveerd. De introductie van cybernetische begrippen lijkt mij niet per se bevorderlijk voor de waardering van literatuur, maar op zijn best voor het begrijpen van wat de kritiek doet. Zij hebben het voordeel dat zij koel en zakelijk zijn - een voordeel bij een onderwerp dat zo gemakkelijk vervaagt achter een gordijn van emotioneel gaas - en het nadeel dat zij juist daardoor een valse suggestie van exaktheid en objectiviteit geven. Men moet nu eenmaal nieuwe misverstanden creëren om de oude te bestrijden.

De titel voor dit geschrift heb ik gevonden bij Edmund Wilson die een door hem samengestelde bloemlezing *The Shock of Recognition* heeft genoemd, een uitdrukking die hij op zijn beurt ontleend had aan een opstel van Melville over Hawthorne. Ik gebruikte de term in een iets andere betekenis dan Wilson en in een geheel andere dan Melville. Het is immers minder laakbaar, dacht ik, een naam te stelen dan een paard.

Amsterdam, juni 1959

In deze druk zijn twee noten toegevoegd (op p. 80 behorende bij een passage op p. 72 en op p. 164 behorende bij een passage op p. 155) en enige zetfouten verbeterd. Overigens is de tekst ongewijzigd gebleven.

1. Revolutionaire informatie

Men kan de literatuur heel goed beschouwen als een bepaald soort informatie die de schrijver aan de lezer verstrekt. Dit is een zakelijk, onemotioneel gezichtspunt, dat vage begrippen als schoonheid en schoonheidsontroering nog even op een afstand houdt. Informatie kan evenals poëzie nuttig zijn of aangenaam of zelfs het nuttige met het aangename verenigen volgens het geruststellende kompromis dat Horatius aan Aristoteles ontleende om een op vlijt en ontwikkeling gericht mensenslag zijn genoegens niet te ontzeggen. Informatie kan bevorderlijk zijn voor het heil der ziel en strekken tot meerdere glorie Gods, maar ook een aanleiding vormen tot zelfmoord of opstand. Zij kan berusten op een welgeordende fantasie of op een chaotische statistiek, maar zij wordt niet per definitie door doelloosheid gefnuikt of verheerlijkt. Zij verdraagt zich slecht met de schoonheid, dat parvenu-achtig kenmerk van distinktie, dat slechts voor een ‘interesseloos aanschouwer’ waarneembaar zou zijn. Informatie is vulgair, gekleurd, gekozen, partijdig. Zij staat niet aan het eind, maar aan het begin van activiteit. Zij bevredigt niet, maar daagt uit tot maatregelen, plannen, weerstanden, althans tot konklusies of ordening van gedachten.

Wie informatie verstrekt, staat niet buiten de maatschappij zoals de leverancier van schoonheid die zijn publiek veracht en tegelijkertijd met de pet rondgaat. In afwachting van de maatschappelijke opinies, die hij misschien niet eens zal vormen, hoeft hij zich niet gedrongen te voelen tot een hoog-

hartige vijandschap tegenover de samenleving. De eredienst aan ‘het kwaad’ van de poète maudit is niet principieel zijn uitgangspunt. Zijn absolute vrijheid (die toch niet bestaat) hoeft hij niet te bewijzen met een gewoonlijk teoretische verheerlijking van de misdaad, waartoe late romantici en surrealisten zich geroepen voelden.

Ziet men de literatuur als een vorm van informatie, dan is het niet meer onvermijdelijk om het redelijk denken en aan de wetenschap ontleende inzichten als een ontluistering ervan te verachten. De literaire kritiek is nog steeds al te schatplichtig aan de romantische afkeer van de Verlichting. De beschouwingen van 19de eeuwse critici als Sainte-Beuve en Taine zijn geïsoleerd gebleven pogingen om de literatuur te bekijken met nog andere dan esthetische maatstaven. Zelfs waar nu die andere maatstaven feitelijk gehanteerd worden, maakt de criticus zich vaak nog wijs, dat de schoonheid zijn enige criterium is.

Zoals de literatuur niet gebonden is aan het denken erover, zo is de kritiek meestal ook soepeler dan haar teoretische grondslag. Het denken over de kritiek kan zich immers maar moeilijk losmaken van de idealistische filosofie die de schoonheid tot een zelfstandige categorie had geproklameerd, terwijl de literatuur zelf met die schoonheid gewoonlijk al had afgerekend.

Het wantrouwen, dat de romantiek sinds haar geboorte jegens de wetenschap had gekoesterd, heeft zich bovendien toegespitst, toen kultuurpessimisme en ondergangsgedachten in zwang kwamen. Het bankroet van het weten, dat Brunetière verkondigd had, werd de geloofsbasis die met de beoordeling

van literatuur verbonden bleef. Nu hebben de ondergangsstemmingen van het Europese vasteland samen met de defaitistische gezindheid jegens de wetenschap weinig of geen invloed gehad in de Angelsaksische landen. En van daaruit heeft weer een aanzienlijk kwantum redelijkheid via Poe en Baudelaire de weg terug gevonden naar het oude kontinent. Buiten de druk van de idealistische filosofie konden zich zo kritische theorieën ontwikkelen die beter pasten zowel op de literatuur als op het lezen.

Men kon vooral in Engeland en Amerika redelijker denken over de letteren als een menselijk verschijnsel tussen de andere verschijnselen. Het woord 'art', in het Engels 'beeldende kunst', torst niet zoals ons begrip 'kunst' de overspannen eenheid van de literatuur met de andere kunsten krachtens een theorie die ze allemaal samen apart zet van de overige activiteiten. Maar juist die 'redelijke' inzichten van Poe brachten een eigenaardige toenadering mee van de poëzie tot de muziek, die in Amerika en Engeland nooit ten volle geaccepteerd is, maar die hier goed gedijen kon. Onder invloed van Baudelaire effende het symbolisme de weg voor poëzie die de muziek en voor proza dat de schilderkunst nabootste. Overigens kon men juist in zijn eigen taalgebied, waar Poe een vreemdeling bleef, meer vertrouwen hebben in redelijkheid en wetenschap. In Engeland en Amerika was men gemakkelijker dan bij ons bereid aan te nemen dat de literatuur doordringbaar en analyseerbaar is en dat de geheimen ervan geen mysteries zijn van hogere orde, waarvoor men in eerbied dient terug te denken. Hoe impressionistisch men zich daar (en elders) ook ontboezemt over muziek en beeldende kunst, de problemen van de

literatuur gaat men er tegenwoordig gewoonlijk te lijf in de overtuiging dat zij niet principieel verschillen van andere verborgenheden in de natuur en het gedrag van mensen, waarin men toch ook met volhardend onderzoek een stukje is doorgedrongen.

Nu verschillen de 'new critics', die op deze technisch-rationele wijze te werk gaan, onderling aanzienlijk, maar zij hebben gemeen dat zij, meer dan impressionistische of intuïtieve beoordelaars, zich concentreren op een precies lezen van de tekst, op lezen met een vergrootglas. Naast deze methode, die op zich zelf wel tot beter begrip, maar nog niet tot een waardeschatting leidt, heeft de criticus een eigenschap nodig die hij van nature bezitten moet. Dat is de geschiktheid om het bijzondere soort informatie te herkennen waardoor literatuur zich onderscheidt van geschriften die ook voor 'close reading' in aanmerking komen: wetenschappelijke verhandelingen, wetten, reisverslagen etcetera. De criticus moet over beide vermogens beschikken: het precies lezen dat verklaringen, verwijzingen naar ander materiaal, kortom interpretatie mogelijk maakt en de herkenning die tot waardering en hiërarchische plaatsbepaling in staat stelt.

Beide fakulteiten, die zich met elkaar vermengen en elkaar bevruchten, behoren tot de uitrusting van critici als Eliot, Leavis en Edmund Wilson. Onder hun invloed is er een geslacht van academische critici gekweekt, dat getraind is in analyse, opsporing van verwijzingen, symboliek, meervoudige betekenissen en hantering van hulpwetenschappen, maar vaak zonder het vermogen tot waardeschatting.

Iedere kunstvorm heeft zijn dekadenten en epigonen, ook de kritiek. De impressionistische kritiek

bracht een talrijk en soms schilderachtig nageslacht voort. Het 'new criticism' is vrijwel gelijktijdig met zijn eigen rococo ter wereld gekomen, zodat een op zich zelf nuttige discipline haar verspreiding door de beperktheid van haar volgelingen kon tegengaan.

Lezen immers betekent niet alleen begrijpen, maar ook waarderen. De lezer die ons hier interesseert moet kritisch, d.w.z. veeleisend en geraffineerd zijn. Anders telt hij alleen sociologisch mee, als lektuur-konsument. De kritische lezer ondergaat het boek (het verhaal, het gedicht) als een tot hem gerichte brief. Hij realiseert zich dat er een bepaalde afzender is, een schrijver die voor hem bestemde mededelingen heeft gedaan. Om uit het geschrift een waardering van boek en auteur af te leiden moet de lezer dus beschikken over een variant van wat men in de wandeling noemt: mensenkennis. De lezer of de criticus, die streeft naar een waardebeoordeling, heeft noch in de esthetische noch in de methoden van het 'new criticism' voldoende houvast. Wel kan hij door de soort aandacht van deze nieuwe critici zijn begrip voor wat hem wordt meegedeeld bevorderen. Zijn waardering echter kan ten slotte alleen berusten op een onherleidbare ervaring, op zijn gevoel voor menselijke waarde, zijn geneigdheid zich te meten met de auteur, op zijn talent voor zelfkennis dus ook.

Laten wij ons de situatie zo eenvoudig en zo feitelijk mogelijk voorstellen: een man leest een boek. Hij wordt er door geboeid, omdat er dingen in staan die hij nog niet wist en die hem belang inboezemen. Hij wordt geboeid door het nieuwe, het voor hem nieuwe in het boek. Het is niet nieuw op de manier bijvoorbeeld van een verhaal over een tocht op een

houten vlot van Chili naar het Paaseiland. Ook zo'n verhaal kan boeiend zijn, maar daardoor alleen wordt het nog geen literatuur. Het wordt literatuur, als door middel van bepaalde situaties of de begeleidende overpeinzingen van de auteur een manier van zijn of een manier van zien aan de dag treedt, waarin de lezer iets herkent dat hem ter harte gaat. Hiermee is het proces nog maar voorlopig en hypotetisch aangeduid. Maar om te beginnen lijkt het onbetwistbaar dat de lezer van literatuur geboeid wordt door iets nieuws, iets dat hij voor de eerste keer verneemt en iets ouds, iets dat hij herkent. Het merkwaardige is, dat dat nieuwe en dat oude niet altijd van elkaar onderscheiden kunnen worden, dat zij soms een en hetzelfde ding zijn. In dat geval kan het voorkomen dat de ontdekking van het nieuwe dat tegelijkertijd oud is leidt tot een herkenning die gepaard gaat met een schok.

Wat is nu de plaats van het *nieuws* in de informatie die de literatuur verschaft? Het nieuws kan nieuw zijn alleen doordat men het nog niet eerder gehoord had. Iemand kan zeggen: Nederland heeft zojuist van België gewonnen met drie twee. Het feit is nieuw, want een half uur geleden was de wedstrijd nog niet afgelopen en de stand was nog twee twee. Het is niet moeilijk om de mededeling te begrijpen, omdat men de woorden waarin zij vervat is al wel kende en bovendien althans een vage notie heeft van de gang van zaken in het voetbalspel.

Er komt een andere faktor bij, als ons de mededeling bereikt: Nederland heeft van België gewonnen met 88 tegen 57. De woorden van deze boodschap bieden evenmin moeilijkheden. Toch is de inhoud van de mededeling niet duidelijk, want wij weten uit ervaring, dat bij voetbalwedstrijden zulke uitslagen

niet voorkomen. Er moet hier dus sprake zijn van een ander spel, van honkbal, biljart of misschien een radiowedstrijd met stompzinnige vragen. De mededeling moet nog aangevuld worden met nadere gegevens. Blijkt nu dat er een spel gespeeld is dat wij niet kennen, dan hoeft ons dat toch niet te verontrusten. Wij kennen namelijk de categorie waartoe het spel in kwestie behoort. En wij begrijpen dat de uitslag 88 tegen 57 betrekking heeft op wedijver tussen twee ploegen, waarbij het aankwam op behendigheid, kracht, inzicht, geluk en dergelijke factoren. Wij kennen de categorie 'spel' en begrijpen dus ook zoveel van het verstrekte nieuws als wij willen begrijpen.

Dit nieuws is echter nieuws alleen in formele zin. Het zijn feiten, die nieuw zijn omdat zij er gisteren nog niet waren, maar die morgen al oud en vergeten zullen zijn. Het heeft ons niet verrast, want het lag in de lijn van de verwachting. Wij wisten dat er wedstrijden worden gespeeld en dat er dan uitslagen tevoorschijn komen die worden uitgedrukt in twee getallen. Gewoonlijk geldt de regel, dat de ploeg die de meeste punten behaalt, heeft gewonnen. Wij kennen tevens alle mogelijkheden, omdat wij de namen van de getallen kennen en zelfs, als wij ons van de gang van zaken in het gespeelde spel geen exacte voorstelling kunnen maken, zorgt de analogie met andere spelen er voor, dat wij de uitslag 'gewoon' kunnen vinden. De combinatie die uit de bus komt was een van de mogelijkheden die wij kenden en die ons, zeker als wij buitenstaanders zijn, niet heeft kunnen verbazen. De uitslag van een wedstrijd heeft dus maar een gering nieuws karakter: hij is formeel nieuws, een bekende mogelijkheid die zich gerealiseerd heeft.

Het karakter van het nieuws is echter niet gelijk voor alle mensen die het nieuws horen. De buitenstaander verbaast zich over niets. Voor de insiders, de deskundigen in de beoefende sport, zijn er twee mogelijkheden: òf de uitslag is in overeenstemming met hun verwachtingen òf hij is daarmee in strijd. Nu kan men zeggen, dat in het tweede geval de uitslag nieuws is voor de expert, niet alleen formeel nieuws zoals voor ons allen, maar substantieel nieuws. Als men veronderstelt, dat die expert bekend was met alle voorafgaande prestaties van de spelers, met de situatie van het terrein, de invloed van het publiek, het weer, enzovoorts en dat hij daarop een prognose heeft gebaseerd, die ruimte liet voor een aantal mogelijkheden, maar de uitslag valt dan daar buiten, dan kan men deze afwijking van het voorspelbare substantieel nieuws noemen. In het beeld dat de deskundige heeft van de situatie wordt een onderdeel gewijzigd of een lacune ingevuld. Hij heeft er iets aan, hij doet er iets mee, hij vergroot de ordening van zijn voorstelling. Het substantiële nieuws heeft op hem een revolutionair effect. Voor de leek daarentegen betekent de uitslag zo goed als niets. Hij kan er een kortstondige prikkeling van krijgen, voldoening of ergernis, maar wijzer, zoals de expert, kan hij er in geen geval van worden. Overigens zou de uitslag voor een nog groter expert, die ook de verborgen factoren kende welke tot de afwijking van het voorspelbare hebben geleid, weer geen substantieel nieuws zijn. Tegenover deze imaginaire alwetende kan men nog duidelijkheidshalve de man stellen die nooit van onze praktijk met spel en wedstrijden heeft gehoord, b.v. een natuurmens uit diepe binnenlanden, die geen enkele aanraking met onze beschaving heeft. Ook

hij is in dit verband imaginair, want wij kunnen hem de uitslag in zijn taal, die wij niet kennen en waarin misschien niet eens abstracte telwoorden voorkomen, niet meedelen. Wij zouden hem het bericht ‘Nederland heeft zojuist van België gewonnen met drie twee’ uitvoerig moeten gaan uitleggen aan de hand van een jarenlange inwijdingscursus, die wij eraan zouden moeten verbinden. Het geheel zou dan voor hem wel ‘nieuws’ zijn, maar tussen het andere zou dit bericht zijn karakter van substantieel, revolutionair nieuws verliezen. Het komt er dus op neer, dat wij substantieel nieuws slechts kunnen vertellen aan deskundigen, mits deze niet alwetend zijn. Men kan het bijvoorbeeld zien aan de kranten die worden geschreven voor leken en die daarom ook vrijwel uitsluitend formeel nieuws bevatten. Het hier gemaakte onderscheid tussen formeel en substantieel nieuws betekent natuurlijk niet, dat er een scherpe grens is tussen beide soorten. Er is een geleidelijke overgang evenals tussen deskundigen en leken. In de informatie-theorie, zoals die in het kader van de cybernetica door wiskundigen is opgesteld, wordt de hoeveelheid nieuws uitgedrukt als een functie van de onwaarschijnlijkheid. Hoe waarschijnlijker een bericht is, des te minder nieuws bevat het. Anders dan in het spraakgebruik betekent ‘waarschijnlijk’ hier niet: geloofwaardig. Het woord duidt alleen aan, dat de kans groot is dat iets zich voordoet. Iets is dus onwaarschijnlijk als de kans dat het zich voordoet gering is. Anders weer dan gebruikelijk in de informatietheorie is ‘waarschijnlijkheid’ hier een subjektief begrip. De waarschijnlijkheid kan immers niet zonder meer uit het bericht zelf en de benodigde kodetekens worden afgeleid, maar wordt mede bepaald

door ervaringen en eigenschappen van de ontvanger.

Wat gebeurt er nu als wij een boek lezen, in het bijzonder een literair werk, dus een verhaal, gedichten of een essay, misschien een toneelstuk? In al deze gevallen nemen wij kennis van mededelingen die de schrijver ons doet. De mate van belangstelling, die zijn mededelingen bij ons opwekken, de mate waarin hij ons weet te boeien hangt samen met de nieuwheid ervan. Die nieuwheid is niet de enige faktor, maar in elk geval wel belangrijk. Een boek, dat wij gelezen en begrepen hebben, lezen wij niet onmiddellijk nog eens. Als wij ons alles nog precies herinneren, zou het ons niet opnieuw boeien.

Het nieuws dat wij uit een roman vernemen is wel van een ander karakter dan bijvoorbeeld de uitslag van een voetbalwedstrijd. Het is niet zo, dat wij het lezen van een roman even onderbreken om tegen een andere aanwezige te zeggen: 'Nee maar. Het liefdeleven van Piet van Zanten komt nu in een nieuw stadium dat zowel wordt beheerst door natuurlijke behoeften als door zijn weigering zich nogmaals te binden in een verloving.' Het is ook niet waarschijnlijk, dat wij over een gedicht dat wij lezen aan een vriend vertellen: 'Dat is interessant. Ik lees hier, dat april de wreedste maand is.'

Het is geen feitelijk nieuws dat de meesten onzer in de eerste plaats van de literatuur verwachten, maar een nieuwe kijk op het leven, een persoonlijke manier van ervaren, die iets aan onze eigen ervaringen toevoegt. Dat is dus een soort van nieuws dat ook oude schrijvers nog kunnen leveren. Natuurlijk zijn er ook lezers die van de literatuur vooral feitelijke informatie verwachten. Zij lezen omdat zij willen

weten wat er met bepaalde mensen gebeurt, hoe de toestanden zijn in een bepaald milieu, welke avonturen iemand beleefd heeft die verre reizen heeft gedaan of wat voor verschrikkelijke gebeurtenissen en amoureuze buitensporigheden in het verleden hebben plaats gehad. Voor hen zijn wel degelijk de feitelijke gegevens die de schrijver verstrekt van belang. Maar men vergisse zich niet: het zijn niet alleen de primitieve lezers die behoefte hebben aan feitelijke informatie. Dat andere soort nieuws, die persoonlijke manier van zien en ervaren, is in de literatuur immers verbonden aan concrete feitelijkheden, aan een bepaald milieu, aan onvervangbare omstandigheden en unieke personages die, in verband gebracht en door de schrijver gepresenteerd, de nieuwe persoonlijke visie die wij van hem verlangen mogelijk maken.

Dit geldt niet alleen voor romans, maar ook voor een abstrakter genre als de poëzie, omdat die toch de suggestie van een concrete wereld niet kan missen. Een essay zou geen essay zijn, maar op zijn best een filosofische verhandeling, als het geen feitelijke aanknopingspunten bood.

Vaak spelen verhalen zich af in milieu's die wij niet of niet goed kennen en waarover wij graag iets vernemen. Het is prettig om te lezen over mensen die rijker, aanzienlijker, knapper en mooier zijn dan wij zelf en op zijn tijd is het ook profijtelijk om in de geest te vertoeven bij armeren en te vernemen van maatschappelijke ellende, ziekte en misdaad.

Dat alles kan nog nieuw zijn voor de lezer, evenals historische of exotische taferelen. Maar het is onloochenbaar dat lezers ook geboeid worden door wat zij allang weten, door de beschrijving van hun eigen milieu, doordat een verhaal zich afspeelt op bekend

terrein, verwijst naar plaatsen waar zij zelf geweest zijn. Op het vlak van de feiten zijn zij dus niet alleen op *nieuws* uit, maar ook op *ouds*. Zij willen niet alleen kennis maken met het andere, maar ook het eigene in hun lektuur herkennen. Iemand die werkt op de afdeling personeelsadministratie van de Rijksverzekeringsbank vindt het aardig om een boek te lezen over iemand die werkt op de afdeling personeelsadministratie van de Rijksverzekeringsbank. Behalve de opwinding van het onbekende zoekt men in lektuur de kalmerende werking van het vertrouwde.

Men houdt van het bekende, omdat men er niet bang voor hoeft te zijn zoals voor het onbekende. Men houdt er ook van, omdat het geheugen een duistere, onoverzichtelijke ruimte is. Iets terugvinden betekent de bevestiging krijgen van een onzeker bezit, het herstel van een rechtstreekse aansluiting die door de tijd was verbroken. Men omringt zich met portretten van bekende, beminde gezichten, omdat de herinnering voortdurend bezig is te vervagen, niet zozeer doordat de trekken worden uitgewist, als wel doordat de toegang naar het geheel verstopt raakt.

Hetzelfde verschijnsel doet zich voor als men het feitelijk terrein verlaat en let op inzichten, meningen, visies. Naast de behoefte aan het nieuwe op dat gebied heerst er een hardnekkige en onstilbare honger naar oude, vertrouwde wijsheden, naar herhalingen van dezelfde inzichten, naar de bevestiging van wat men altijd gemeend en geloofd heeft.

Een soortgelijke onderscheiding als die tussen formeel en substantieel nieuws, kan gemaakt worden tussen formeel en substantieel ouds. Wij kunnen herkennen wat wij kennen, wat aan de oppervlakte

van ons bewustzijn ligt, feiten, plaatsen, toestanden, geijkte meningen en inzichten. Maar wij kunnen ook herkennen wat wij *niet meer weten* of *nog niet* weten, maar wat in onze geest een ondergronds bestaan leidt. Ook hier kan de waarde van het te herkennen eigene worden uitgedrukt in de mate van de onwaarschijnlijkheid ervan.

Het formele ouds kenmerkt zich door een grote waarschijnlijkheid. Naarmate de waarschijnlijkheid van het bekende dat iemand leest vermindert, neemt de betekenis die het voor hem heeft toe. Hij komt terecht bij moeilijk omschrijfbaar bewustzijnstoestanden, bij een sfeer uit zijn kindertijd, die bedolven was door de aanslibbingen van het leven. Een geur, een stemming, een angst, gemengd met verwachting, het gevoel dat een herfstmiddag geeft, een eerste verliefdheid, een eerste fiets, allerlei gemengde, samengestelde toestanden van het bewustzijn kunnen door het lezen van literatuur weer boven komen.

Dat zijn de herkenningen van onwaarschijnlijke constellaties, substantieel, omdat de lezer er iets aan heeft, er iets mee doet, er iets wezenlijks van zich zelf door terugvindt en daardoor iets meer orde kan brengen in de innerlijke chaos die hij met zich meestorst. Deze informatie revolutioneert zonder nieuws te zijn.

Een ander soort van herkenning, die vaak een hogere graad van onwaarschijnlijkheid bereikt, is de herkenning van verwantschap. De meeste mensen hebben het gevoel dat zij uniek zijn en sommigen hebben dat gevoel terecht. Iedere uitzonderingsfiguur, ieder buitenbeentje in zijn eigen milieu, voelt zich eenzaam en kijkt uit naar mensen die hem in de geest verwant zijn. Ontdekt hij nu in de literatuur

een schrijver die op een overeenkomstige wijze als hij zelf in het leven staat, in wiens lot en karakter hij iets van zich zelf terugvindt, dan kan die herkenning een beroep doen op zijn genegenheid en gevoel voor solidariteit, waardoor zijn hele leven verandert. Het komt bovendien voor, dat iemands verzet tegen bepaalde overgeleverde waarheden zich voordoet op allerlei punten en aanleiding geeft tot losse gedachten, soms geformuleerd, soms in kiem, maar nog zonder duidelijke samenhang, tastend en onzeker, ongestabiliseerd door een gering zelfvertrouwen, een nog niet geheel bereikte zelfstandigheid in het denken en het begrijpen van de eigen gevoelens. Zo iemand nu kan in een boek van een ander plotseling alles in een voltooide vorm vinden wat in hem zelf aarzelend en embryonaal bestond. Wat hij leest is niet nieuw voor hem, het zijn zijn eigen gedachten in statu nascendi die hij gevormd en levenskrachtig voor zich ziet. Hij herkent wat nog niet in hem bestond, maar wat toch van hem zelf is, een nog dieper gelegen eigendom dan verdrongen of vergeten ervaringen.

Dat nu is het uiterst onwaarschijnlijke substantiële ouden dat een enkele lezer soms in zijn lektuur aantreft. Deze ontdekking geeft hem die schok van herkenning, waardoor hij geboeid en ademloos leest, aanvankelijk geabsorbeerd en weerloos, eerst later weer kritisch, met een herstel van de eigen persoonlijkheid. Is deze lezer zelf een schrijver, dan is die ontmoeting een mijlpaal in zijn werk. Wat hij ervóór schreef, verschilt beslissend van wat hij erna schrijven zal. Wat hem veranderd heeft, is een verwante geest die zelf een rijper stadium had bereikt, misschien een superieure geest, misschien een gelijkwaardige, misschien ook een schrijver van min-

dere rang, die als een vroedvrouw behulpzaam heeft kunnen zijn bij de verlossing van iets dat in een bepaalde fase ter wereld moest komen.

Bekijken wij de literatuur onder het gezichtspunt van informatie, dan vinden wij die in twee soorten. Zij is nieuw of zij is bekend. Beide soorten kunnen zich voordoen in alle graden van waarschijnlijkheid. Alleen de waarschijnlijkste informatie zowel van een nieuw als van een bekend karakter is geschikt voor de konsumptie van vrijwel iedereen. Naarmate de informatie onwaarschijnlijker en substantiëler wordt, kan zij ook tot minder mensen doordringen. Betreft deze substantiële informatie nieuws, dan is voor het begrijpen en profiteren ervan een zekere deskundigheid nodig. Is de inhoud ervan bekend, maar vergeten of nog niet geweten, dan neemt die deskundigheid een andere gedaante aan. Zij bestaat dan niet uit een hoeveelheid kennis waar het nieuwe stukje kennis ordenend invalt, maar uit een bepaalde gerichtheid van de geestelijke activiteit, de gewoonte namelijk om zich gevoelens, stemmingen, herinneringen bewust te maken. Deze deskundigheid is een 'intelligence du coeur', een introspektieve gerichtheid die het wezen is van de literaire gevoeligheid.

De waarde van literaire geschriften hangt samen met de dosering van deze elementen. Het feitenmateriaal, hetzij nieuw, hetzij vertrouwd, krijgt zijn betekenis van de zeldzamer soort informatie die gedachten, ervaringen en levensbesef van de schrijver erin leggen. De waakzame en tegelijk ontvankelijke lezer registreert voortdurend het substantieel nieuwe en herkenbare met een reeks van kleine schokken. Is een schrijver een groot schrijver, dan onderscheidt het substantieel nieuwe in zijn werk zich niet meer

van het substantieel oude, omdat het oude dat hij opdiept al het nieuwe dat hij aanbiedt doordringt. De schokjes die de lezer registreert zijn zonder uitzondering schokjes van herkenning. De trefzekere waardeschatting, die de criticus eigen moet zijn, komt tot stand doordat hij bij zich zelf die schokjes van herkenning afleest en naar hun intensiteit en frekwentie beoordeelt.

Dat de waarde van literatuur kan worden afgeleid uit de onwaarschijnlijkheid van de informatie die zij biedt, is een ongebruikelijke zienswijze. Toch duiden allerlei verschijnselen erop, dat dit denkbeeld, vaag en ongeformuleerd, bestaat en invloed heeft. Er zijn namelijk dichters en prozaïsten die zich beijveren om banale gedachten en gevoelens te maskeren met een onwaarschijnlijke vorm. In de prozagedichten van Lodewijk van Deysse's *Kind-Leven* zijn hele bladzijden gewijd aan de treden van een trap of de tanden van een kam. *De andere namen* van Bert Schierbeek bestaat uit omvangrijke woordpasteien in gekleurde drukletters, doorschoten met behangselpapier. Men kan zeggen, dat in deze boeken in elk geval een hoge graad van onwaarschijnlijkheid bereikt is, maar de waarde ervan is daarmee niet in overeenstemming. De onwaarschijnlijkste literatuur is nog niet de beste. Men kan de waarde namelijk niet meten aan de onwaarschijnlijkheid van de *literatuur*, maar aan de onwaarschijnlijkheid van de *informatie* die de literatuur brengt. En informatie moet substantie hebben om onwaarschijnlijk te zijn en in de tweede plaats moet zij op de lezer die de waarde bepaalt *als informatie werken*, d.w.z. hij moet er door geboeid worden of er met schokjes van herkenning op reageren.

De revolutionaire werking van de informatie hangt

ook samen met haar toegankelijkheid of de economie van haar codering. De wereld in haar geheel bestaat uit informatie die oneconomisch is gekodeerd. Een miljoen eenheden in de natuur bijvoorbeeld is waarneembaar als een miljoen eenheden, omdat zij hun eigen afbeelding vormen. De herkenning van deze informatie is niet zozeer een schokkende als wel een uitputtende ervaring. Rekenkundig kan men echter een miljoen eenheden volgens een gemeenschappelijk kenmerk afbeelden door middel van zeven tekens (n.l. door: 1 000 000), die in één oogopslag herkenbaar zijn. Een overeenkomstig principe ligt ten grondslag aan de verhouding tussen literaire informatie en de realiteit waarover zij informeert. Abstraktie en codering maken de informatie toegankelijk. Een inventariserende beschrijving van een zichtbare werkelijkheid of van een bewustzijnsinhoud levert een ontoegankelijke en onwerkzame informatie op. Weliswaar bereikt men een grotere onwaarschijnlijkheid door het abstraheren te vermijden; daar staat tegenover, dat het effect van zulke realistische informatie omgekeerd evenredig is aan de uitvoerigheid ervan. Informatie kan alleen revolutionair zijn, als zij abstraheert en kodeert op zo'n kenmerkende manier, dat haar onwaarschijnlijkheid door dat proces niet wordt opgeheven.

Bepalend voor de werking van de informatie is dus de wijze waarop zij wordt aangeboden, de vorm en de volgorde ervan. De vorm maakt deel uit van de informatie, die immers niet in een willekeurige simpele kode is ondergebracht, maar in een gekompliceerde kode, n.l. een bepaalde taal. De associaties die de woorden oproepen, de effecten die door hun rangschikking zijn bereikt, vormen een deel van de informatie, waaraan tevens door de in het kode-

systeem ingebouwde relaties en mogelijkheden is bijgedragen. Men kan de informatie dan ook niet in een andere kode overbrengen, d.w.z. vertalen, zonder dat zij vermindert. Ieder vertaald boek brengt minder en ten dele andere informatie dan het origineel. Door de vertaling wordt de informatie gewoonlijk waarschijnlijker. Er zijn boeken die deze waardevermindering kunnen doorstaan. Er zijn er ook die onder zo'n operatie bezwijken.

Beoordeelt men literatuur naar esthetische maatstaven, dan is er geen reden, waarom boeken met afgezaagde opinies, banale verhaalschema's, cliché-personages en in het algemeen epigonisme en kitsch minder waardevol zouden zijn dan oorspronkelijke, van de gemeenplaats afwijkende literatuur. Eens mooi is altijd mooi. Beoordeelt men literatuur als zelfstandige objecten, perzische tapijtjes, los van de maker, dan is het duizendste exemplaar van een soort niets minder waard dan het eerste. Stelt men het echter zo, dat al het tweedehandse en geïmiteerde informatie behelst die *waarschijnlijker* is dan wat het originele en voorbeeldige bieden kan, dan heeft men die reden wel.

Men moet een principieel verschil maken tussen de tweedehandse, de nagevolgde, onzelfstandige toepassing van wat in andere literatuur was aangetroffen en de beïnvloeding die wordt aangekondigd door een schok van herkenning. De schrijver X, nemen wij aan, heeft een bijzonder zuivere streekroman geproduceerd, die met alle voorafgaande streekromans gemeen heeft dat er een strijd in wordt beschreven tussen het oude en het nieuwe. De oude generatie houdt bijvoorbeeld hardnekkig vast aan traditionele methoden in landbouw of visserij, waarmee de jongere wil breken. De auteur nodigt de lezer uit om in

dit konflikt aan de kant van de jeugd te staan. Maar tegelijkertijd stelt hij de botsing aan de orde tussen de beproefde moraal van de vaders en de verwilderde grottestadsdenkbeelden van de zoons. En hierbij moet men dan gewoonlijk sympatiseren met het oersterke rechtsgevoel van de ouderen. Meestal is er dan een ontwikkeling in het verhaal waardoor uit het konflikt een gelouterd inzicht tevoorschijn komt. Wijzer en droeviger door hun pijnlijke ervaringen sluiten de elkaar bekampende generaties vrede, begeleid vaak door een symbolische blik van de auteur op de eeuwige wisseling der seizoenen. De grootvaders gaan dood, en de kleinkinderen worden geboren en intussen moet er altijd opnieuw gezaaid worden of uitgevaren ter visvangst en al de individuele mensen zijn klein tegen de achtergrond van dit grote ritme.

Dat is het schema. Het kan eindeloos gevarieerd worden. Het kan zich afspelen in Drente, in de eeuwig zingende bossen van Scandinavië, op de schotse eilanden of in de Peel. Het kan up to date gebracht worden door een oordeelkundig gebruik van de namen van Françoise Sagan en James Dean als vertegenwoordigers van het asfalt-nihilisme, maar in wezen kan men alle streekromans terugbrengen tot hetzelfde type. Als men er een gelezen heeft, kan men die in alle andere herkennen, maar dat is een herkenning die niet gepaard gaat met een schok. Indien de verdedigers van de streekroman wijzen op de echtheid van de personages, op het dramatische van het konflikt, de weldenkendheid van de auteur en de interessante authenticiteit van de achtergrond, de kennis van zaken waarmee een streek, de poëzie van het geloof en van oude volksgebruiken beschreven zijn, dan kan men dit alles grif toegeven en toch

staande houden dat de waarde van het boek gering is. De informatie die het geeft, is zowel formeel, dat wil zeggen feitelijk, in de lijn der verwachting liggend, als waarschijnlijk, doordat er zoveel boeken van dit type bestaan.

Heeft men echter te maken met een auteur die een andere schrijver gelezen heeft met de schok der herkenning, dan betekent dat niet, dat hij een bekend soort literatuur in die andere schrijver heeft teruggevonden, maar zich zelf, iets belangrijks van zich zelf, dat hij zonder deze hulp op dat moment niet had kunnen vinden. De informatie die hij aantreft is substantieel, zij verandert hem, zij brengt in hem een revolutionaire ordening teweeg, waardoor zijn eigen capaciteiten toenemen.

De schokken der herkenning, die in de literatuur optreden als signalen van verwantschap en gelijkgerichtheid en die vaak een sterke beïnvloeding van de ene schrijver door de andere aankondigen, kan men beschouwen als de vergrote projecties van wat er normaal gebeurt bij het lezen van lektuur, die 'boeit'. Het kritisch interpreteren en waarderen ervan komt uit gelijksoortige aandoeningen voort. Bekijkt men dus een aantal gevallen, waarin zo'n schok van herkenning is geregistreerd, dan kan men aan de hand van de stukken nagaan, aan welke voorwaarden informatie moet voldoen om zo'n revolutionaire werking te hebben. Misschien valt daaruit dan iets af te leiden omtrent de innerlijke belevenissen van de 'common readers', de gewone mensen die de boeken lezen.

2. Baudelaire en Poe

Een van Edgar Allan Poe's bijdragen tot de literaire kritiek is het door hem geleverde bewijs dat een minutieuze analyse verenigbaar is met een voorkeur voor vage gevoelens en diffuse sensaties. Hij liet niet alleen zien, dat de produkten van de schoonheid op de snijtafel uit elkaar kunnen worden genomen - waarna hij trouwens gewoonlijk hun ondeugdelijkheid demonstreerde - maar ook dat men een in zijn ogen uiterst deugdelijk gedicht als *The Raven* kan vervaardigen door een soortgelijk exact redeneren als waarmee men misdaden ontrafelt of geheimschriften ontcijfert. In *The philosophy of composition* heeft hij het maken van dat poëem voorgesteld als zuiver redeneerwerk. Gegeven de bedoeling om een gedicht samen te stellen dat zowel aan de populaire als aan de kritische smaak beantwoordt, dan is het schrijven van *The Raven* volgens Poe herleidbaar tot een procédé van stap voor stap te werk gaan met de precisie en de strenge konsekventie van een wiskundige bewerking, zonder dat enig onderdeel voortkomt uit toeval of intuïtie. In een omstandige redenering laat hij zien dat, met deze opzet en op dat moment, geen ander gedicht dan dat van de 'nevermore' krassende raaf het resultaat kon zijn.

Behalve van Poe's neiging om te overbluffen is deze uiteenzetting een mooi voorbeeld van zijn plaaglust. *The Raven* was zijn literaire triomf. Meer dan de verhalen, die ons nu wel verkieslijk lijken, had dit hyperromantische gedicht hem populair gemaakt bij het Amerikaanse publiek. De berooide dichter profiteerde zoveel mogelijk van dit sukses door lezingen

over *The Raven* te houden. Had hij zich daarin, al was het maar voor één procent op Inspiratie beroepen, dan zou Amerika hem misschien gemakkelijker als dichter aanvaard hebben. Een maatschappelijke mislukking, een man die zijn schulden niet betaalde, een habituele dronkaard, een idioot, goed - maar een Geïnspireerde. Hij zou zijn publiek een alibi hebben verschaft voor de eigen ondichterlijkheid. Maar uit zijn stelling, dat men gevoelvolle gedichten kan fabriceren door nuchter en logisch denken, volgde de inferioriteit van zijn hoorders op hun eigen terrein.

Men zou Poe's bedoeling geen geweld aandoen, als men een hedendaags ekwivalent voor zijn redenering zou vinden in de stelling dat poëzie kan worden vervaardigd met elektronische rekenmachines. Het is een these die niet erg verleidelijk klinkt, maar die toch niet per se onjuist is, als men bij de huidige stand van de techniek en van de poëzie slechts tamelijk hoge eisen stelt aan de machine en middelmatige aan het gedicht. In de grootste maat machines zou men immers naast het dichtende mechanisme een inspirerende intelligentie kunnen inbouwen, die het mechanisme in hoofdzaken en bij haperingen zou kunnen instrueren. Om binnen Poe's bedoelingen te blijven moet men dus een middelgrote machine gebruiken.

Maar hoezeer Poe's verhandeling kan zijn ingegeven door de behoefte om de spitsburgers op stang te jagen, zijn redenering heeft binnen de literaire theorie een zekere polemische waarde. Zo zag Baudelaire het ook, die dit essay lichtelijk impertinent heeft genoemd, maar amusant en gericht tegen 'de vereerders van het toeval', de 'fatalisten van de inspiratie', die vertrouwen hebben in het schrijven van meester-

werken op goed geluk, in de mening dat de letters die men met de ogen dicht tegen het plafond gooit als gedicht op de vloer zullen terugvallen.

Men kan trouwens niet zeggen, dat Poe's opvattingen over het schrijven van gedichten kunnen worden afgeleid uit *The philosophy of composition*. Deze zijn veeleer te vinden in een andere lezing, *The poetic principle*, verder in zijn *Marginalia*, zijn kritieken en zelfs al in het voorwoord van de Poems uit 1831, dat hij schreef toen hij ongeveer 22 was. 'A poem, is in my opinion, opposed to a work of science by having, for its *immediate* object, pleasure not truth,' schrijft hij daar. Joseph Wood Krutch heeft er de aandacht op gevestigd, dat deze zin en nog enkele andere die volgen letterlijk zijn overgeschreven uit Coleridge's *Biographia Literaria* (hoofdstuk XIV); alleen de toevoeging 'in my opinion' is van Poe.

Het is ook wel illustratief voor de geschiedenis der ideeën, dat Coleridge, die drie kwart van zijn esthetische theorieën aan duitse schrijvers ontleend heeft, het begrip 'immediate pleasure' heeft ingevoerd als een foutieve vertaling van Kants 'interessenloses Wohlgefallen'. Hij meende dat de betekenis van 'interessenlos' is 'zonder dat er iemand tussenkomt', dus: onmiddellijk, immediate. Een andere invloedrijke blunder maakte Coleridge door het 'ein' van 'Einbildungskraft' te begrijpen als 'één' in plaats van als 'in', waardoor zijn begrip 'imagination' de mystieke bijmaak kreeg van 'éénmaking', het transformeren van het ene zelf in de voorstellingswereld. Ik haast mij hierbij te vermelden dat deze twee vertaalfouten zijn aangewezen door René Wellek, die ze vermeldt in zijn *History of modern criticism*. De tweede fout heeft ertoe bijgedragen om de opvatting

dat de verbeelding een principe van eenheid is via Poe en Baudelaire te verheffen tot een symbolistisch leerstuk. Poe immers legt er herhaaldelijk de nadruk op dat de ‘Imagination’ de harmonie tot stand brengt. Voor Baudelaire is zij ‘la reine des facultés’. ‘Elle est l'analyse et la synthèse’. Maar ook: een deel van die kracht die de wereld geschapen heeft en regeert.

Het is moeilijk om de geschiedenis van denkbeelden nauwkeurig te traceren. Misschien is het ook niet nodig. De verbinding van poetica met metafysica en dus ook de gedachte, dat de verbeelding en de eenheid met elkaar te maken hebben, vindt men in elk geval bij al die Duitse schrijvers die zich in de 18de eeuw met de estetica bezig hielden. Coleridge's vertaalfout heeft dus alleen geaksentueerd wat men toch al wilde. Bij Kant en zijn voorlopers (op dit gebied) Hamann en Herder, bij Schiller, de gebroeders Schlegel en Schelling zijn vrijwel alle denkbeelden te vinden die in de 19de eeuw de theoretische begeleiding hebben gevormd van romantiek en symbolisme. De neiging om God aan het werk te zien in de scheppende verbeelding der dichters was niet meer te onderdrukken sinds Kant de schoonheid autonoom had gemaakt, onafhankelijk van waarheid, nut en plicht. De kunst kreeg een even goddelijke oorsprong als de filosofie, de politieke macht en de moraal. De enige verschillen in het esthetisch credo waren de graden van secularisering waaraan deze God onderworpen werd.

Ook de gedachte van het ‘l'art pour l'art’ die men bij Poe vindt als ‘the poem for the poem's sake’ is een voor de hand liggend uitvloeisel van Kants autonomie. Er is getwist over de oorsprong van de formule, die vaak aan Théophile Gautier wordt toegeschre-

ven. Zijn voorwoord tot zijn poëtisch debuut van 1830 behelst niet de term, wel de doctrine. Victor Hugo, die er een tegenstander van was, verdedigt zich in zijn *William Shakespeare* van 1864 tegen het odium het 'l'art pour l'art' gepropageerd te hebben. Wel geeft hij toe de auteur van de formule te zijn. Want in 1829, herinnert hij zich, zou hij in een gesprek hebben gezegd: altijd liever nog 'l'art pour l'art' dan een slechte tragedie van Voltaire! Van toen af zou het woord carrière hebben gemaakt. Er is echter ook beweerd, dat Victor Cousin in 1818 al in een college de formule zou hebben gelanceerd, maar de tekst daarvan is pas in 1853 gepubliceerd en Cousin, wiens claim dus niet betrouwbaarder is dan die van Hugo, was eigenlijk evenmin een voorstander van de leer. Cousin, die een maand aan de voeten van Schelling had gezeten, is trouwens evenals Coleridge een naprater van duitse filosofen. De uitdrukking 'l'art pour l'art' is al te vinden in het *Journal Intime* van Benjamin Constant onder de datum 20 pluviôse van het jaar XII (d.w.z. 10 februari 1804), waar een notitie staat over een gesprek in Weimar met Henry Crabb Robinson, een engelse leerling van Schelling, 'Son travail sur l'*Esthétique* de Kant a des idées très énergiques. L'art pour l'art, sans but, car tout but dénature l'art.' Constants dagboek is pas in 1887 gepubliceerd, maar men mag toch wel aannemen, dat de journalist Crabb Robinson (1777-1867), postillon d'amour van de duitse filosofie zowel voor Madame de Staël als voor Coleridge, de formule bedacht heeft en mondeling verspreid. Essentieel is echter dat hij eerder dan Cousin naar Schelling geluisterd had.

De romantiek, het symbolisme, de esthetische *décadence*, het surrealisme - de theorie van dit alles komt uit Duitsland. Wat men elders in de 19de en de 20ste

eeuw aan literaire doctrines heeft aangehangen, is telkens een andere keuze uit het grote magazijn der estetica dat men dáár omstreeks 1800 had volgestapeld.

Als men dan ook beweert, dat in het bijzonder het symbolisme van Poe stamt en via Baudelaire is terechtgekomen bij Mallarmé en Rimbaud, dan verkondigt men iets onbewijsbaars en zelfs iets onwaarschijns. De symbolistische denkbeelden, zoals de verwarring der zintuiglijke ervaringen en de representatieve betekenis van het waarneembare, die Baudelaire inderdaad bij Poe aantrof, kende hij al uit andere bronnen. Voor de ‘analogie’ en de ‘correspondances’ beroept hij zich op Fourier en op Swedenborg. Hun invloed evenals die van E.T.A. Hoffmann is aanwijsbaar bij Baudelaire nog vóórdat hij kennismaakte met het werk van Poe. Sommige denkbeelden van Swedenborg, zoals dat van de ‘korrespondentie’ tussen de stoffelijke en de geestelijke wereld, hadden invloed zowel op Kant, de Schlegels, Schelling en Hoffmann als op Coleridge. Baudelaire kende deze ideeën door Hoffmann, die hij vereerde (‘le divin Hoffmann’), maar ook van Swedenborg zelf op wiens werk Balzac hem al in 1841 had gewezen.

Bovendien: wat Hoffmann met alcohol, Coleridge en De Quincey met opium, Poe met alcohol en opium en Baudelaire vooral met hasjij probeerden te bewerkstelligen, dat was juist ten dele een imitatie van Swedenborgs mystieke ervaringen. Hun kunstmatige paradijzen moesten de korrespondentie tussen de beide werelden herstellen die volgens Swedenborg bij de zonderval verbroken was. En Baudelaire's gebruik van verdovende middelen is geen navolging van Poe. Zij deden het beiden, om-

dat zij als romantische kunstenaars op zoek waren naar de scheppende verbeelding. De verwisselbaarheid van de zintuiglijke sensaties is trouwens een veel genoemd roes-verschijnsel. Poe beschrijft de eerste ervaringen na de dood, als de mens bezig is engel te worden en de ‘korrespondentie’ dus hervat wordt, duidelijk als een analogie met een kunstmatige verdoving: The senses were unusually active, although eccentrically so-assuming often each other's functions at random... The taste and the smell were inextricably confounded, and became one sentiment, abnormal and intense.’ (*The Colloqui of Monos and Una*). In *Le Salon de 1846* citeert Baudelaire Hoffmann die meedeelt dat hij niet alleen in de droom of kort vóór het inslapen, maar ook in waaktoestand bij het horen van muziek, een analogie en een intieme reünie vindt tussen de kleuren, de geluiden en de geuren. Een van de symptomen van de hasjijj-roes noemt Baudelaire, dat de klanken een kleur hebben en de kleuren een muziek (*Du vin et du haschisch*). Baudelaire heeft zijn symbolistische ideeën niet van Poe overgenomen, maar hij heeft soortgelijke ervaringen als hij zelf had opgedaan in Poe's werk herkend, zoals hij ze herkend had bij Hoffmann en De Quincey. Van zijn eigen ervaring met de hasjijj-roes vertelt hij: ‘le premier objet venu devient symbole parlant’ (*Les paradis artificiels*). Met behulp van Swedenborgs mystiek en de estetica van de Schlegels zou het symbolisme ook zonder tussenkomst van Poe geboren zijn in de hasjijj-roes van Baudelaire.

Intussen was er één ding dat Baudelaire volgens zijn eigen zeggen van Poe had geleerd en dat was: zijn verstand gebruiken. (‘De Maistre et Edgar Poe m'ont appris à raisonner’). Men kan zeggen, dat het één

van Poe's grote kwaliteiten was. Al zijn angsten en obsessies, zijn panteïstische vaagheden en muzikale stemmingen ging hij met zijn verstand, met zijn redeneerkunst te lijf. Ten overstaan van het meest acute gevaar en de ondraaglijkste horreur is er bij Poe nooit defaitisme van het verstand. Het lijden is voor hem geen argument om op te houden met denken. In de diepste beneveling bewaart hij een complete helderheid van observatie en analyse. Het denkvermogen mag zijn verschoven, ontstemd, beschadigd, het draait onder alle omstandigheden door. Hij kan de onwaarschijnlijkste waarnemingen doen, ineengevloede, overbelichte, zijn verstand gaat door met zich rekenschap te geven en te analyseren naar beste kunnen. Ook de dood van zijn personages zet hun denken niet stil. Levend begraven, overgegaan naar een spirituele staat, zet hun verstand zijn registratie en verwerking van indrukken voort. Eeuwen na het vergaan van de wereld zwerft er nog een denkende intelligentie door het heelal die op de catastrofe terugziet en de onvermijdelijkheid ervan bewijst.

Het is een levenwekkend principe en men mag wel aannemen, dat het bij Poe zich zo sterk heeft ontwikkeld, omdat het leven hem ertoe dwong. Een verlaten weesje nog vóór hij drie jaar was, moest hij wel een tegengif vinden tegen de angst. Het denken, niet het filosofische, maar het praktische, op konkrete problemen gerichte denken was de eerste bedwelming die hij bij de hand had. Het was maar een heel gedeeltelijke bedwelming die hem later dan ook naar andere deed uitzien, maar deze, de roes van het denken, stelde hem in staat de angst onder ogen te zien en ermee te leven. Het denken schept niet een klimaat dat de angst verdringt zoals de erotiek. Het

stelt alleen de worstende werking van de angst uit. Het denken is een soort stok waarmee de temmer een wild beest op een afstand houdt. Het maakt dat de angst bekeken kan worden en gedirigeerd. De bewustheid, waarmee het verschrikkelijke beleefd wordt, betekent een verdubbeling van het individu: bij de ene die lijdt voegt zich een andere die het ziet. De bewustheid versterkt het lijden, maar geeft tegelijkertijd een zekere ongevoeligheid, de mogelijkheid zelfs om ervan te genieten. Bij Poe kan men de masochistische tendens, de naar binnen gekeerde wreedheid, die ook op andere manieren verklaard kan worden, beschouwen als een verslaving aan wat oorspronkelijk een noodoplossing was. Was het denken eerst het antwoord op het lijden, later produceert het denken het lijden om de konstellatie te herhalen.

Verschrikkingen, angst-aanjagende gruwelijkheden vormden het eten en het drinken van de romantiek. Griezilverhalen, de 'gothic novel' en de 'roman frénétique' voldeden aan een bestaande behoefte aan sterke prikkels. Poe's griezelverhalen werden sinds 1845 vertaald en in franse kranten afgedrukt, omdat zij tot dat populaire genre behoorden. Maar het opmerkelijke, het nieuwe ervan, waardoor zij de aandacht trokken van mensen als Baudelaire, was de toevoeging aan de diffuse griezeligheden, die men kende, van een analytisch element, een dosis helder denken zoals in de buurt van vervallen kastelen, vochtige kerkers en sterfbedden van beeldschone vrouwen nog niet eerder was aangetroffen.

Het is trouwens niet zo onbegrijpelijk dat deze analytische hartstocht juist uit Amerika moest komen. Er was daar, en zeker in Jeffersons Virginia waar Poe woonde, meer 18de eeuws rationalisme overgeble-

ven dan in Europa waar de verschrikkingen van de romantiek juist een sensibiliteit moesten aanboren die in het optimisme van de vorige eeuw verwaarloosd was. Er deed zich in het jonge Amerika iets soortgelijks voor als toen ook aan de orde was in Rusland, waar men de renaissance had overgeslagen. De Verlichting was in die landen in de 19de eeuw nog niet uitgewerkt, de vooruitgang was nog niet gekompromitteerd, men had de rede nog nodig. Vandaar dat Poesjkin en Poe romantisch konden zijn zonder het rationalisme te verzaken.

Bij Poe werkte in dit opzicht het kulturele klimaat dus samen met zijn persoonlijke aanleg en zijn toevallige situatie. Als verhalenschrijver analyseerde hij zijn eigen obsessies. Als criticus gaf hij een voorbeeld door de literatuur niet passief, impressionistisch, delirerend te ondergaan, maar bewust, gewapend, ontledend. Hij liet zien dat deze benadering niet alleen de beoordelaar overeind houdt, maar ook de emoties niet aantast. De mening dat het 'cerebrale' de gevoeligheid bedreigt wijst op een leeg hoofd of een zwak hart. In Poe's verhalen, sterker nog dan in zijn essays, had het denken de betekenis van een moreel principe, een levensprogram. Vooral in die vorm maakte het indruk op Baudelaire, die inzag dat een literatuur die uitsluitend de exploitatie van gevoeligheden beoogde de ruggegraat van het verstand nodig had. Hoe zou men tot een 'één-beelding' kunnen komen zonder exacte waarneming der verscheidenheid?

Trekt men de konsekwenties uit de romantische estetica, dan ontnemt men de literatuur haar levensvatbaarheid. De poëzie die de waarheid en de moraal moet verachten kan alleen nog maar klank worden of kleur, muziek of schilderkunst. Afsplitst van het leven en gericht op hemelse zaligheden, ver-

dwijnt zij in de mystiek en de onverstaanbaarheid. De eerste romantici, Byron, Shelley, Victor Hugo, hebben die konsekwenties dan ook niet getrokken. Zij hadden onderwerpen, politieke overtuigingen, zij erkenden een doel, hoezeer soms ook als noodoplossing, *buiten* de poëzie. Voor Gautier en Baudelaire, de tweede golf van de romantische vloed, was dat vertrouwen er niet meer. Zij waren geïsoleerde vereerders van de schoonheid, die eigenlijk niets te zeggen hadden. Baudelaire beseftte de gevaren van deze leegheid. Bij de revolutie van 1848 werd hij even bekeerd. Hij zag plotseling een mogelijkheid om zijn vacuum te vullen met een maatschappelijk élan.

De eerste impuls van Baudelaire's bekering in 1848, toen hij met een geweer op straat liep en uitriep: 'Generaal Aupick moet worden doodgeschoten!' (generaal Aupick was zijn stiefvader) was van heel persoonlijke aard. Maar zijn partijkiezen voor de revolutie heeft in elk geval tot gevolg gehad, dat hij enkele jaren demokraat is geweest en de kunst in dienst heeft willen stellen van het volk, het nut, de moraal. Hij bejubelde de revolutionaire chansonnier en volksdichter Pierre Dupont, wiens grote geheim, meende hij, gelegen was in zijn liefde voor de deugd en de mensheid. Het zijn woorden die vreemd klinken in de mond van Baudelaire. Zijn standpunt is duidelijk genoeg in augustus 1851: 'La puérile utopie de l'école de *l'art pour l'art* en excluant la morale... était nécessairement stérile.' Hij proclameerde dat sinds het optreden van Pierre Dupont de kunst onafscheidelijk was geworden van de moraal en het nut. Het was een façade, een tijdelijke rol die de zijne niet kon zijn, gespeeld uit het wanhopige verlangen om aan zich zelf te ontkomen. In januari 1852 nog schreef hij een artikel 'L'école paienne' dat ten dele

een rekwisitor was tegen de man die hij eigenlijk was, tegen de esteet die alleen maar ritme en vorm zag: een deplorabele manie, zei hij, die ertoe leidt van de mens een inert wezen te maken en van de schrijver een opiumeter. Wie de zuivere geneugten van de eerlijke aktiviteit weigert, verkondigde hij, kan alleen nog maar de verschrikkelijke genietingen van de ondeugd voelen. 'La passion frénétique de l'art est un chancre qui dévore le reste: et, comme l'absence nette du juste et du vrai dans l'art équivaut à l'absence d'art, l'homme entier s'évanouit.' Het klinkt even hypokriet als profetisch. Baudelaire probeerde zijn noodlot te bezweren, maar hij las intussen Joseph de Maistre die hem terugbracht tot zijn neiging om de democratie en de idee van de vooruitgang te verachten en Poe die ook anti-demokraat was. Beiden leerden hem het verstand gebruiken, het denken als het beste wapen tegen het denken. Voor hem geen 'jouissances pures de l'activité honnête', maar de 'jouissances terribles du vice'. 'Toute littérature qui se refuse à marcher fraternellement entre la science et la philosophie est une littérature homicide et suicide' was zijn konklusie geweest. En hij *wilde* ook zo'n literatuur: homicide et suicide. Hij zou haar naar de ondergang leiden met het 'raisonneren' dat hij van Poe geleerd had. Lijden, maar met bewustheid, verschrompelen en het registreren, de vleugels van de Imbecilliteit voelen en er een notitie van maken, sterven bij volle bewustzijn: ook daarin is genot. 'L'être humain jouit de ce privilège de pouvoir tirer des jouissances nouvelles et subtiles même de la douleur, de la catastrophe et de la fatalité.' Het is een echo van Poe: 'I derived positive pleasure even from many of the legitimate sources of pain.'

De superioriteit van het symbolisme boven die 20ste eeuwse kunstrichtingen die ook de ontreding beogen, is zijn hardnekkig vasthouden aan het denken. De 16-jarige Rimbaud, die Baudelaire vereerde als 'le premier voyant, roi des poètes, *un vrai Dieu*' neemt het 'raisonneren' op in zijn recept voor de catastrofe: 'le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens.'

Maakt men de literatuur los van het leven door een kenmerk - de schoonheid - te behandelen als het uitsluitende doel ervan, dan komt men onvermijdelijk in de literaire dekadentie terecht, waarin de prikkels steeds sterker worden en de gevoeligheid ervoor zwakker. Natuurlijk is ook de onlust, de verveling, de onleefbaarheid van het leven een rechtmatige informatie die de literatuur kan brengen, maar zij is alleen van betekenis als zij de konklusie is van een denkend wezen. De ondergang is alleen boeiend als hij tot het einde aan de intelligentie is getoetst. De wanhoop is alleen overtuigend als zij op geordende gegevens berust en als de tegenargumenten niet onder censuur zijn gesteld. Toen Baudelaire zijn ongeschiktheid zag voor de rol van demokraat of moralist, was het 'raisonneren' van Poe zijn enige uitweg. Hij is leesbaar gebleven, omdat hij zijn verstand heeft toegelaten tot zijn morbiditeit.

De onlust, de verveling, de onleefbaarheid van het leven: men behoeft slechts een blik te hebben geworpen in *Les fleurs du mal* om te weten dat Baudelaire's giftige bloemen in dat klimaat zijn gekweekt. In den beginne was de verveling, de 'engelse' verveling, zoals men in Frankrijk meende, die allerhevigste verveling die Baudelaire 'spleen' noemde. Het is een gevoel dat zich meester maakt van de man van de wereld, de dandy die alles gezien heeft

en alles geprobeerd en die al het nieuwe dat hem wordt geboden herkent als oud. Er is geen nieuws onder de zon. Alles is alreeds geweest in de eeuwen die voor ons geweest zijn. En wijzelf hebben alles al beleefd als we twintig zijn. Natuurlijk, er zijn kleine verschillen. Het bekende, het al te bekende, is maar een deel van wat ons overkomt. Ieder voorjaar lijkt op het vorige, maar het is ook uniek. Het heeft elementen die werkelijk nieuw zijn. Het is de kunst om dat nieuwe te 'herkennen'. Het herkennen van het oude als oud is het voeden van de verveling. Het nieuwe zien in het oude: dat is het levenwekkende herkennen, het herkennen van wat men al kende, maar niet precies in deze gedaante, niet onder dit licht en met dit gevoel, niet met al die details die er een ander gezicht aan geven. Juist aan het dagelijkse en overbekende valt iets nieuws te ontdekken, als men er de ogen voor heeft. Het veel geziene verbergt het meeste. Men kan niet alleen iets 'herkennen', dat men niet eerder ontdekt had, aan een dagelijks ding, maar men kan ook plotseling zien dat een eigenschap, die men lang aan zo'n ding had toegeschreven, er in werkelijkheid niet is. Wat men nieuw *noemt*, substantieel nieuw, is dus in werkelijkheid iets ouds dat voor een bepaalde toeschouwer zijn bekendheid verloren heeft en juist daardoor herkend wordt, niet met de verveling die in alles alleen maar ijdelheid en kwelling des geestes ziet, maar met een prikkelend plezier.

Zo'n toeschouwer heeft Baudelaire willen zijn. Hij spreekt erover in zijn beschouwing over Constantin Guys (*Le peintre de la vie moderne*). Hij verwijst daar namelijk naar de man die aan het woord is in Poe's verhaal *The man of the crowd*: iemand die herstellende is van een lange ziekte en gezeten voor een

caféraam door zijn terugkerende kracht in één van die gelukkige stemmingen verkeert die het exacte tegendeel zijn van verveling en waarin het waarnemingsvermogen elektrisch gespannen is. Deze stemming, waarin alles nieuw lijkt, is typisch voor de convalescent. Baudelaire meent nu de gesteldheid van zo'n convalescent terug te vinden in het kind dat ook dat vermogen bezit om zich levendig voor de dingen te interesseren, zelfs voor de ogenschijnlijk onbenulligste. 'L'enfant voit tout en nouveauté'. De convalescent en het genie hebben gemeen dat zij oude dingen als nieuw kunnen zien, zoals zij voor de kinderen werkelijk zijn. 'Le génie n'est que l'enfance retrouvée à volonté.'

Het genie is dus afhankelijk, vindt Baudelaire, van een bewuste terugkeer naar de prille jeugd. Slaagt men daar niet in, vindt men niet wat Poe noemt 'precisely the converse of *ennui*', dan raakt men in de macht van dat monster dat in de opdracht 'Au lecteur' van *Les fleurs du mal* ten tonele verschijnt, het delikate monster, dat van schavotten droomt terwijl het zijn 'houka' rookt: l'Ennui! Achter deze opdracht al verrijst de gestalte van de markies de Sade, die samen met Byron volgens Sainte-Beuve de grote inspirator is geweest van 'onze moderneren'. (De details van deze beïnvloeding door de gehele 19de eeuw zijn voor de franse en de engelse literatuur nagespoord door Mario Praz in *The romantic agony*). Het apostolaat van het plezier, dat de wreedheid verschaft, wordt hier door Baudelaire aan de verveling gegeven, aan de spleen. Tegenover 'spleen' staat 'idéal', het vermogen om aan de verveling te ontkomen door het nieuwe in het oude te ontdekken. Deze dichtbundel is een reis door het gebied van de verveling, begonnen i[n] de hoop op het ideaal. Men

weet dat de dichter oorspronkelijk de bedoeling had zijn boek *Les Limbes* te noemen naar dat uitzichtloze tussengebied dat noch hemel is noch hel noch vagevuur. (Hij heeft van die titel afgezien omdat die kort tevoren door iemand anders was gebruikt.) Zo gezien is *Les fleurs du mal* een vervolg op de *Divina Commedia*, een vierde boek, waarin de verveling van het 19de eeuwse Parijs de ‘correspondance’ vormt van het Voorgeborchte in de andere wereld. In ‘Bénédiction’ getuigt de dichter van zijn hoop, dat hij, ondanks de vloek van zijn moeder, de haat van de mensen en het sadisme van zijn vrouw, in de hemel zal komen, waar God een plaatsje voor dichters openhoudt. Maar op de reis door het leven trekt de verveling hem naar de zonde. Hij benijdt de mensen die het lijden verkiezen boven de dood en de hel boven het niets. God wordt meer en meer gezien als een boosaardige macht, die de mensen doet lijden (theorie van Sade), niet te onderscheiden van Satan. Hij heeft ook Jezus bedrogen, omdat hij gelachen heeft in zijn hemel bij de kruisiging. En daarom heeft Petrus gelijk gehad toen hij Jezus verloochende. De dichter wekt Kaïns geslacht op om God uit de hemel te werpen en hij bidt tot Satan om zich over hem te ontfermen in de diepte van de hel bij de boom der kennis. En ten slotte: waar hij terecht komt, doet er niet toe, als er maar *iets nieuws* te beleven valt. *Les Fleurs du Mal* begint met de verveling, verkent het leven, verloochent alles, ook het geloof (ondanks die katolieken die Baudelaire voor zich opeisen) met als enige absurde hoop: du *nouveau*, het laatste woord van het boek.

Verveling tegenover het vermogen om iets nieuws te zien: dat is ook de achtergrond van *The man of the crowd*. De ‘ik’ van Poe's verhaal herkent in de

menigte, die zich voorbij zijn café raam spoedt, een oude man, die hij juist meent niet te herkennen, omdat hij op niemand lijkt. Maar toch is zijn eerste gedachte, dat een schilder, die de duivel zou moeten afbeelden, dit gezicht als model zou moeten nemen. Terwijl de onbekende man voorbijflitst, komen er bij de waarnemer een aantal ideeën omtrent hem op: hij ziet in dat gezicht grote verstandelijke kracht, voorzichtigheid, armoede, gierigheid, brutaliteit, boosaardigheid, bloeddorstigheid, triomf, pret, uitzinnige angst en hevige, uiterste wanhoop. Hij herkent dus nogal veel in een gezicht dat hij nooit eerder gezien had, maar dat hem toch niet zou zijn opgevallen, als hij niet als herstellende zieke alles met nieuwe ogen bekeek. De 'ik' van het verhaal volgt de oude man op een uitputtende wandeling door Londen om te ontdekken wat zijn bezigheden zijn. Langzamerhand blijkt dat de geheimzinnige man niets anders zoekt dan *de menigte* om erin op te gaan. Hij is 'the man of the crowd', de massamens. Het motto van het verhaal, dat ontleend is aan La Bruyère, luidt dan ook: 'Ce grand malheur de ne pouvoir être seul'. De man die weigert alleen te zijn, zegt Poe, is 'the type and genius of deep crime'. De verveling maakt dat hij zijn individualiteit verliest en zijn ziel aan de duivel verkoopt. Men kan deze waarheid ook op Poe zelf betrekken en zeggen: de verveling maakt hem, de dichter, tot een gevallen engel. Maar een gevallen engel die het vermogen bezit zich telkens weer op te heffen, telkens weer een 'convalescent' te zijn. Na iedere val, na iedere ziekte herstelt hij weer als dichter, als engel, die het nieuwe herkennen kan. In die staat, waarin het vermogen tot zien en denken herleeft ('when the film from the mental vision departs... and the intellect, electrified, surpasses as

greatly its everyday condition as does the vivid yet candid reason of Leibnitz, the mad and flimsy rhetoric of Gorgias'), ziet hij *zich zelf* voorbijkomen als zieke, als duivel, als 'man of the crowd', tot ieder misdrijf in staat. De waarnemer en 'the man of the crowd' zijn één en dezelfde: Poe zegt het niet duidelijk, maar de eigenschappen die hij 'herkende' in het onbekende gezicht en die ik in mijn weergave heb opgesomd, vormen ongetwijfeld een zelfportret, een toekomstprojectie, die meedogenloos is, maar van een onafwijsbare gelijkenis. Een soortgelijk thema heeft *William Wilson*, maar daarin is de persoons-verdubbeling niet gecamoufleerd. Het misdadige personage in dat verhaal releveert zijn ontmoetingen met zijn gewetensvolle dubbelganger. Het perspectief is dus omgekeerd van dat van *The man of the crowd* waar 'de ander' juist de misdadiger is. De rolverdeling in *William Wilson* is de normale, voor de hand liggende, bij dit soort dubbelgangersfantasieën. In het gedicht *Ulalume*, waaruit nogmaals Poe's voorliefde voor de persoonsverdubbeling blijkt, is de 'ik' weer de slechte, degeen die aan de verleiding blootstaat en 'Psyche, my soul' is de ander die hem probeert tegen te houden. De verleidster, gesymboliseerd in de maan, is in dit geval ook een dubbelganger: de dichter herkent haar als Astarte, de zinnelijke liefde die 'warmer' is dan haar alter ego Diana, de ideale, platonische liefde en hier ook de liefde voor de gestorven Ulalume (zijn vrouw Virginia).

Baudelaire was vooral getroffen door het genie van de convalescent, gevolg van de omgekeerde rolverdeling in *The man of the crowd*, waardoor de nadruk juist kwam te liggen op die mogelijkheid van herstel. Het totale beeld van het leven blijft onontkoombaar verval in zijn voorstelling, maar daarbinnen kan

men steeds weer convalescent zijn, het vermogen tot zien en denken herwinnen. ‘Man kommt aus solchem schweren Siechtum... *neugeboren zurück*,’ schreef Nietzsche, bij uitstek de expert in het telkens weer gezond worden. Belangrijker dan de uiteindelijke bestemming (‘Enfer ou Ciel, qu’importe?’) is voor Baudelaire deze elasticiteit, het vermogen om zich telkens weer op te richten. In zijn aantekeningen vindt men dan ook vele programma's, goede voornemens, preludes op een herstel dat gewoonlijk uitbleef. Het gebed was zijn belangrijkste vorm van wilsdiscipline. Hij zegt in een brief aan zijn moeder (1 april 1861), waarin hij zijn zelfmoordgedachten vertelt: ‘En même temps, et *pendant trois mois*, par une contradiction singulière, mais seulement apparente, j'ai prié à toute heure (qui? quel être défini? je n'en sais absolument rien) pour obtenir deux choses: pour moi, la force de vivre; pour toi, de longues, longues années.’ In de aantekeningen die het opschrift *Fusées* dragen (een aan de Marginalia van Poe ontleende titel) noemt hij het gebed een reservoir van kracht, het altaar van de wil en de hygiëne van de ziel. ‘Wie 's avonds gebeden heeft, is een kapitein die schildwachten heeft uitgezet. Hij kan slapen.’ Verder zweert hij aan zich zelf voortaan de volgende regels te volgen als de eeuwige regels van zijn leven: ‘Faire tous les matins ma prière à Dieu, réservoir de toute force et de toute fustice, à mon père, à Mariette et à Poe, comme intercesseurs; les prier de me communiquer la force nécessaire pour accomplir tous mes devoirs, et octroyer à ma mère une vie assez longue pour jouir de ma transformation... obéir aux principes de la plus stricte sobriété, dont le premier est la suppression de tous les excitants, quels qu'ils soient.’

Men mag hierbij wel opmerken, dat Baudelaire's religieuze gedragsregels en zijn theologische termen 'correspondances' zijn voor de techniek van zijn wilsorganisatie. De religie in *Les fleurs du mal* noemt hij in een brief kort vóór zijn dood 'travestie'. Men behoeft niet te menen dat hij Poe letterlijk als een heilige zag die voor hem een middelaar kon zijn bij God, evenmin trouwens als Mariette, het kindermeisje uit zijn jeugd of zijn vader, die hij nog vóór zijn zesde jaar had verloren. Baudelaire had deze namen nodig in zijn gebed als brandpunten voor zijn gedachten. Voor de 'hergeboorten' die hij nastreefde zocht hij steeds aansluiting bij dat gelukkige deel van zijn kindertijd, toen zijn vader nog leefde, maar vooral bij die periode na diens dood en vóór het hertrouwen van zijn moeder, dus omstreeks zijn zesde en zevende jaar, toen hij de jonge weduwe voor zich alleen had. Zijn grote katastrofe, het is vaak opgemerkt, was dat tweede huwelijk van zijn moeder. Dat was het verraad dat hij haar nooit vergeven heeft. Zijn 'intercesseurs' zijn dus heel goed gekozen: twee vertegenwoordigers van zijn kindertijd, toen zijn leven nog niet verknoeid was, en de man die hem de weg had gewezen naar een herstel van die onschuld ('le génie n'est que l'enfance retrouvée à volonté').

Het wordt langzamerhand duidelijker wat Baudelaire eigenlijk aan Poe te danken had en waarom hij steeds bewonderend en met een aksent van genegenheid over hem geschreven heeft. Het waren niet de esthetische theorieën, hoe vaak hij ook Poe op dit gebied met instemming geciteerd of geparafraseerd heeft. Het waren evenmin de symbolistische leerstukken die door beider roes-ervaringen gesteund werden. Deze twee schrijvers hadden nu eenmaal

veel overeenkomstigs in hun aanleg en in hun lot en bovendien betrokken zij vaak gelijksoortige materiaal uit hetzelfde romantische reservoir. Baudelaire kon zich zelf dus wel herkennen in allerlei werk van Poe, maar deze herkenning veranderde hem niet. De werkelijk revolutionaire informatie, die hij bij de andere schrijver vond, was het reasoneren, dat samen met het terugvinden van het kinderlijke gezichtspunt de mogelijkheid van regeneratie schiep. Baudelaire klampte zich vast aan deze kans die Poe voor hem opende om telkens weer op te duiken uit de verveling, de wanhoop en de afgestomptheid. In *Les paradis artificiels* luidt zijn iets gewijzigde definitie van het genie: 'Le génie n'est que l'enfance nettement formulée, douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et puissants.'

De vraag is nu aan de orde, wanneer en hoe Baudelaire's ontmoeting met het werk van Poe heeft plaats gehad. De eerste vertaling van een verhaal van Poe in Frankrijk verscheen in november 1845. De vertaler was Alphonse Borghers en het verhaal *The Gold Bug*. In 1846 en '47 drukten verschillende franse bladen verhalen van Poe in allerlei vertalingen af. *The Murders in the Rue Morgue* kwam minstens drie keer in drie verschillende versies, *A Descent in the Maelström* twee keer. De 'Revue des Deux Mondes' publiceerde in oktober 1846 een studie over Poe van de hand van Emile Daurand-Forgues. De verhalen die in deze jaren in Frankrijk bekend werden, waren alle ontleend aan de uitgave van de *Tales* die in juni 1845 te New York was verschenen en die twaalf verhalen bevatte. Vroegere uitgaven, zoals *Tales of the Grotesque and Arabesque* (van 1839), waarvan de oplage tamelijk gering was, schijnen niet in Frankrijk te zijn doorgedrongen. Ook Baudelaire's

eerste vertaling, n.l. van *Mesmeric Revelation*, die op 15 juli 1848 verscheen in ‘La Liberté de Penser’, was ontleend aan *Tales* van 1845. Het is dan ook waarschijnlijk dat het eerste boek van Poe dat Baudelaire in handen heeft gehad en waarover hij veel later geschreven heeft *Tales* van 1845 was. In een brief van juni 1864 beschreef hij zijn ontmoeting aldus:

‘Savez-vous pourquoi j'ai si patiemment traduit Poe? Parce qu'il me ressemblait. La première fois que j'ai ouvert un livre de lui, j'ai vu, avec épouvante et ravissement, non seulement des sujets rêvés par moi, mais des PHRASES pensées par moi, et écrites par lui vingt ans auparavant.’

Berust deze herinnering aan een kennelijke geheugenstoornis ten gevolge van een herkenningschok zelf ook weer op een geheugenvervalsing? Het is in elk geval waarschijnlijk dat Baudelaire tussen eind 1845 en begin 1848 Poe's boek met de twaalf verhalen heeft gelezen. Dat hij juist *Mesmeric Revelation* ter vertaling uitkoos, is merkwaardig, omdat dit niet een van die griezelige of spannende verhalen is die toen in een behoefte voorzagen. Het kwam weliswaar tegemoet aan een heersende belangstelling voor hypnotische verschijnselen, maar in hoofdzaak is het verhaal toch een vrij uitvoerige uiteenzetting van Poe's opvattingen over het wezen van de materie, de geest, God, het denken, het heelal, de dood, kortom een mengseltje van fysica en metafysica zoals hij in *Eureka* uitvoerig zou overdoen. Baudelaire heeft met *Mesmeric Revelation* willen laten zien, zoals uit zijn inleiding bij de vertaling blijkt, dat Poe nog iets anders was dan een handig schrijver van detectiveen griezelverhalen, n.l. een denker, een schrijver met een filosofische ‘manie’. Hetzelfde ‘raisonner’ dat zo

fraai funktioneerde bij de oplossing van moordmysterie is hier immers bezig *het wereldmysterie* te ontraadselen. Van belang daarbij is natuurlijk ook dat de ‘openbaring’ in het verhaal wordt toegeschreven aan iemand die in een hypnotische slaap verkeert en die bovendien stervende is. De implicatie moet zijn, dat hij in die toestand al een blik heeft kunnen werpen in die andere wereld waarover hij spreekt en ook al enigszins deel heeft aan het inzicht der engelen in *onze* wereld. Wat Baudelaire vooral geboeid heeft, is deze combinatie van een werk van de scheppende verbeelding met een wetenschappelijk getinte redeneertrant. *Eureka*, dat later Paul Valéry op soortgelijke gronden in extase zou brengen, was in New York al enkele maanden eerder van de pers gekomen dan Baudelaire's vertaling van deze ‘voorstudie’ in Parijs. Maar het boek had zo'n kleine oplage en trok toen zo weinig de aandacht, dat Baudelaire het in 1848 nog niet gekend kan hebben. Uit zijn inleiding tot de *Révélation magnétique* blijkt trouwens dat de reputatie van Poe in Frankrijk (die toen al wel bestond) berustte op ‘un volume de nouvelles’.

Er blijkt nog iets anders uit die inleiding. Baudelaire geeft erin te kennen, dat hij met grote waardering over Poe denkt, wiens werk hem met verbazing vervult, maar niet met entoesiasme. (‘Il a étonné, surtout étonné, plutôt qu'ému et enthousiasmé’.) Deze gematigde formulering van 1848 nu is bevreemdend, als men denkt aan de hiervóór geciteerde bewoordingen van de brief van 1864, waarin toch minstens sprake was van verrukking (*ravisement*). Het is moeilijk aan te nemen, dat Baudelaire bij de eerste kennismaking verrukt en verbluft was door de verwantschap en door de letterlijke weergave van zijn

eigen, dromen, maar kort daarna, één of twee jaar later, noch ontroerd noch entoesiast. Voegt men daarbij dat Baudelaire in 1848 en volgende jaren in beslag genomen werd door zijn gloednieuwe democratische overtuiging, om van zijn deelname aan de republikeinse journalistiek nog te zwijgen, en dat Poe in 1849 stierf, vóórdat zijn franse broeder en bewonderaar ertoe gekomen was hem een brief te schrijven, dan gaat men toch wel twijfelen aan de juistheid van Baudelaire's latere voorstelling van zaken.

In 1854 pas schreef hij de brief die de herkenning bevestigde, maar deze was bestemd voor Poe's schoonmoeder (en tante) Maria Clemm, aan wie hij de vertaling opdroeg van een aantal verhalen die als *Histoires Extraordinaires* eerst in 'Le Pays' verschenen zijn. (De opdracht aan Mrs. Clemm in de vorm van een huldigende brief werd wel in dat blad gepubliceerd, maar niet in die vorm in de boekuitgave van twee jaar later.) Poe wordt hier genoemd: 'un des plus grands poètes de ce siècle'. In 1857 luidt zijn oordeel: 'ce poète incomparable, ce philosophe non réfruté qu'il faut toujours citer à propos des maladies mystérieuses de l'esprit.' En ook: 'le maître de l'horrible, le prince du mystère.' In 1861: 'un vaste génie, profond comme le ciel et comme l'enfer.' Omstreeks dezelfde tijd: 'la plus puissante plume de cette époque.'

Het lijkt nu, dat men de konklusie niet uit de weg kan gaan, dat de schok der herkenning die Baudelaire achteraf aan zijn eerste kennismaking met Poe heeft toegeschreven, in werkelijkheid later, n.l. in 1852 heeft plaats gehad. Tijdens de Tweede Republiek experimenteerde Baudelaire, zoals hiervóór is vermeld, met de rol van weldenkend staatsburger,

die heftig gekant is tegen de ‘passion frénétique de l'art’. In het artikel *L'école paienne*, dat in januari 1852 gepubliceerd werd, paradeerde hij als een konservatief uit de school van Joseph de Maistre die in het christendom vooral een traditionele waarde ziet. Hij prees al wel de ‘raison’ die de heidense esteten uit hun hart hadden gebannen, maar hij richtte zich met grote haat tegen de hartstocht voor de schoonheid ‘qui tend à faire de l'homme un être inerte et de l'écrivain un mangeur d'opium.’ De overprikkelde poëet maakt zich zelf en iedereen ongelukkig, vond hij, en krepeert op zijn dertigste jaar in het hospitaal. Men kan zeggen, dat de geestesgesteldheid van dit artikel niet verenigbaar is met de verering voor Poe die hij later in hetzelfde jaar aan de dag zou gaan leggen. Wat hij van zich zelf in Poe herkent heeft, is juist voor een belangrijk deel wat hij hier aanvalt. Van Poe moest hij blijkbaar nog leren dat het gebruik van de rede verenigbaar is met een ‘passion frénétique de l'art’.

In het begin van 1852 ging hij zich intensiever met Poe bezig houden. Het uitvoerige essay dat in maart en april in de ‘Revue de Paris’ verscheen (*Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages*) was voor 99% een vertaling van artikelen uit de *Southern Literary Messenger*, zoals onlangs is aangetoond door W.T. Bandy. Zelfs de kritische appreciatie van Poe's werk is overgenomen uit dat Amerikaanse blad. Het kleine aandeel van Baudelaire in dit opstel bestaat uit verzachtingen van onvriendelijk gestelde opinies in de Amerikaanse artikelen en enige scherpe veroordelingen van Amerika dat zich Poe onwaardig had betoond. Of Baudelaire de lasterlijke ‘Memoir’ van Poe's valse vriend dominee Griswold bij zijn stuk gebruikt heeft, is onzeker. Hij stelt Griswold in elk

geval pas aan de kaak bij de omwerking van zijn essay dat in 1856 als inleiding bij de boekuitgave van de *Histoires extraordinaires* is afgedrukt onder de titel *Edgar Poe, sa vie et ses oeuvres*. ('Il n'existe donc pas en Amérique d'ordonnance qui interdise aux chiens l'entrée des cimetières?').

De 'schok der herkenning' die de namen Poe en Baudelaire aan elkaar heeft geklonken, was niet één gebeurtenis, zoals Baudelaire later gemeend heeft, maar een schok in étapes. Bij de eerste kennismaking vóór 1848 heeft hij misschien wel beseft dat Poe hem iets bijzonders te zeggen had, maar hij heeft niet precies gezien wat dat was en in de daarop volgende jaren heeft hij Poe op de achtergrond gedrongen. In 1852 hervat hij het lezen en het vertalen van Poe's werk en daarna volgt een langzame en geduldige ontdekking ervan als begeleiding van zijn groeiende zelfherkenning als een raisonnerende 'poète maudit', die telkens verslagen is, maar ook telkens weer reikhalst naar herstel.

Nu kan men zeggen: wat doet het er eigenlijk toe, of Baudelaire Poe 'herkend' heeft omstreeks 1847 of een jaar of vijf later? Het antwoord moet zijn, dat het verschil wel degelijk betekenis heeft. Baudelaire herkende een schrijver die niet meer leefde. De man met wie hij zoveel gemeen had was als veertigjarige gestorven. Snel verouderend door zijn syphilitische infectie en zijn verslaving aan stimulantia voelde hij in Poe's premature dood een voorspelling omtrent zijn eigen lot. Zijn besef van verdoemd te zijn werd er door versterkt. Bovendien zou de herkenning op zijn vijf- of zesentwintigste jaar Baudelaire ingrijpender hebben beïnvloed dan het geval kon zijn toen hij de dertig al gepasseerd was. De Amerikaanse schrijver kon hem in dit stadium geen nieuwe weg

meer wijzen, alleen hem helpen de eerder ingeslagen weg beter begaanbaar te maken. En er was toen minder aanleiding voor Baudelaire om de ideeën van Poe over te nemen dan om ze te interpreteren in overeenstemming met zijn eigen denkbeelden.

Inderdaad heeft Baudelaire in enkele gevallen Poe's gedachten bij zijn weergave ervan naar zich toe gebogen. Ik zal er twee voorbeelden van geven. In zijn *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, inleiding bij zijn tweede bundel vertalingen (*Nouvelles histoires extraordinaires*) geeft Baudelaire onder meer een parafrase van Poe's essay *The poetic principle*. Daarin wordt een onderscheid gemaakt tussen het poëtische sentiment aan de ene kant, de waarheid en de hartstocht aan de andere. Het poëtische sentiment, zegt Poe, behoort tot het domein van de schoonheid, de waarheid dient tot bevrediging van de rede en de hartstocht (passion) is de opwinding van het hart. Maar dat betekent niet, vervolgt hij, dat men de prikkels van de hartstocht of de voorschriften van de plicht of zelfs de lessen van de waarheid niet in een gedicht zou mogen introduceren. Men kan dat zelfs met voordeel doen, want zij kunnen de algemene bedoelingen van het werk op allerlei manieren ondersteunen. Maar de echte kunstenaar zal altijd proberen ze te verzachten in onderwerping aan de schoonheid, die de atmosfeer en de werkelijke essentie is van het gedicht.

In Baudelaire's weergave van deze uiteenzetting wordt het poëtisch sentiment totaal gescheiden van hartstocht en waarheid. De hartstocht, zegt Baudelaire, is *natuurlijk*, te natuurlijk om niet een wanklank te zijn in het domein van de zuivere schoonheid, een te familiaar en te heftig element om het zuivere Verlangen, de bevallige Melancholie en de

edele Wanhoop, die tot de bovennatuurlijke regionen der poëzie behoren, niet te schandaliseren. Deze stelling, die wordt gepresenteerd als de mening van Poe, komt bij Poe niet voor.

Twee jaar later (in 1859) herhaalt Baudelaire zijn parafrase van *The poetic principle* in zijn artikel over *Théophile Gautier*. Maar nu citeert hij de hele passage als een theorie van eigen vinding, wat bevreemdend, maar enigszins vergeeflijk is, omdat hij zich Poe's leer door zijn amendement toch al had toegeëigend. Het idee, dat de hartstocht als *te natuurlijk* gewerd moet worden uit de 'bovennatuurlijke' poëzie past allerminst in Poe's theorie. Het is een gedachte die typerend is voor Baudelaire, wiens wereldbeeld doordrongen was van het bewustzijn van het Kwaad. Zijn mening, dat de natuur *slecht* is, ontleent overigens meer aan de filosofie van De Sade dan aan de christelijke erfzonde-leer die er vaak de camouflage van moest zijn. 'Il faut toujours en revenir à De Sade, c'est à dire à *l'homme naturel*, pour expliquer le mal,' leest men in zijn nagelaten notities voor een roman. In de orde van luxe en plezier, schreef hij in *Le peintre de la vie moderne*, kan de natuur slechts raden tot misdaad. 'Tout ce qui est beau et noble est le résultat de la raison et du calcul.' Terwijl voor Poe de natuur goed en kwaad omvat, kent zij bij Baudelaire uitsluitend kwaad. Het goede komt van elders, meent hij, uit de godsdienst en de filosofie, zonder er bij te zeggen dat het weer een heel speciaal soort filosofie is (n.l. die van De Sade) die leert dat de wellust in het kwaad te vinden is. Baudelaire zegt het hem na in *Fusées*: 'La volupté unique et suprême de l'amour gît dans la certitude de faire le *mal*.' Niet de liefde geeft genot, maar de verboden liefde, de liefde die tege-

lijkertijd een misdaad is, die infekteert, korrumpert, verdoemt.

Satan is voor Baudelaire onmisbaar als leverancier van genietingen die niet zouden bestaan zonder het verbod en zonder het berouw. Een van de geneugten van de hasjij-roes is dat het berouw er bij is inbegrepen. 'Le remords, singulier ingrédient du plaisir, est bientôt noyé dans la délicieuse contemplation du remords.' Daarom noemt hij hasjij een werktuig van Satan en een langzame zelfmoord. In *Les paradis artificiels* vermeldt hij niet zonder voldoening het verhaal over het oosterse geheime genootschap der 'Haschischins' of 'Assassins' om het verband te leggen tussen deze speciale roes en de misdaad. Men herinnert zich daarbij Sade's ontwerp voor een 'société des amis du crime'.

Wie zegt dat Baudelaire's veroordeling van de hasjij in dat geschrift een schijnheilige komedie is, omdat hij er eigenlijk propaganda voor maakt, heeft het abc van Baudelaire's filosofie nog niet begrepen. Juist het immorele, juist het satanische immers is het genotvolle erin. Dat het slecht is en veroordeeld moet worden, is een element van de aantrekkelijkheid er van. In het 'kunstmatig paradijs' van de hasjij komt de overwinning van morele skrupules in zicht, stijgt de bereidheid tot de misdaad, worden het berouw en de straf objecten van kontemplatie en genot. Er ligt oneindigheid in, omdat het tijdsbesef stil staat. Toch kan men weer, met koele blik en reasonnerend verstand, genezen uit deze ziekte om er opnieuw in te verzinken, genietend van de eigen ontbinding, de afdaling in de hel, de langzame zelfmoord. Gelukkig zijn in het slachtofferschap en tegelijkertijd geen af keer hebben van de functie van beul: dat is ook hoe hij kort vóór zijn ineenstorting een vervalsende

terugblik werpt op zijn revolutionair verleden: ‘Moi quand je consens à être républicain, je fais le mal le sachant... Nous avons tous l'esprit républicain dans les veines, comme la vérole dans les os, nous sommes démocratisés et syphilités.’ (*Pauvre Belgique*).

Jean-Paul Sartre heeft Baudelaire verweten, dat hij zich gebogen heeft voor de bestaande moraal en zich altijd schuldig gevoeld, terwijl hij de burgerlijke vooroordelen gemakkelijk opzij had kunnen zetten en zijn eigen moraal scheppen, zoals Gide op grond van zijn persoonlijke aanleg heeft gedaan. Een dwazer verwijt lijkt mij niet denkbaar. Waarom heeft Baudelaire zich gebogen voor de bekrompen opvattingen van madame Aupick en notaris Ancelle? Waarom heeft hij zich niet van deze mensen bevrijd? Omdat madame Aupick zijn moeder was en Ancelle zijn curator. Zijn moeder had hem op zijn zevende jaar in de steek gelaten door met de heer Aupick te trouwen en hij is zijn leven lang bezig geweest haar daarvoor te straffen. Men kan dat natuurlijk kinderachtig noemen, maar de liefde voor haar zat hem nu eenmaal even onuitroeibaar in het bloed als de syphilis sinds zijn twintigste jaar. Het verbodene doen en ervan genieten, is een kinderlogika. Genieten, omdat moeder er het verdriet van zal hebben, dat haar toekomt omdat zij schuldig is tegenover hem. Haar sparen soms ook, door het kwaad dat hij haar zou *kunnen* doen, na te laten, omdat hij haar lief heeft en omdat haar schuld toch nooit kan worden afgelost. ‘Crois-tu donc que, si je le voulais, je ne pourrais pas te ruiner et jeter ta vieille dans la misère? Ne sais-tu pas que j'ai assez de ruse et d'éloquence pour le faire? Mais, je me retiens, et à chaque crise nouvelle, je me dis: ‘Non, ma mère est vieille et pauvre, il faut la laisser tran-

quille.’ (17 maart 1862). Men moet bedenken dat de man die dit schrijft veertig jaar is. Het in oorsprong kinderachtige mechanisme had zich gehandhaafd en was met hem volwassen, oud en ziek geworden. Het kwaad dat hij vereerde stamt af van wat kwaad was in haar ogen. Zijn prostituées waren niet beminnenswaardiger dan zijn permanente maîtresse Jeanne Duval. Vrouwen die vergelijkbaar waren met zijn moeder heeft Baudelaire niet kunnen beminnen. De notaris, die hij haatte, had toch ook zijn vertrouwen, omdat hij haar kreauur was. Baudelaire's hele wereld ligt vast in zijn verhouding tot deze mensen. De revolutie van '48 betekende voor hem een aanslag op generaal Aupick. Het kwaad dat hij denkt, maar gewoonlijk niet doet, is zijn levenslange afrekening met zijn moeder. De morele sanctie op zijn voorkeur, die Sartre van hem verlangt, zou hem van die voorkeur beroofd hebben. De neurose is altijd wijzer dan dit soort psychologen. Zij houdt zich aan kleine genezingen omdat de grote genezing ook het einde van de patient zou betekenen.

Het kwaad is bovendien voor Baudelaire nog iets meer dan de overtreding van de burgerlijke moraal, zoals Sartre meent. Het is het kwaad van de markies De Sade, dat hem er toe brengt de komst van de cholera (‘ce monstre adoré’) in België toe te juichen. ‘Je jouirai, dis-je, des terreurs et des tortures de la race aux cheveux jaunes...’ (*Pauvre Belgique*). Literatuur? Zeker, maar deze literatuur is een manier van zijn. Zij heeft zich voortgeplant, verder nog dan Rimbaud's proklamatie ‘Voici le temps des ASSASSINS’.

Baudelaire - en dit is mijn tweede voorbeeld van zijn ombuiging van Poe - beroept zich ook voor zijn satanisme op zijn ‘frère américain’. Nu impli-

ceert Poe's bestrijding van zijn angsten door de verschrikkingen te bekijken en te ontleden vaak genoeg een minutieuze exploitatie van wreedheid en lijden. Voegt men daarbij zijn obsessie met vampiers, platonische incest, moord en levend begraven worden, dan krijgt men een hele galerij van sadistische en masochistische taferelen. Als hij spreekt over die soort van wanhoop die geniet van zelfkwelling en 'the most delicious because the most intolerable of sorrow' (*The philosophy of composition*), dan is hij ten nauwste verwant aan de Baudelaire die *L'Héautontimorouménos* schreef ('Je suis la plaie et le bourreau... Je suis de mon coeur le vampire'). Maar betekent dit, dat Poe de natuurlijke slechtheid van de mens heeft erkend, zoals Baudelaire beweert in de *Notes nouvelles sur Edgar Poe?* Ik geloof het niet. Baudelaire beroept zich voor deze stelling, zonder de titel van het verhaal te noemen, op *The imp of the perverse*, waarin Poe een uiteenzetting geeft van het psychologische principe van de 'acte gratuit' die hij noemt: *perverseness*, of ook: 'a mobile without motive, a motive not motivated.' Dit principe, zegt hij, maakt dat wij doen wat wij niet moesten doen. Deze 'perversiteit' schakelt het verlangen naar welzijn uit, veronderstelt zelfs een krachtig tegengesteld sentiment. Het principe van Poe, zegt Baudelaire, herinnert aan die oude waarheid, die men zo graag vergeet, 'que nous sommes tous nés marqués pour le mal!'

Poe's theoretische uiteenzetting is het begin van een verhaal dat zijn theorie illustreert. Hij laat een man die een volmaakte, niet te ontdekken moord heeft gepleegd, toegeven aan de onweerstaanbare neiging om te bekennen. Zijn perversiteit is - toevallig - de neiging om het goede te doen en te boeten voor zijn

misdaad. Het perverse dat Poe bedoelt is dan ook niet Baudelaire's erfzonde of natuurlijke slechtheid. Het is een neiging 'jenseits von gut und böse' om tegen het eigen belang te handelen, om het tegenovergestelde van het voor de hand liggende te doen. In *The black cat*, waarin ook sprake is van 'the spirit of Perverseness', geven de omstandigheden iets meer schijn van juistheid aan Baudelaire's interpretatie. Hier wordt de perversiteit er aansprakelijk voor gesteld dat de aan de drank geraakte dierenliefhebber (de verteller van het verhaal) zijn kat mishandelt en ophangt. Deze misdaad kwam voort, zegt hij, uit het onpeilbare verlangen van de ziel om zich zelf te kwellen, om de eigen natuur geweld aan te doen, om het kwaad te bedrijven alleen ter wille van het kwaad. Maar deze perversiteit is niet helemaal ongemotiveerd, omdat de man zijn kat als zijn geweten beschouwt, als de verwijtende getuige van zijn morele aftakeling. Bovendien wordt die aftakeling voorgesteld als een *ziekte* - 'for what disease is like Alcohol!' - waarmee de stelling dat men de 'natuurlijke mens' nodig heeft om het kwaad te verklaren weersproken wordt.

Poe's perversiteit is de neiging om te doen wat niet goed is, maar ook wat niet verstandig en wat niet plezierig is. In een afgrond springen, terwijl men dat niet wil, is er evenzeer in begrepen als de plaaglust die hem bezielde bij zijn lezingen over de kompositie van *The Raven*. Het is de onberekenbaarheid en niet het berekenbare Kwaad dat Baudelaire erin wou zien.

3. Dostojewski

Dostojewski is in hetzelfde jaar geboren als Baudelaire en ofschoon er geen 'herkenning' tussen deze beide schrijvers is geweest, behoren zij toch zozeer tot dezelfde familie, dat hun verwantschap telkens weer opvalt. Beiden hebben, midden in de romantiek, de moderne (d.w.z. 19de eeuwse) metropool in het centrum gezet. Dostojewski was de eerste in de russische romankunst die het toneel van de landelijke herenhuizen verlegde naar de grote stad. Baudelaire introduceerde in de franse poëzie de moerasdampen van Parijs. Beiden, romantici toch, waren verstoken van het romantische gevoel voor het landschap. Natuurbeschrijvingen moet men bij deze stadsmensen niet zoeken. Ook de geschiedenis, die sappige weide van het verleden waar Scott, Hugo en ook Dickens nog ruimschoots voedsel vonden, werd door hen niet begraasd. Zij werden gefascineerd door het drama of de drama's van de grote stad met zijn woonkazernes en armoedige prostituée's, met zijn nieuwe industriële massa, die ook door Poe was opgeroepen in *The man of the crowd* en door Dickens in sommige contemporaine romans.

Dostojewski's verwantschap met Poe is trouwens even opvallend. Niet alleen wat hun levensloop betreft - beiden begonnen aan een militaire carrière, die zij de rug toekeerden, toen zij in het begin van de twintig waren - maar ook door hun toegespitste aandacht voor het wrede en horribele, romantische thema's ongetwijfeld, maar die bij hen toch op heel persoonlijke ervaringen berustten. Ook hebben zij gemeen dat zij hun 'morbide' fantasie op een over-

eenkomstige manier te lijf gingen met een scherp-analyserend verstand. Juist omdat zij, uit zelfbehoud, hun angsten op een afstand brachten en zich eraan wonden om ze koel te bekijken, brachten zij beiden twee dingen tot ontwikkeling: de psychologie van de zelfkwellen en het thema van de dubbelganger. De verdediging tegen de eigen obsessies leidde tot een splitsing van de persoonlijkheid: in een kweller en een gekwelde of in een lijder en een die registreert. Poe's *William Wilson* zou men als een voorstudie kunnen zien voor Dostojewski's *De dubbelganger*. Het verhaal van *The black cat* zou door Dostojewski geschreven kunnen zijn. Hij zou het alleen wat langzamer en uitvoeriger hebben gedaan. Modernisten door hun grote-stadstema, hebben de leeftijdgenoten Baudelaire en Dostojewski ook hun oppositie gemeen tegen de geest der eeuw. Beiden hebben hun sociale, democratische episode gekend. Beiden stonden in 1848 aan de kant van de revolutie en beiden kwamen na enkele jaren tot andere gedachten. Dostojewski werd in de Siberische gevangenis tot het konservatisme bekeerd en ongeveer tegelijkertijd draaide Baudelaire de democratie de rug toe. Zij hebben ook gemeen dat hun positie tegenover godsdienst en moraal niet meer eenvoudig is, zelfs niet na hun omhelzing van konservatisme en reactie, maar problematisch en dubbelzinnig.

Ik zal mij hier bepalen tot de bespreking van deze dubbelzinnigheid bij Dostojewski, vooral ook om zijn herkenning door Nietzsche aan de orde te stellen die op deze kant van Dostojewski betrekking had. Om mij niet te verliezen in zijn omvangrijk oeuvre, zal ik zijn gedachten over de moraal in hoofdzaak ontleen aan de roman *Misdaad en straf*, waarin het gekompliceerde standpunt van de schrij-

ver in een voorlopige, maar toch afgeronde vorm is gefixeerd. De parallellen met Nietzsche's gedachten zijn zo opmerkelijk, dat het voor een goed begrip daarvan nuttig is te onderzoeken, welke overeenstemmingen berusten op de verwantschap, die al deze zieke en lucide romantici (ook Poe en Baudelaire) met elkaar verbindt en wat precies de een aan de ander ontleend heeft. Het is bovendien van belang om bij de hoge graad van verwantschap en gelijkgezindheid tussen Nietzsche en Dostojewski, die al te gemakkelijk aanleiding geeft tot gelijkstelling van denkbeelden, juist ook de verschillen tussen hun opvattingen aan te wijzen. Vooral Nietzsche, die zijn gedachten niet in verhalen placht te vermommen (ook al is *Also sprach Zarathustra* een werk van de verbeelding, het is daarom nog geen verhaal), is het slachtoffer geworden van uiteenlopende interpretaties en talrijke misverstanden. Maar dat probleem vormt een hoofdstuk op zich zelf.

Dostojewski's denkbeelden zijn op vele en uiteenlopende manieren begrepen. Zijn dubbelzinnigheden en kontradikties geven daartoe wel aanleiding, maar wettigen niet de mening, dat men met deze schrijver alle kanten uit kan. De symptomen van verwarring en onzekerheid bij Dostojewski sluiten immers de mogelijkheid niet uit om zijn positie, met de twijfel en de knelpunten erbij, nauwkeurig te bepalen. Wat hier volgt is een poging, ondernomen vanuit dat gezichtspunt, om na te gaan wat de schrijver in zijn verhaal over de misdaad en de straf van Raskolnikow mededeelt omtrent zijn opvatting over goed en kwaad.

De hoofdpersoon van *Misdaad en straf* is een edelmoedige jongeman, die een oude woekeraarster met een bijl vermoordt. Behalve dit in maatschappelijk

opzicht misschien wel schadelijke wezen slaat hij uit zelfbehoud nog haar goedgehartige, volmaakt onschadelijke zuster dood. De schrijver wil voor het optreden van zijn personage blijkbaar geen etisch achterdeurtje openlaten. Raskolnikow heeft zich niet gedragen in overeenstemming met een imaginaire, maar denkbare regel, volgens welke men schadelijke mensen zou mogen uitroeien, zoals men dolle honden mag neerschieten. Hij zou dan een wetsovertreder zijn zoals een bedrijver van eutanase, een misdadiger alleen in technische zin. Hij zou zich niet losgemaakt hebben van hen, die zich voor hun daden op morele gronden beroepen, waarbij in het midden kan worden gelaten in hoeverre hun morele grond voor anderen aanvaardbaar is. Dostojewski heeft de gang van zaken zo gekonstrueerd, dat het etische achterdeurtje er niet is. De edelmoedige Raskolnikow slaat twee vrouwen dood zonder een schijn of schaduw van een etisch motief. Hij handelt niet in drift of in de greep van een neurotische dwanggedachte. Hij is geen seksuele maniak, hij is niet krankzinnig. Ook de 'perversiteit' van Poe kan zijn daad niet verklaren. Raskolnikow komt tot zijn moord op grond van een theorie.

De eerste konklusie, die men zou kunnen trekken is, dat hij in elk geval geen recht heeft op het predikaat 'edelmoedig'. Maar daar staat tegenover, dat hij ook onzelfzuchtige dingen doet. Hij komt het ongelukkige gezin van Marmeladow te hulp. Hij weigert het offer te aanvaarden, dat zijn zuster hem wil brengen door met de minderwaardige Loezjin te trouwen. Hij behoort letterlijk tot het soort mensen, dat met gevaar voor eigen leven kinderen uit brandende huizen redt. Alle ongelukkigen die zijn pad kruisen vinden in hem een ridderlijke beschermer. Het is dus wel

degelijk een *edelmoedige* die de oude woekeraarster en haar zuster met een bijl de hersens inslaat. Deze kontradiktie heeft de schrijver *bedoeld*. De moord is smerig, maar de moordenaar is edel. Een andere vraag is, of men die opzet geloofwaardig vindt. Maar voordat men daarop kan antwoorden, moet men de theorie bekijken, die de edele Raskolnikow tot zijn wandaad had gebracht. Wat houdt zij in, waar komt zij vandaan en welke betekenis had zij voor Dostojewski?

De theorie is, dat er twee soorten mensen zijn: de gewone mensen, die het reproductie-materiaal vormen, en de buitengewone mensen, de ontdekkers, de wetgevers, de ‘sprekers van een nieuw woord’. De gewone zijn gebonden aan de geldende moraal. De buitengewone niet: zij kunnen zichzelf verlof geven de regels te overtreden, als dat nodig is voor de verwerkelijking van hun idee. Een Napoleon ruimt zonder skrupules op wat er in zijn weg komt. Nu staat de oude woekeraarster Raskolnikow weliswaar niet in de weg. Hij *speelt* maar met de gedachte, dat hij haar geld nodig heeft om zich uit zijn armoede te verlossen. Hij kijkt niet eens hoeveel er in de gestolen beurs zit die hij verstoopt. De roof is maar een symbolische komplementering van de moord, die Raskolnikow als een ‘test case’ ziet. Indien hij in staat is deze operatie in koelen bloede te verrichten (en er ook eventueel van te profiteren), dan is daarmee bewezen dat hij ‘een Napoleon’ is. Mislukt het experiment, dan blijkt daaruit, dat hij tot de gewone, de ‘lagere’ mensen behoort die aan de moraal gebonden zijn.

Thomas Mann heeft verondersteld, dat de bleke misdadiger uit *Also sprach Zarathustra I* (‘Vom bleichen Verbrecher’), die in allerlei opzichten aan Raskolnikow

kwam doet denken, een portret van Dostojewski zou zijn. Nietzsche's boek verscheen echter in 1883 en ofschoon *Misdaad en straf* uit 1866 dateert en vrij spoedig daarna vertaald is, heeft Nietzsche vóór 1887 Dostojewski niet gelezen. Hij schrijft immers in een brief aan Overbeck van 23 februari 1887, dat hij de naam Dostojewski enkele weken daarvóór nog niet kende. Hij bericht daar over zijn ontdekking van de *Aantekeningen uit het ondergrondse* in een recente franse vertaling. 'Het instinct der verwantschap (of hoe moet ik het noemen?) sprak dadelijk, mijn vreugde was buitengewoon'. Hij noemt het tweede deel van dit boek 'ein Geniestreich der Psychologie'. In *Götzen-Dämmerung* (1888) noemt hij Dostojewski de enige psycholoog van wie hij iets leren kon. Hij verwijst hier in het bijzonder naar de konklusies uit de *Aantekeningen uit het dodenhuis* over de naar Siberië verbannen misdadigers, van wie de russische schrijver meende, dat zij tot het beste deel van zijn volk behoorden. Nietzsche vindt hierin steun voor zijn opvatting, dat de misdadiger het type is van de sterke mens, die door ongunstige omstandigheden ziek gemaakt is. In een brief aan Brandes (20 november 1888) noemt hij het werk van Dostojewski het waardevolste psychologische materiaal dat hij kent. 'Ich bin ihm auf eine merkwürdige Weise dankbar, wie sehr er auch meinen untersten Instinkten zuwider geht.'

Is de invloed van Dostojewski op Nietzsche (die alleen waarneembaar kan zijn in de jaren 1887 en 1888) dus gering, er zijn wel, daarvóór al, opmerkelijke parallellen. De gedachten van Iwan Karamazow, meer nog dan die van Raskolnikow, hebben veel gemeen met die van Nietzsche, maar zij komen ergens anders vandaan en zij gaan ergens anders

heen. (Misschien kan men beter van raakpunten spreken dan van parallellen.) Er is hier dus wel een ontmoeting geweest, een schok van herkenning zelfs, maar in hun ‘onderste instinkten’ zijn beide schrijvers inderdaad eikaars antipoden. Men moet Nietzsche's handwoorden eerst *verkeerd* begrijpen, voordat zij toepasselijk kunnen worden op de misdadigers van Dostojewski. ‘Jenseits von Gut und Böse’ betekent geen afschaffing van de moraal, maar een poging om over de moraal te denken met uitsluiting van morele vooroordelen. ‘Wille zur Macht’ is geen moreel voorschrift, maar een monistische beschrijving van alle bewegingen in de wereld, een poging om metafysica en causaliteit in één formule onder te brengen. En de ‘Übermensch’? Hoe verbreid de onzin is die hierover verkondigd wordt, blijkt niet alleen uit het misbruik dat de nazi's van deze term gemaakt hebben. Men leze bijvoorbeeld de vertaling van ‘Übermensch’ in *Van Gelderens Duits Woordenboek* (door J.H. van Beckum), elfde druk (1952): ‘buitengewoon (boven alle goed en kwaad staande) mens, oppermens’. Nietzsche's ‘Übermensch’ staat helemaal niet boven goed en kwaad. Hij is niet een succesvolle Streber die alles mag ten bate van zijn carrière, maar een betere mens, die streng is voor zichzelf en die zijn krachtige instinkten kan sublimeren.

Het experiment van Raskolnikow, namelijk het onderzoek of hij tot de uitzonderingsmensen behoort, houdt de onderdrukking van menselijke gevoelens in. Dostojewski schrijft over hem in zijn aantekeningen voor de roman: ‘Zijn idee is om de macht over de maatschappij te krijgen. Hij wil een despoot worden. Hij wil heersen, maar weet niet hoe dat te bereiken. Sneller de macht krijgen en rijk worden.’

Denkbeeld van moord kwam gemakkelijk bij hem op.' Oorspronkelijk had de schrijver aan 'de macht over de maatschappij' toegevoegd 'ten bate van de maatschappij', maar deze woorden heeft hij weer doorgestreept. De vraag, of Raskolnikow nog andere dan egoïstische bedoelingen had, blijft hem tijdens het schrijven van het boek bezighouden. In zijn bekentenis aan zijn zuster verklaart Raskolnikow zijn misdaad als een eerste stap naar een onafhankelijke positie, waarin hij dan duizenden goede daden zou kunnen doen. Maar tegenover Sonja had hij al bekend, dat er bij hem in het geheel geen goede bedoelingen gegolden hadden. Hij had niet gedood om een weldoener der mensheid te worden, om zijn moeder uit haar armoede te helpen of om zijn zuster voor een vernederend huwelijk te bewaren, zei hij, maar alleen voor zichzelf. Alleen om te durven, om een grens te overschrijden, om uit de impasse te komen van nijdig op een zolderkamertje te zitten broeden. Of hij daarna weldoener zou worden of uitzuiger deed niet ter zake.

Nu is het denkbaar, dat Raskolnikow de behoefte had zich tegenover Sonja zo diep mogelijk te vernederen, maar ook dat hij er niet toe kon komen in de ogen van zijn zuster elke morele waardigheid prijs te geven. In geen geval mag men het beeld van de geslaagde man, dat Raskolnikow voor ogen stond, verwisselen met Nietzsche's Übermensch. Voor een goed begrip van de twee kasten, waarin Raskolnikow de mensheid verdeelde, moet men niet bij een toekomstfantasie, zoals het idee van Nietzsche, maar bij Dostojewski's eigen psychologische werkelijkheid te rade gaan.

Dit denkbeeld van twee kasten, waarvan de ene boven, de andere onder de wet staat, is nauw verbon-

den met de gelovige opvatting omtrent het ateïsme. De redenering is, dat wie niet in God gelooft zich daarmee aan diens geboden onttrekt. Het is een logika met oude papieren. De samenhang tussen ongeloof en misdaad was al evident voor de dichter van de psalmen, die ook de afgunst van de gelovige jegens de godloochenaar, welvarend geworden door zijn misdaden, niet verbloemt:

‘De goddeloze, gelijk hij zijn neus omhoogsteekt, onderzoekt niet; al zijn gedachten zijn dat er geen God is. Hij zit in de achterlage der hoeven, in verborgen plaatsen doodt hij de onschuldige. Maar mij aangaande, mijne voeten waren bijna uitgeweken; mijne treden waren bijkans uitgeschoten. Want ik was nijdig op de dwazen, ziende der goddelozen vrede. Want er zijn geen banden tot hun dood toe en hun kracht is fris. Ziet, deze zijn goddeloos; nochtans hebben zij rust in de wereld, zij vermenigvuldigen het vermogen’ (*Psalmen* 10:4 en 8; 73:2-4 en 12).

Men kan hierbij aantekenen, dat het verband dat de gelovige ziet tussen misdaad en ongeloof objektief niet waarneembaar is. Uit de kriminele statistiek kan eerder een samenhang worden aangetoond tussen misdaad en geloof. En dat is ook begrijpelijk. Immers Kaïn al wordt door de God, die hem en zijn offer niet aanziet, tot de misdaad geprovoceerd. Indien men in een zedelijke wereldorde gelooft, moet men wel het geduld van Job bezitten om het onrecht zonder daadwerkelijke opstand te aanvaarden. De gelovige die het onrecht dat hij ondergaat of ziet niet kan verwerken grijpt naar de misdaad als zijn natuurlijk verweer. Wie zich door God gekwetst voelt, probeert hem te treffen met ongeloof en als dat niet helpt met een eclantere vorm van mis-

dadigheid. Het verband tussen ongeloof en misdaad bestaat dus wel, maar men heeft in dit geval te maken met een bijzondere vorm van ongeloof, namelijk met *het ongelooft van de gelovige*. Het verband wordt immers gelegd door de gelovigen of door de afvalligen die hun eigen ongelooft als een misdaad ondergaan of, derde mogelijkheid, door de ongelovigen die dorsten naar het geloof. Dat het morele nihilisme uit het ongelooft zou moeten volgen, is altijd nog een resultaat van theologische rekenkunst.

Baudelaire's opvatting, ook rijkelijk dubbelzinnig in kwesties van geloof, was precies omgekeerd aan die van Dostojewski. Hij had de godsdienst immers juist nodig om de weg naar het kwaad open te houden, dat met de ontkenning van God eveneens ontkend zou zijn. Voor hem was de christelijke God met zijn zedelijke wereldorde een onmisbare voorwaarde voor de misdaad. In tegenstelling tot die van Dostojewski zou men zijn positie *het geloof van de ongelovige* kunnen noemen. Baudelaire wilde geloven om de misdaad te kunnen behouden, Dostojewski om eraan te ontkomen. Vergelijkt men beide houdingen, die, hoezeer ook tegengesteld veel gemeen hebben, dan kan men zich moeilijk aan de indruk onttrekken, dat er in Baudelaire's omgang met het begrip 'misdad' een vleugje affektatie verborgen is dat bij Dostojewski ontbreekt. Daar staat tegenover dat Baudelaire's redenering logisch beter sluit dan die van Dostojewski.

Het ongelooft projecteert zich bij de gelovigen, de voormalige, de tegenwoordige of de toekomstige, als een opstand tegen God. Men zegt hem de dienst op of men sluit een pakt met de duivel. Het ongelooft is een aspekt van de rebellie en gaat - in deze door angst en afgunst gekleurde projectie - gewoonlijk

samen met moord, roof en seksuele losbandigheid. Men vindt deze combinatie inderdaad bij Gilles de Rais (Blauwbaard), Don Juan en Faust, door de legende vastgehouden historische figuren. De markies de Sade is de eerste die het filosofisch apparaat van de achttiende eeuw mobiliseert om een vrijheid op te eisen die het recht op misdaad omvat. Uit zijn blasfemieën mag men wel opmaken, dat hij een openlijke tarding van het opperwezen beoogt. Zijn ideale maatschappij bestaat uit een elite die zich mag uitleven en een slavenmassa die aan de wetten onderworpen is.

Raskolnikow's denkbeeld heeft meer met *zijn* conceptie gemeen dan met de ideeën van Nietzsche. Het is trouwens heel goed mogelijk dat Dostojewski de romans van De Sade gekend heeft. In *De vernederden en gekrenkten* is sprake van een gravin, die zo wellustig was, 'dat de markies de Sade nog van haar had kunnen leren*'. En in *De gebroeders Karamasow* wordt gesproken over een gewoonte die in Mokoje bestaan zou hebben om geselstraffen, waartoe jonge meisjes veroordeeld waren, te laten toedienen door jonge kerels die dan later vaak met die meisjes trouwden. 'Dat was nog eens een troepje De Sades,' zegt vader Karamasow die het verhaal doet. Natuurlijk blijkt hier niet uit, of Dostojewski De Sade anders dan bij reputatie gekend heeft. Maar er is geen twijfel aan, dat hij met het psychologische verschijnsel van het sadisme ten volle vertrouwd was. En hij had ook met de markies gemeen, dat hij jaren in gevangenschap had doorgebracht, hetgeen aktiverend schijnt te werken op dromen over gewelddadigheid.

De verheerlijking van de misdaad die men bij De Sade vindt (en bij Stirner, die de konsekwentie trekt uit het absolute individualisme dat alle morele gren-

zen overschrijdt) was in verschillende gradaties het gemeengoed van de romantiek. Bovendien schiep de erkenning van het schone als een afzonderlijke categorie naast het goede en het ware de mogelijkheid om de misdaad onder een esthetische gezichtshoek te bekijken. Men kon de God van mooi en lelijk dwingen te aanvaarden wat de God van goed en kwaad moest verwerpen. Het standpunt van Baudelaire is bekend. De Lautréamont spreekt zelfs van de heiligheid van de misdaad. Er komt een avant-garde die de moord als herkenningsteken gebruikt voor allen die zich boven de saaiheid en de burgerlijkheid willen verheffen. Voor Rimbaud breekt de tijd van de Moordenaars aan. Ook de russische nihilisten met hun dorst naar geweldpleging was dit denkbeeld niet vreemd.

De theorie die ten grondslag ligt aan de misdaad van Raskolnikow kwam dus niet uit de lucht vallen. Zij was de romantische verwerking van een gelovige kijk op een ongelovige levenswandel. De hele negentiende-eeuwse russische literatuur is een dialoog met westerse denkbeelden en vaak een realistische toepassing van romantische gedachten. De figuur van Raskolnikow zelf, de schone bleke jongeling, die in lompen gehuld op een zolderkamertje woont, komt heel dicht bij een romantisch cliché.

Misdaad en straf is echter meer dan een produkt van de romantiek, omdat Dostojewski het individualisme ten einde dacht met een bepaalde bedoeling, namelijk om het te vernietigen. Hij laat het ongeloof aan het woord om het in staat van beschuldiging te kunnen stellen. Het proces dat in deze roman wordt gevoerd is het proces van het ongeloof. Daarachter rijst de vraag op die de schrijver later Dmitri Karamazow in de mond zal leggen: 'Hoe kan een mens deugdzam

zijn zonder God?’ Of ook de vraag van een kapitein, die in *Boze geesten* gerapporteerd wordt: ‘Als er geen God is, wat voor soort kapitein ben ik dan?’

Dostojewski was een overgevoelige, een abnormaal kwetsbare, die zich door alle mogelijke gebeurtenissen vernederd en beledigd kon voelen. Hij was een ‘onaangepaste’, die de gewone lichte graad van brutaliteit miste waarmee men zo gemakkelijk door het leven komt. Zijn enige manier om zich schadeloos te stellen was het uitdenken van represailles. Hij was achterdochtig en wraakzuchtig. Men kan vrijwel zijn hele oeuvre herleiden tot antwoorden en reacties van een al vroeg onherstelbaar beledigd wezen. Zijn balanceren tussen gekwetste trots en zelfverachting kwam voort uit een geneigdheid tot slachtofferschap die hij had overgehouden uit de armoedige omstandigheden waarin hij was opgegroeid. Ook om zich heen zag hij talloze ‘arme mensen’, de eerste slachtoffers van het ontluikende kapitalisme, kleine slecht betaalde ambtenaren of verarmde edellieden zoals hijzelf. De hoofdpersoon van zijn eerste roman, *Arme mensen*, stelt al vast: ‘Een arm man is altijd argwanend.’ De held van *De dubbelganger* voelt zich zo minderwaardig, dat hij uit zijn verbeelding een militant alter ego creëert, die het sukses in de wereld moet bevechten dat voor hemzelf onbereikbaar is. Maar de dubbelganger, die in de beste positie is om hem te kunnen verachten, keert zich tegen zijn schepper. Mijnheer Prochartsjin (uit het gelijknamige verhaal) wordt zozeer beheerst door verlegenheid, kwetsbaarheid en angst, dat hij, die zich als een slak terugtrekt in zijn huisje, daar, voor zijn eigen gevoel, Napoleon is. Men kan duidelijk zien, waar de Napoleongedachte, die in *Misdaad en straf* zo belangrijk is, vandaan komt. Het is de kompen-

satie van de geslagen, timide klerk die men telkens weer tegenkomt. Het is, in Dostojewski's opvatting, de armoede die klein en kwetsbaar maakt, die karakters bederft en die de mensen de weg verspert naar het geluk.

De uitweg, die hij in deze eerste periode ziet, is een verbetering van de maatschappij. Hij is bevriend met de ateïstische radikaal Belinski en hij sluit zich aan bij de Petrajewski-kring, die deels revolutionair is, deels progressief-liberaal. De episode van zijn arrestatie in 1849, als deze kring door de politie van Nicolaas I wordt opgerold, is overbekend. De tsaar laat met deze jonge intellectuelen de wrede komedie spelen van een doodvonnis, een begin van executie en een begenadiging op het laatste moment. Dostojewski wordt naar Siberië verbannen. Vier jaar zit hij opgesloten in de strafgevangenis van Omsk, vijf jaar is hij soldaat en officier in een lijnregiment. In die tijd wordt hij vooral gekweld door zijn vereenzaming. Zelfs de ruwste en laagst gezonken misdadigers minachten hem. Hij realiseert zich, dat het volk afwijzend staat tegenover het ateïsme en de vrijdenkerij van de intellectuelen. Hij komt tot de overtuiging dat het individualisme, dat tot zulke onmogelijke posities leidt, op zichzelf een misdaad is. Het westerse individualisme, het opkomen voor zijn rechten, is het begin van alle kwaad. Het had tot die vervreemding van het volk geleid die hij als zijn zwaarste straf ondervond. Alleen het geloof, de russische orthodoxie, zou de broederschap kunnen brengen, waarin men niet eist, maar zich opoffert voor de gemeenschap.

‘Ik ben tot nu toe een kind van de tijd,’ schreef hij in 1854 aan N.D. Von-Vizina, ‘een kind van ongelooft en twijfel en ik weet dat ik zo zal blijven tot het

graf. Wat een vreselijke kwelling heeft die dorst om te geloven mij gekost. Hoe sterker die is in mijn ziel, des te meer argumenten voor het tegendeel komen in mij op.' Met de moeilijkheden, die Dostojewski ondervond bij zijn pogingen om terug te keren tot het geloof, is de lezer van zijn werk bekend. Zij werden personages die tegen hem opstonden: Vorst Walkowski uit *De vernederden en gekrenkten*, de hoofdpersoon uit *Aantekeningen uit het ondergrondse*, Raskolnikow, Stawrogin, Kirilow, Iwan Karamazow en enige anderen, die de schrijver beter gelukt zijn dan Misjkin, Zosima en Aljosja Karamazow, die wel de mensen zijn naar zijn hart, maar die hij toch ondanks zichzelf met die ononderdrukbaar tegen-argumenten, waarover hij schreef, als onmogelijke mensen, als 'idioten' is blijven zien.

De poging om met de trots de oorzaak van de kwetsbaarheid af te schaffen brengt hem tot een van de hoofdpunten van zijn psychologie. Zegt men de persoonlijke geldingsdrift de dienst op, onderwerpt men zich aan de bruutheid van de wereld, dan neemt de kwetsbaarheid af. Als men zich niet verzet, wordt de pijn draaglijk en zelfs een mogelijkheid tot lust. Onderwerping, zelfverloochening, zelfvernederd: dat zijn de listen die de kleine getrapte mensen van Dostojewski telkens toepassen om in hun lijden toch nog genot te vinden. Het is ook de list die Dostojewski voor zich zelf in het groot wil gebruiken. Hij heeft die eigenaardige roeping voor het lijden, hij dompelt er zich in onder, hij ontdekt er de wellust van. Zo ontstaan er spanningen die soms te groot worden (zijn epilepsie) en zo krijgt hij de compenserende verwachting van de extase, van het ondraaglijke geluk, het geluk-in-tranen. Zijn ziekelijke gevoeligheid voor ieder contact gaat samen met die

voortdurende gereedheid van zijn labiel vermogen om lief te hebben, die liefde vrijwel uitsluit: bij iedere verbreking van de balans is er haat.

De wellust die hij in onderwerping vindt wordt ook gevoed door de gedachte dat hij de verleiding tot rebellie heeft weerstaan, de doodlopende weg heeft vermeden. De weg naar de misdaad, die het contact opheft, blijft voor hem een gevaar. Hij vindt bovendien bevrediging in de handhaving van het contact dat hij in het lijden beleeft.

Als hij in 1859 in Rusland terugkomt, is zijn positie nog onduidelijk. Uit zijn eerste publikaties kan men nog niet opmaken, dat hij niet meer de progressief denkende auteur is die hij vóór zijn verbanning was. In 1861 komt onder de liberaal gezinde tsaar Alexander II de emancipatie van de lijfeigenen tot stand. Dat het leven ondanks de hervormingen gelijk blijft, bevestigt hem in zijn overtuiging, dat maatschappelijke verbeteringen het ongeluk der mensen niet kunnen verhelpen. Zijn brieven en aantekeningen wijzen uit, dat hij naar St.-Petersburg terugkeerde als een overtuigd reaktionair en slavofiel. In zijn literair werk komt deze ommekeer pas te voorschijn in de novelle *Een nare geschiedenis* (1862). *Winterse opmerkingen over zomerse indrukken* is een anti-westers reisverhaal. In *Aantekeningen uit het ondergrondse* wordt ons getoond, hoe de rancuneuze individualist eruit komt te zien, als hij alle ideeën over wereldverbetering en mensenzelfde als affektaties heeft afgelegd. Wat hem betreft kan de wereld vergaan, als hij zijn kopje tee maar krijgt. Het boek is een honend antwoord op Tsjernisjewski's optimistische roman *Wat moet men doen?* De man die Dostojewski hier aan het woord laat is een pestkop, een 'lelijke ziel'. Hij moet toen beseft hebben, dat een

aanval op individualisme en ratio veel doeltreffender zou zijn, als hij deze gevaarlijke zaken zou onderbrengen bij een 'mooie ziel'. Uit dat besef ontstond de opzet voor de roman *Misdaad en straf* met de edele moordenaar Raskolnikow.

Evenals voor de schrijver is de onverdraaglijkheid van het leven voor Raskolnikow het uitgangspunt. Hij is niet een van Dostojewski's kleine beledigde klerken. Maar hij lijdt onder de vernedering van de armoede. Hij is dus geneigd te rebelleren tegen de maatschappij, tegen de religie, tegen de moraal ter wille van een draaglijk leven voor allen. Verbetering op korte termijn is niet te verwachten en tijdens de strijd voor de maatschappelijke hervormingen blijft het leven onverdraaglijk voor hem. Hij besluit daarom, dat zijn enige redding is zich los te maken van het algemene ideaal. *Sauve qui peut*. Hij maakt zich dus *alleen* los van godsdienst en moraal om de macht te hebben, om vrij te zijn, om eventueel goed te zijn.

Om te bewijzen, dat hij recht heeft op die uitzonderingspositie, pleegt hij zijn moord. Er is geen enkele reden, meent Dostojewski, waarom een konsekvente individualist, die het probleem *redelijk* ontleedt, voor die moord zou terugdeinzen. De feiten geven hem trouwens achteraf gelijk. De moord die twee studenten in Chicago in 1924 op een veertienjarig jongetje hebben gepleegd werd op overeenkomstige wijze beredeneerd. Hieraan lag een verkeerd begrepen Nietzscheaanse filosofie ten grondslag. Leopold en Loeb wilden tegenover elkaar bewijzen, dat zij 'Übermensen' waren. Het verschil met Raskolnikow is echter, dat niemand het in zijn hoofd zou halen deze jongens 'edelmoedig' te noemen. De edele moordenaar blijft dan ook voor mijn gevoel een kon-

struktie van de schrijver en het minst overtuigende personage van het boek.

De echte moordenaar in het boek, de man die het beginsel ‘alles is geoorloofd’ niet beredeneert, maar eruit leeft, is Swidrigailow. Hij heeft die extreme vatbaarheid voor invloeden en de complete afwezigheid van wilskracht die ook de zoon van vorst Walkowski en Dmitri Karamazow kenmerken. Hij is de echte misdadiger en instinktieve godloochenaar, die dan ook het element ‘seksuele losbandigheid’, waar Raskolnikow ongeschikt voor is, voor zijn rekening neemt. In de niet eens helemaal slechte bandiet en zelfmoordenaar Swidrigailow herstelt Dostojewski's schrijversgeweten wat door de geforceerde opzet aan de Raskolnikow-figuur ontbrak.

De vraag mag gesteld worden, waarom Raskolnikow's misdaad mislukt, waarom hij ertoe komt zich aan te geven bij de politie. Het is niet waar, dat hij ‘berouw’ krijgt in de gewone zin van het woord. Het is niet waar, dat de politiekommissaris Porfiri hem zozeer in het nauw drijft, dat hem geen andere mogelijkheid openblijft. Integendeel, de omstandigheden hebben Porfiri schaakmat gezet. Een andere verdachte heeft immers bekend, omdat het lijden door de straf hem aantrok. Tegen Raskolnikow is geen enkel bewijs. Porfiri, die min of meer als zijn geweten funktioneert en die overtuigd is van zijn schuld, kan hem niets doen. Raskolnikow is alleen niet in staat zich langer te verzetten tegen de drang om te bekennen. Hij heeft, evenals Dostojewski, een dorst naar het geloof. Hij laat zich door Sonja het bijbelverhaal over de opwekking van Lazarus voorlezen, omdat hij behoefte heeft aan het sterkste godsbewijs, maar het is duidelijk, dat het niet geholpen heeft. En ook in Siberië, in de gevangenis, vraagt

hij om het evangelie. Hij onderwerpt zich, maar hij gelooft niet.

De enige spijt die Raskolnikow heeft is, dat het hem niet gelukt is, dat hij te zwak was, te klein, te talentloos. Het spijt hem dat hij geen Napoleon was. Waarom hij zich aangeeft is hem zelf volkomen duister. Men kan het de schrijver verwijten, dat de lezer in dit opzicht ook in het duister gelaten wordt. Het antwoord moet men dan ook niet zozeer bij Raskolnikow zoeken als wel bij Dostojewski. Deze roman is in laatste instantie een experiment dat Dostojewski met zichzelf uitvoerde. Hij heeft zijn eigen ervaring met zijn eigen misdaad in deze fiktieve gebeurtenissen ondergebracht. Zijn eigen misdaad was geen moord, maar *het ongelooft*, dat volgens zijn logica tot moord zou kunnen leiden. Wat de schrijver in *Misdaad en straf* ensceneert, dat is zijn eigen ervaring met het ateïsme, dat hem van het leven afsneed. Over Raskolnikows bekentenis heeft hij aan M.N. Katkow geschreven: ‘Hij werd gedwongen te bekennen door een overmachtige drang het contact met de mensheid te herstellen. Hij was vreselijk gemarteld door het gevoel dat over hem kwam, nadat hij zijn misdaad had begaan, dat hij ieder contact met de mensen verloren had.’ De trotse Raskolnikow moest het hoofd buigen, omdat Dostojewski vereenzaamd was in Siberië en alleen verder kon leven, als hij zich onderwierp aan alles wat hij verafschuwd had. Het is een slechte reden, als men het boek stelt boven de schrijver, maar een goede, als men de schrijver stelt boven het boek.

Eindnoten:

- *) In *Boze Geesten* een dergelijke formulering: Sjatow vraagt aan Stawrogin: ‘Is het waar dat de markies De Sade nog van u zou kunnen leren?’

4. Nietzsche

De schrijvers, die vatbaar zijn voor de schok der herkenning, behoren tot een bepaald type, tot die soort, die er niet voor terugdeinst om zich zelf te vinden. Gaat men ervan uit, dat de wereld ligt volgestapeld met schatten van wijsheid, die men van zijn geboorte af door middel van het proces dat opvoeding heet krijgt aangeboden, zodat wie de meeste ervan tot zijn eigendom maakt, de wijste wordt, dan heeft men die neiging om zich zelf te vinden niet. Wie echter beseft, dat het menselijk denken afkomstig is uit een wereld van duisternis, bijgeloof, magie en vooroordeel, die weet dat hij tussen de overgeleverde waarheden ook de moeilijk uitroeibare domheden met de paplepel naar binnen krijgt. De taal is op zich zelf al een schatkamer van denkfouten en misleidende algemeenheden. Voordat wij in staat zijn zelf te denken, is er al zoveel dat anderen gedacht of gegist hebben in ons wereldbeeld opgenomen, dat wij aan onze eigen gedachten, aan onze eigen waarheden gewoonlijk in het geheel niet toekomen. De tijd, die ons bepaalt, is het produkt van de traditie. De meeste mensen komen helemaal niet op het idee, dat zij zouden kunnen proberen de beperktheden van hun tijd te doorbreken waaronder zij bedolven zijn. Integendeel. Overall vindt men een gretigheid om zich gewonnen te geven aan de waan van de dag, om veiligheid te zoeken in de mimicry van het konformisme. Men betaalt hoogstens zijn tol aan de vernieuwing door de mode te volgen in plaats van zich zelf. - Maar er zijn uitzonderingen. Er zijn denkers of schrijvers van het type Sokrates, die voortdurend

in de weer was om alle overgeleverde, algemeen aanvaarde ideeën op losse schroeven te zetten door altijd te vragen, altijd de exacte samenhang van gedachten te willen opsporen, door te proberen zich zelf uit te graven uit het puin van eeuwenlang nageprate ideeën.

Dit sokratische type mensen, dat er op uit is zijn eigen waarheden te vinden, staat ook bloot aan de schok waarmee zij zichzelf in een ander kunnen herkennen. Het zijn niet alleen filosofen, die tot dat type kunnen behoren, maar al die schrijvers die een compleet beeld van het leven proberen te maken, die over de moraal nadenken en de menselijke bestemming. Hoe individualistisch dit ook klinkt, dit 'zich zelf vinden' en 'de eigen waarheden', toch hebben juist die sokratische schrijvers altijd geweten, dat zij dat niet alléén konden, dat geen enkel individu genoeg moed en denkkraft heeft om zelfstandig en geïsoleerd met de waan van eeuwen te breken. Het is nu eenmaal het voorrecht van lateren, dat zij op de schouders van voorgangers kunnen staan. De sokratische schrijver zoekt daarom naar een opvoeder, naar iemand die hem is voorgegaan in dat proces van zelfbevrijding en die hem erbij helpen kan.

Nietzsche nu kan men zien als het prototype van de sokratische schrijver die, vooral in zijn jeugd, hardnekkig gezocht heeft naar opvoeders. Nu is er al dadelijk een verwarrende tegenstrijdigheid in de soort opvoeders die hij gevonden heeft. Want aan de ene kant vond hij Wagner en Schopenhauer en aan de andere kant de rationalisten. Ofschoon de invloed van Wagner op Nietzsche aanzienlijk is geweest en hij een groot deel van zijn schrijversactiviteit heeft moeten gebruiken om zich van Wagner te bevrijden, is het andere soort opvoeder, dat aan Wagner tegen-

gesteld is, al heel vroeg door Nietzsche herkend. In zijn boek *Schopenhauer als Erzieher* verklaart hij nadrukkelijk dat hij Montaigne stelt boven Schopenhauer. Over Montaigne zegt hij daar: ‘Mij gaat het sinds mijn bekend worden met deze wijste en krachtigste ziel zo, dat ik moet zeggen wat hij van Plutarchus zegt: nauwelijks heb ik een blik op hem geworpen of ik heb er een been of vleugel bijgekregen.’

Deze formule van Montaigne over de substantiële informatie, die Plutarchus hem bood, geeft bijzonder duidelijk weer, wat voor effect zo'n schok van herkenning kan hebben. Het is niet een vergroting van kennis of een zich eigen maken van de filosofie van Plutarchus wat Montaigne uit diens essays putte, maar een ordening van zijn eigen bewustzijn, zodat hij zelf tot meer in staat was: ik werp een blik op hem en ik krijg er een vleugel of been bij. Dit was dus ook de ervaring die Nietzsche bij de lectuur van Montaigne opdeed. Van Schopenhauer getuigt hij: ‘Ich verstand ihn, alsob er für mich geschrieben hätte.’ Intussen is het bekend dat hij, terwijl hij dat boek over Schopenhauer schreef, de waarheden van Schopenhauers filosofie al achter zich had gelaten. Deze opvoeder had hem vooral gediend als bevrijder. Nietzsche is aan de ene kant dus de leerling van die vragende, rationele filosofen Sokrates, Montaigne en Voltaire en aan de andere kant vindt men bij hem invloed van romantici als Schopenhauer en Wagner met hun opvattingen over het genie, de kunstenaar en de wetgever. Nietzsche noemt zich zelf een dekadent, maar ook diens tegendeel. Dat er zoveel lijnen in hem samenkomen, heeft misschien ook bevorderd, dat er ook zoveel lijnen van hem uitgaan.

Blijkens de Nietzsche-literatuur, die wedijvert met

de bibliotheken volgeschreven over Shakespeare en Napoleon, hebben *zoveel* mensen deze filosoof met een schok van herkenning gelezen, dat men kan zeggen dat hij sinds ongeveer 1890 een onafgebroken voortdurende aardbeving heeft ontketend alleen al door zich te laten herkennen. Al die duizenden, die boeken over hem hebben geschreven, hebben iets in hem gezien van zoveel betekenis, dat zij het nodig vonden er een papieren explosie op te laten volgen. En hoe nietig zijn al die schokken, bevingen en ontploffingen, vergeleken bij de twee wereldoorlogen, die toch moeilijk denkbaar zijn zonder bepaalde duitse initiatieven en waarbij vele van Nietzsche's lieve landgenoten konden menen, dat zij allergehoorzaamst bezig waren zijn voorschrift van de 'Wille zur Macht' op te volgen.

Als men al die uiteenlopende mensentypen bekijkt, die Nietzsche herkend hebben: misdadigers, halfzachte idealisten, dichters, antisemieten, mystiek-getinte dames, teleurgestelde marxisten, ambitieuze politici, psychologen, classici, vrijmetselaars, kortom een bont gezelschap, dan rijst het vermoeden, dat zij Nietzsche niet allemaal *goed* gelezen hebben. Dat vermoeden rijst des te onweerstaanbaarder, omdat al deze mensen in Nietzsche *zichzelf* herkend hebben, hem dus beschouwd hebben en in hun boeken beschreven als een misdadiger, een halfzachte idealist, een dichter, een antisemiet, een mystiek-getinte dame, een teleurgestelde politicus, enzovoort. Nu is het waar, dat deze schrijver niet met een eenvoudige formule kan worden gekenschetst, maar zó gekompliceerd, dat hij al deze typen in zich verenigen zou, is hij toch ook weer niet. En ofschoon er een aantal uiteenlopende Nietzsche-interpretaties bestaat, die met Nietzsche-citaten gedokumenteerd kunnen wor-

den, kan men bij het merendeel van deze herkenningen aantonen, dat zij op misverstanden berusten, op verkeerd lezen, op buiten verband gebrachte fragmenten, op helemaal niet lezen, maar op horen zeggen, op verkeerd horen zeggen en in sommige gevallen zelfs op verkeerd horen verkeerd zeggen.

Nu zijn dit soort misverstanden in meerdere of mindere mate het lot van iedere denker, wiens naam een huishoudelijk artikel is geworden, dat in de konversatie wordt gehanteerd. Men kan niet alles lezen en wij worden allemaal met of tegen onze zin volgestopt met ideeën over schrijvers, die wij niet uit eigen ervaring kennen. Wij hebben onze meningen over allerlei filosofen en romanciers, die wij niet gelezen hebben en die wij nooit zullen lezen. Zelfs al besluiten wij ons in de lektuur van sommigen te verdiepen, aan de bestudering van allen, die een betekenis hebben in onze cultuur, komen wij niet toe. Wij zijn dus aangewezen op opinies uit de tweede hand, hetzij omdat wij die opzoeken, hetzij omdat die ons zonder ons toedoen tegemoet gewaaid zijn. Onze cultuur is grotendeels een cultuur uit de tweede, uit de derde, uit de zoveelste hand. Men wordt langzamerhand getraind niet om de beste schrijvers te lezen, maar de beste samenvattingen, de beste weergaven, de beste opinies over die schrijvers. Wij zijn meestal zo verstandig om niet ieder woord te willen spellen, dat mensen als Kant en Hegel, Schelling en Leibnitz geschreven hebben, tenzij wij ons om specialistische redenen of als hobby daartoe geroepen voelen. Wel zijn wij nieuwsgierig genoeg om iets van die filosofen te willen weten, door een eenvoudige samenvatting in een algemeen overzicht te raadplegen of door met veel animo in hun boeken te bladeren. Daarom hebben alle misverstanden,

alle verkeerde interpretaties, die op onjuiste herkenningen berusten, een lang leven. De nuances, die het beeld eerst nog had, bladeren er langzamerhand af. Voorzover onze cultuur niet tweedehands is, is het een afgebladerde cultuur. In de z.g. schone letteren, waarin wij ook het meeste ongelezen moeten laten, beijveren wij ons vaak om althans te weten, wat wij ongeveer gemist hebben en wij doen dat door het lezen van boeken over literatuur en van kritieken.

Onze cultuur is gebaseerd op uittreksels en mikro-kopieën. Dat is onvermijdelijk. Men kan er zich alleen nog over verwonderen dat, in het geval van Nietzsche, zelfs mensen die boeken over hem schrijven dat ook op die tweedehandse manier doen. Toch is dat zo. Ook door hen wordt geput uit fragmenten, bloemlezingen, citatenverzamelingen en vooral uit de opinies van anderen. De leidraad bij de bestudering van Nietzsche in de gevallen, dat er van een werkelijke bestudering mag worden gesproken, is bovendien gewoonlijk een oordeel over Nietzsche dat men vóór de bestudering al gevormd had en dat men in de lektuur van zijn werk spoedig bevestigd vindt. Dat werk is nu eenmaal zo geschreven, dat het onmiddellijk aanspreekt, fascineert, emotioneert, vonken van herkenning teweeg brengt en vóórdat de lezer het weet, is hij voorgoed op het verkeerde spoor.

Men begint bijvoorbeeld met vernomen te hebben, dat Nietzsche op 44-jarige leeftijd krankzinnig is geworden. Men kan dan al dadelijk van de lektuur afzien met de overweging, dat die man wel nooit helemaal normaal geweest zal zijn of dat hij door het soort denken, waaraan hij zich te buiten is gegaan, gek geworden is en dat men er dus voor bedankt met hem mee te denken. Men kan zijn krank-

zinnigheid als straf zien voor zijn scherpe aanval op het christendom of ook als een onvermijdelijk gevolg ervan en die gedachte in de lektuur van het werk bevestigd vinden. Men kan ook, zoals door serieuze kommentatoren gedaan is, in zijn geestesziekte een bekroning zien van zijn geestelijke activiteit, een overgang van het rationele naar het hogere mystieke stadium en dan het hele werk als een voorbereiding beschouwen op die promotie. Men kan gehoord hebben van Nietzsche's bezwaren tegen medelijden en altruïsme en in zijn boeken een rechtvaardiging vinden voor meedogenloos en zelfzuchtig optreden. Men kan gestuit zijn op een boudoir-uitgave van *Also sprach Zarathustra* en in de mening, dat men hier te maken heeft met oosterse wijsheid, zoals in de boeken van mevrouw Blavatsky, deze soort wijsheid inderdaad daar opdiepen. Men kan met Nietzsche van alles uithalen. Men kan ook de mening koesteren, dat hij een onsamenhangende, zich zelf tegensprekende zenuwlijder was met geniale invallen, maar zonder het vermogen tot een veelomvattend denken en men kan dan zo'n soort filosoof naar eigen verkiezing minachten of van de allerhoogste waarde verklaren juist om zijn onsamenhangendheid en zijn kontradikties.

Nu is er in de grote verwarring, die in de meningen over Nietzsche heerst, een invloedrijke komplikatie geweest en die heet Elisabeth Förster-Nietzsche, de twee jaar jongere zuster van Friedrich. Het was al lang bekend dat zij heel wat heeft gedaan om een eenzijdige interpretatie te geven aan het werk van haar broer, maar het is pas kort geleden, dat men zich helder gerealiseerd heeft, dat wat bekend stond als Nietzsche's hoofdwerk *Der Wille zur Macht* geen creatie is van hem, maar van haar. Nietzsche heeft

namelijk wel eens aangekondigd, dat hij van plan was een samenvattend boek te schrijven, waarvoor hij deze titel eerst bestemd had, maar later weer verworpen, maar hij is daar niet aan toe gekomen. Wel heeft hij ongeveer 25 ontwerpen nagelaten van verdelingen in hoofdstukken, die op een dergelijk boek, als hem voor ogen stond, betrekking hadden. Een enorme massa aantekeningen, aforismen en kleine beschouwingen, die men in zijn nalatenschap aantrof, bestond uit materiaal, dat zich gedurende vijftien jaar had opgestapeld en dat hij ten dele gebruikt had in de door hem gepubliceerde boeken, ten dele opzettelijk niet gebruikt had en ook ten dele nog van plan was te gebruiken, misschien zelfs wel voor dat samenvattende boek waarvoor hij die 25 indelingen had ontworpen.

Het is moeilijk om juist bij de Nietzsche-kenners, die gewend zijn aan een hoofdwerk *Der Wille zur Macht* de waarheid te laten doordringen dat Nietzsche dat hoofdwerk nooit geschreven heeft. Geen letter van die berg nagelaten aantekeningen heeft hij voor zo'n boek afgezonderd. Toch bevatten tot voor kort alle uitgaven van Nietzsche's werken, ook de vertalingen, een omvangrijk deel, getiteld *Der Wille zur Macht*, dat niet door Nietzsche geschreven is, maar door zijn zuster gefabriceerd uit de nagelaten notities. Het boek verscheen voor het eerst in 1901 als deel 15 van de Gesamtausgabe. *Der Wille zur Macht* bestond toen uit 483 aforismen. In 1906 verscheen een nieuwe druk, die was uitgedijd tot 1067 aforismen. Men had eerst een willekeurige greep in de nalatenschap gedaan, die er bij nader inzien wat pover uitzag voor een hoofdwerk. Voor de nieuwe uitgave nam men de eenvoudigste van de 25 indelingsplannen en volgens deze verdeling in

vieren, die door de algemeenheid ervan een grote speelruimte toeliet, ordende men toen een veel grotere hoeveelheid notities.

Nu moet men weten dat Nietzsche al jarenlang op gespannen voet leefde met zijn zuster. Behalve aan jaloers gestook in zijn privé-leven had zij zich in zijn ogen schuldig gemaakt aan een minderwaardig huwelijk, n.l. met dr. Bernhard Förster, één van de leiders van de nationalistische en antisemitische beweging in Duitsland, die hij verafschuwde. Deze Förster vertrok in 1886 met zijn vrouw naar Paraguay waar hij een duitse kolonie stichtte. De onderneming werd een mislukking, de kolonisten voelden zich opgelicht door Förster die drie jaar later zelfmoord pleegde. Toen Elisabeth in 1890 in Duitsland terugkwam, vond zij haar broer, krankzinnig, inwonend bij hun beider moeder. Eerst begon zij een grootscheepse propaganda om de failliete kolonie weer op poten te zetten, maar al gauw merkte zij, dat haar broer, die zij als een nog grotere mislukking beschouwd had dan haar echtgenoot, beroemd begon te worden: eerst in het buitenland, maar al spoedig ook in Duitsland. Van toen af wijdde zij zich geheel aan deze beste en lukratiefste zaak. Zij stichtte het Nietzsche-archief in Naumburg, organiseerde muziek-avondjes met als hoogtepunt de verschijning van de zwakzinnige beroemdheid, gekleed in een lange witte mantel. Na de dood van Nietzsche's moeder in 1897 verhuisde Elisabeth met de zieke naar Weimar, ongetwijfeld met de bedoeling hem hier, in de stad van Goethe en Schiller, te laten sterven, wat dan ook in 1900 gebeurd is. Het Nietzsche-archief in Weimar, dat onder leiding stond van Elisabeth Förster tot haar dood in 1935; werd het hoofdkantoor van de Nietzsche-exploitatie.

De leidende gedachten daarbij waren: in de eerste plaats moest Nietzsche zo groot en zo belangrijk mogelijk gemaakt worden. Een filosoof, die door Duitsland geëerd moest worden in de stad van Goethe, moest toch ook *een hoofdwerk* hebben. Er was geen hoofdwerk en daarom werd er een samengesteld uit de aantekeningen, waarbij er niet eens op gelet werd, dat een aantal daarvan al voor andere boeken gebruikt was. Dit hoofdwerk *Der Wille zur Macht* heeft 50 jaar bestaan. In 1906 werd het in zijn alom aanvaarde vorm gelanceerd. In 1956 verdween het weer in het derde deel van de laatste Nietzsche-uitgave, n.l. die van Karl Schlechta, waarin het materiaal terug te vinden is onder het hoofd *Aus dem Nachlaß der Achtzigerjahre* in een volgorde, die in overeenstemming is met de manuscripten. In de tweede plaats heeft Elisabeth zich beijverd om Nietzsche zoveel mogelijk te laten lijken op dr. Bernhard Förster. Zij engageerde een zekere professor Alfred Bäumler, die heeft uitgelegd, dat de aantekeningen die Nietzsche *niet* heeft gebruikt in de midden- en slotperiode van zijn werk belangrijker zijn dan die hij in zijn boeken heeft opgenomen, zodat *Der Wille zur Macht* als hoofdwerk gelegitimeerd kon worden. Bovendien heeft Bäumler alles wat in de boeken van Nietzsche psychologie is, Verlichting, vrijdenkerij, bestrijding van Wagner en het Duitse Rijk voorgesteld als tactiek, als polemisch positiekiezen, als niet eigenlijk gemeend. De achtergehouden filosofie daarentegen, de stof voor het 'hoofdwerk' *Der Wille zur Macht* is volgens Bäumler wat hij eigenlijk meende. Nietzsche's zuster, Alfred Bäumler e.a. hebben Nietzsche bruikbaar willen maken voor Duits-nationale doeleinden, zij hebben zijn breuk met Wagner zoveel mogelijk verdoezeld, zij hebben een

voorloper van het nationaal-socialisme van hem willen maken, wat dr. Bernhard Förster in werkelijkheid geweest is. Beiden, Nietzsche's zuster en Bäumlér zijn dan ook lid geworden van de nazi-partij. Bäumlér is naar Berlijn ontboden om te fungeren als de officiële exegeet van Nietzsche, die de partijleiders zelf niet gelezen hadden. Hitler heeft een officieel bezoek gebracht aan mevrouw Förster in het Nietzsche-archief, hij heeft zich laten fotograferen met de buste van Nietzsche en toen Elisabeth op 89-jarige leeftijd stierf, heeft zij van het Derde Rijk een staatsbegrafenis gekregen.

Zij had intussen nog een ander oogmerk gehad en wat zij daarvoor heeft gedaan is pas kort geleden aan het licht gekomen. Elisabeth Förster had er belang bij de indruk te wekken, dat zij het vertrouwen van haar broer genoot, dat hij haar beschouwde als een goede leerling van hem en als een expert t.a.v. zijn leer. Ongelukkigerwijs genoot zij dat vertrouwen *niet*. Wij weten uit brieven aan anderen, die zij niet in handen heeft gekregen, dat hij haar dom en onmogelijk vond en in alle opzichten tegengesteld aan zijn mentaliteit. Hij noemt haar ergens een 'antisemitische gans'. Bovendien heeft hij verschillende keren met haar gebroken en de relatie is sinds zijn breuk met Wagner in 1878 nooit meer helemaal goed geworden. Het merkwaardige is, dat in een behoorlijk aantal van de gepubliceerde brieven Nietzsche zijn vertrouwen jegens zijn zuster uitspreekt, zijn liefde aan haar betuigt en haar begrip voor hem en zijn werk prijst en dat sommige van deze brieven geschreven zijn in perioden van de verste verwijdering. Karl Schlechta nu, die de laatste uitgave van Nietzsche's werk heeft verzorgd, heeft in 1956 aangetoond, dat minstens dertig brieven van

Nietzsche aan zijn zuster door haar vervalst zijn. Schlechta en enkele van zijn collega's die in het Nietzsche-archief werkzaam waren, hebben al in 1934 vastgesteld, dat de originelen van deze brieven ontbraken en dat zij gepubliceerd waren volgens afschriften van Elisabeth Försters hand. In 1937 ontdekte hij toen de vervalsing, die tamelijk geraffineerd was uitgevoerd. Elisabeth Förster had deze brieven n.l. samengesteld uit andere brieven van Nietzsche, zodat zijn stijl erin onmiskenbaar was. Zij vernietigde eenvoudig de originelen van de gebruikte epistels. In andere gevallen gebruikte zij ontwerpen van brieven die hij in die vorm niet verzonden had en die in de cahiers tussen zijn aantekeningen werden gevonden. Zij wierp inktmoppen op de namen van de geadresseerden en radeerde er dan een beetje omheen. Brieven van Nietzsche aan zijn moeder in de tijd, dat hij met zijn zuster gebrouilleerd was, veranderde zij op die manier in brieven aan haar. Schlechta heeft in het eerste deel van een brieven-uitgave van 1938 de vervalste brieven weggelaten, maar niemand heeft dat gemerkt en er werd onder de druk van de nazi-terreur geen ruchtbaarheid aan gegeven. Na de oorlog viel het Nietzsche-archief in handen van de kommunisten, die ieder verder onderzoek verhinderden. Zij bleken precies zo als de nazi's belang te hebben bij het laten voortduren van de legende omtrent Nietzsche als voorloper van het nationaal-socialisme. Daardoor zijn de bewijzen die Schlechta in 1956 van de vervalsingen heeft gegeven, niet zo exact en gedetailleerd als men zou wensen.

Met die vervalsingen en met onware mededelingen in haar Nietzsche-biografie heeft Elisabeth Förster de opvattingen omtrent de filosofie van haar broer van het begin af aan een bepaalde wending gegeven

en ook vertrouwen gewekt in haar inzicht, dat men in *Der Wille zur Macht* het hoofdwerk bezat waarin Nietzsche's filosofie definitief is samengevat. Wie nu dat z.g. hoofdwerk onbevooroordeeld bekijkt, kan moeilijk tot een andere konklusie komen dan dat Nietzsche's filosofie geen enkele innerlijke samenhang bezit, maar bestaat uit een volkomen structuurloos geheel van ongelijksoortige en vaak tegenstrijdige opinies. In de boeken, die hij zelf gepubliceerd heeft en die ook in hoofdzaak uit aforismen en korte stukken bestaan, is dit echter niet het geval. Niet alleen zijn de aforismen, die daarin voorkomen, veel beter geschreven, bijgeslepen, ontdaan van overbodigheden, maar zij zijn ook zinvol gerangschikt, zodat er wel degelijk samenhangen, gedachtegehelen uit zijn ontstaan. Nietzsche is vooral door filosofen, die zich begrijpelijkerwijs vaak tot de lektuur van zijn 'hoofdwerk' beperkten, omdat zij geen stilistische geneugten, maar een mededeelbare gedachteninhoud zochten, ten onrechte vaak voor een warhoofd uitgemaakt. En dat is een andere bijzonder hardnekkige legende waarvan Elisabeth Förster, in dit geval zonder het te willen, de aanstichtster is geweest.

Deze legende is machtiger dan die andere waarin Nietzsche als proto-nazi optreedt en die gemakkelijker weerlegbaar is. De legende omtrent Nietzsche's warhoofdigheid werd namelijk niet alleen door vijanden in leven gehouden en gevoed, zoals te begrijpen is, maar zij werd ook door een deel van zijn vrienden en bewonderaars zorgvuldig gekoesterd. Er is een belangrijke stroming in onze cultuur van mensen die hun helden juist warhoofdig willen. Zij verwerpen het heldere, begrijpelijke, overzichtelijke en barsten in gejuich uit bij het duistere, tegen-

strijdige, onsamenvangende. Blijkbaar herkennen zij alleen zich zelf, als zij in een schrijver eenzelfde soort chaos kunnen aanwijzen als waarin hun eigen bewustzijn verkeert. Men heeft Nietzsche willen verdedigen door te ontkennen dat hij een denker, een filosoof, een schrijver met een inhoud was en hem uitgeroepen tot een ziener, een voeler, een dichter, te verheven en te aristokratisch om te voldoen aan zulke vulgaire verlangens als begrijpelijkheid en consequentie.

Bijzonder invloedrijk bijvoorbeeld was de opinie die over hem verkondigd werd door de dichter Stefan George, die plechtstatige paus van het Duitse Symbolisme. Volgens hem was Nietzsche de innerlijk verscheurde die telkens vernietigde wat hij zelf had gecreëerd. En hij zag hem ook als de profeet die gek werd, omdat niemand naar hem luisterde. Deze opinies nu vindt men in allerlei variaties terug in de geschriften van de George-Kreis, die zoveel invloed heeft gehad, ook in academische kringen, op de Duitse literatuurbeschouwing. Nietzsche had volgens een van deze volgelingen met Wagner gebroken, omdat Wagner geen George was. Een ander verklaart Nietzsche's tragedie uit zijn vergeefs verlangen om iemand te zijn zoals Stefan George.

Het belangrijkste commentaar uit deze kring komt van Ernst Bertram, die in 1920 in zijn boek *Nietzsche: Versuch einer Mythologie* de filosoof beschreef als een zelfkweller, iemand uit dezelfde categorie als Baudelaire en Dostojewski, wiens natuur dubbelzinnig is en die dus iedere waarheid, die hij vindt, ontkracht door ook het tegenovergestelde te beweren. Volgens Bertrams opvatting is dit trouwens de ideale manier van denken. Waarheden zijn alleen maar tijdelijke gezichtspunten. Ook zelf legt hij iedere

waarheidspretentie af in de voorstelling die hij van Nietzsche geeft en die hij dan ook als een myte beschouwd wil zien.

Bertrams zienswijze is kenmerkend voor die vermenging van logika en mystiek die de kunstkritiek in onze eeuw is gaan beheersen. De waarheid wordt als een onachterhaalbare illusie beschouwd en in haar plaats komt een aantal mogelijke myten, waartussen men alleen volgens esthetische maatstaven kan kiezen. Dit is het typische filosofisch-getinte kunstenaarsdefaitisme tegenover de waarheid, dat iedere karakterloze aanvaarding van leugens van tevoren heeft gelegitimeerd. Wil men weten, hoe het mogelijk was, dat zoveel kunstenaars medeplichtig zijn geweest aan de grote falsifikaties, die de nationaal-socialisten en de kommunisten in onze eeuw ondernomen hebben en ondernemen, dan vindt men een aanknopingspunt in deze theorie. Met de zelfstandigverklaring van de schoonheid, die de romantiek inleidde, werd de onverschilligheid jegens de waarheid voorbereid. Het hoogste punt op deze weg werd bereikt met de overtuiging, dat er geen waarheid is en dat het mooiste wat men doen kan de herroeping is van iedere waarheid, die men ontdekt dacht te hebben. Niet alleen de kunstenaars, maar ook de filosofen 'van het kunstenaarstype' werden bij de vijanden van de waarheid ingelijfd.

Dat men Nietzsche onder dit gezichtspunt zou moeten bekijken, is in elk geval een onhoudbare stelling. De tegenstrijdigheden bij hem zijn gewoonlijk slechts schijnbaar. Isoleert men zijn uitspraken van het verband, waarin hij ze geplaatst had, dan vindt men inderdaad kontradikties. Herstelt men echter het verband, dan ziet men, dat de ene uitspraak op een andere groep gevallen betrekking heeft dan de

uitspraak waarvan men meende, dat zij met de eerste in strijd was. Er blijven natuurlijk wel kontradikties over, omdat Nietzsche's gedachten zich ontwikkeld hebben in de loop der jaren en hij in zijn eerste geschriften andere meningen huldigde dan in zijn laatste. Hij zag zich zelf als een overgangsfiguur, als een einde en een begin. Zijn filosofische activiteit bestond voor een belangrijk deel uit het herkennen van dekadentie-symptomen, het bestrijden ervan en het aanwijzen van een weg naar een tegenbeweging. Zijn denken handelt over kontradikties, wat niet betekent dat het uit kontradikties bestaat, evenmin als denken over vage, weinig scherp omliggende stemmingen op zich zelf vaag of doezelig zou moeten zijn.

Er blijven ook enige kontradikties over, die zijn eigen conflicten vertegenwoordigen. Maar in het algemeen, kan men zeggen, bestaat zijn denken uit het overwinnen van een bepaalde gedachtenwereld (de romantische) en het daarvoor in de plaats stellen van een andere. Zo is Wagner de man, die hij het hoogst vereerd heeft en het felst bestreden. Baudelaire's *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris* van 1861 en Nietzsche's *Richard Wagner in Bayreuth* van 1876, hoe verschillend ook, ademen nog dezelfde geest. Maar Nietzsche's boek was tevens een afscheid. 'Ich vertrage nichts Zweideutiges' schreef hij er later over. Zet men nu al zijn meningen over Wagner bij elkaar, dan liggen de kontradikties voor het grijpen. En dat geldt natuurlijk ook voor andere onderwerpen. Maar dat betekent niet, dat er geen duidelijke en ondubbelzinnige leer zou bestaan, geen samenhangend geheel van denkbeelden, dat in de loop der jaren is uitgebouwd, gepreciseerd, verfijnd, steeds dramatischer en toegespitster geformuleerd, zo ondubbelzinnig als zich maar denken laat.

Toch heeft dit beeld van Nietzsche als de late romanticus, wiens wezen de dubbelzinnigheid is, een enorm succes gehad. Thomas Mann bijvoorbeeld is onder invloed van die voorstelling, als hij duidend op Nietzsche in zijn *Betrachtungen eines Unpolitischen* spreekt over 'ein Schauspiel kritischer Selbstkreuzigung'. Karl Jaspers, die in Nietzsche een voorloper van het existentialisme wil zien - het is opmerkelijk, dat allen die positief over Nietzsche schrijven of zich zelf in hem herkennen of een voorloper van zich zelf in hem zien - stelt vast, dat men bij de bestudering van Nietzsche niet tevreden moet zijn, voordat men bij iedere waarheid ook de tegenspraak heeft gevonden.

In ons land heeft Menno ter Braak, ofschoon hij juist op de psychologische, anti-romantische Nietzsche de nadruk heeft gelegd, zich niet geheel van het invloedrijke beeld kunnen losmaken. Zijn interpretatie komt nog aan de orde. Ook bij Du Perron vindt men er de schaduw van: 'Alle citaten van Nietzsche tegen Nietzsche zijn waardeloos. Men kan uit Nietzsche alles halen en alles bewijzen, niet alleen pro en contra het nazisme, maar ook pro en contra de poëzie.' (*In deze grootse tijd*). De opmerking is nog wel verdedigbaar, als men er deze restrictie bijmaakt: men kan dit spel met de citaten alleen spelen, als men zich om de kontekst en om Nietzsche's bedoelingen niet bekommert.

Het is de verdienste van Walter Kaufmann, een in Duitsland geboren Amerikaan, dat hij deze opvatting van Nietzsche als een altijd met zich zelf in tegenspraak verkerende schrijver weerlegd heeft in zijn in 1950 verschenen *Nietzsche, Philosopher, Psychologist, Antichrist*, waarin de later door Schlechta verkondigde opvatting over de ware aard en beteke-

nis van *Der Wille zur Macht* al in extenso te vinden is. Kaufmann laat ook duidelijk zien, hoe dit misverstand is voortgekomen uit de presentatie door Nietzsche's zuster van zijn onsamenhangende aantekeningen als zijn hoofdwerk. Het misverstand is, merkt hij op, in de hand gewerkt door haar achterhouden van *Ecce Homo*, dat klaar lag toen Nietzsche in 1889 krankzinnig werd en dat geschreven was met de uitdrukkelijke bedoeling om te voorkomen, zoals de schrijver het formuleerde, dat hij *verwisseld* zou worden. *Ecce Homo* werd pas in 1908 in een beperkte oplage gepubliceerd en in een algemeen verkrijgbare uitgave in 1911, dus 23 jaar nadat het boek geschreven was en iedereen, die daartoe gedisponeerd was, ruimschoots gelegenheid had gehad, om Nietzsche te verwisselen. Een waarschuwing tegen Elisabeth, die het boek bevatte, heeft zij er onmiddellijk uit geschraapt, volgens haar zeggen omdat de schrijver krankzinnig was toen hij die woorden schreef en omdat zij hem, als hij nog genezen zou, verdriet daarover wilde besparen.

De Stefan George-Bertram-interpretatie van Nietzsche wordt alleen al door het zelfportret in *Ecce Homo* ontzenuwd: 'Wieviel Wahrheit erträgt, wieviel Wahrheit wagt ein Geist? das wurde für mich immer mehr der eigentliche Wertmesser. Irrtum (- der Glaube ans Ideal -) ist nicht Blindheit, Irrtum ist *Feigheit*...' Hij zag zijn eigen filosofie niet als een verzameling dwalingen. Het esthetische defaitisme tegenover de waarheid was hem ten enen male vreemd.

De misvatting, dat Nietzsche niet bekommerd was om de inhoud van zijn denkbeelden, maar alleen om het spel van kontradikties, wordt nog in de hand gewerkt door zijn meesterlijke stijl. Nietzsche schreef

zo goed, d.w.z. zo eenvoudig, zo direkt, zo weinig wetenschappelijk-zwaarwichtig, dat men in een tijd, waarin het bankroet van de wetenschap verkondigd werd naast het primaat van de kunst, gemakkelijk kon menen, dat men hier met een kunstenaar te maken had, een maker van mooie dingen, voor wie betoog en bewijsvoering alleen maar stijlvormen waren. Men kon denken, dat die stijlvormen hem aantrokken, omdat hij er een emotionele gespannenheid in kon brengen, waarvoor de inhoud alleen als aanleiding diende. De inhoud, zo konden de esteten menen, zou zonder bezwaar vervangen kunnen worden door een ander betoog, het tegendeel desnoods, als het hem ook maar kon inspireren tot hartstochtelijk schrijven. Het is hetzelfde misverstand, dat Multatuli zo mateloos geërgerd heeft, toen men zijn gepassioneerde stijl bewonderde en aan zijn bedoelingen voorbijzag.

Voor Nietzsche is iedere stijl goed die een innerlijke toestand werkelijk meedeelt. Men kan hem vergelijken met een toneelspeler die patos en gebaren in zijn stijl heeft ondergebracht. Niet met een toneelspeler die de gebaren levert bij een inhoud van vreemde herkomst. Juist in dat verschil ligt zijn konflikt met Wagner, in wie hij dit *totale* akteurschap niet verdroeg. Wat hij verachtte, was het werken met geaffekteerde emoties. Nietzsche wilde zo schrijven, dat het in hem aanwezige patos werd overgebracht, maar hij wilde geen patos fingeren. Hij zocht geen bijpassende waarheden bij interessante gemoedsbewegingen, maar hij verstreekte de totale informatie, d.w.z. de gevonden waarheden met de daarbij ondervonden emoties. Hij deed dat niet, omdat hij nu eenmaal schrijven moest 'als een kunstenaar', maar omdat het zijn filosofische overtuiging was, dat alle

waarheden persoonlijk bepaald zijn en niet kunnen worden losgemaakt van hun biologische oorsprong. Hij verkoos zijn emotioneel gestelde aforismen boven het abstracte filosoferen in vaktermen niet uit voorkeur voor mooischrijverij, maar om de waarheid niet te kort te doen.

Voor een goed begrip van Nietzsche's gedachten is het dus ook nuttig om de oorsprong ervan in zijn eigen geschriften op te sporen. In *Schopenhauer als Erzieher* bijvoorbeeld vindt men het voorschrift, dat men 'zijn eigenlijke zelf' moet proberen te vinden en dat dat eigenlijke zelf herkenbaar is aan die trekken in een gekozen opvoeder die men het meest bewondert. Dat eigenlijke zelf, zegt hij, zult ge dus niet in u moeten zoeken, maar *boven* u ('über dir'). Zelfherkenning wordt hier dus opgevat als herkenning van wat men nog niet is, wat men alleen in aanleg is en worden kan. Het woord 'über' houdt voor Nietzsche een moreel voorschrift in. Hij is altijd bezig zich te konformereren aan een boven hem geprojecteerd ideaal. De begrippen die hieruit ontstaan zijn: 'zelfoverwinning', 'sublimatie', 'Übermensch'. Het woord 'über' is het sleutelwoord voor Nietzsche's moraal, zoals 'outré' voor de moraal van Gide.

Zijn persoonlijke geschiedenis bestaat uit een reeks herkenningen van wat 'boven' hem was en van zelfbevrijdingen soms van hetzelfde, dat hij verbruikt had en dan 'onder' zich kon laten. Men vindt bij Nietzsche tegengestelde meningen, bijvoorbeeld over Wagner doordat hij deze komponist eerst 'boven' zich zag en later 'beneden' zich. Nietzsche was iemand die in zijn jeugd 'vaders' zocht om later tegen ze op te staan.

Hij had een groot talent voor het herkennen van het onbekende, al was ook zijn filosofie niet gevrijwaard

voor verstarringen in nieuwe schema's. De 'Wille zur Macht' bijvoorbeeld, oorspronkelijk een formule voor een psychologische motivering, ging hij langzamerhand herkennen in verschijnselen buiten de psychologie, ondanks zijn inzicht, tot uiting gebracht in een kritiek op Schopenhauers wilsbegrip, dat van 'wil' alleen bij intellectuele wezens kan worden gesproken. Aan de uitbreiding, die hij aan de toepasselijkheid van die formule gaf, kan men zien, wat er gebeurt, als men een bepaalde structuur, een bepaalde formatie van feiten, al te strak fixeert. Men vindt dan die structuur overal terug, ook waar zij niet overwegend of karakteristiek is, zoals een kind aan zijn fantasie ontleende voorstellingen ziet in de wolken of in de barsten van de schoorsteenmantel.

Dit fanatieke denken in vaste formaties leidt tot een verarming van het waarnemingsvermogen, nadat het eerst dat vermogen had verrijkt. Zonder ervaring immers kan men niets onderscheiden. Men moet leren zien door de ervaring, door voorbeelden en ook door voorschriften. Wat wij aan landschappen beleven, hebben wij voor een groot deel van schilders geleerd. Doordat ons bewustzijn geoefend wordt in het zien van bepaalde formaties, zien wij nog maar uitsluitend die formaties. Het ouder worden kan men definiëren als het verliezen van het vermogen om nieuwe formaties te zien. Voorbeelden en voorschriften worden vervangen door ervaring die weer uitkristalliseert in machtiger voorbeelden en voorschriften. Een ontsnappingsmogelijkheid is misschien alleen te vinden, met Baudelaire's recept voor het genie, in de opzettelijk teruggevonden kindertijd of in die konvalescentie, die ook door Nietzsche werd gekultiveerd.

De meeste mensen kennen het verschijnsel, dat zij

ergens komen, waar zij nog nooit geweest zijn, maar tegelijkertijd de onverklaarbare indruk krijgen, dat zij de omgeving, de situatie, de sfeer herkennen. Het is de ‘sensation du déjà vu’, een verschijnsel waarmee men wel de voorspellende kracht van dromen heeft willen bewijzen. Het is echter heel goed mogelijk dat zij die sensatie van het reeds geziene hebben, omdat ze het nieuwe niet meer onderscheiden, maar in het nieuwe een bekende formatie terugvinden, die door emotionele ervaringen gefixeerd is in hun bewustzijn. Nietzsche herkende overal de wil tot macht, omdat hij van het zien van de wil tot macht een gewoonte had gemaakt, omdat hij zich eraan verslingerd had.

Ook in de leer van de ‘Ewige Wiederkunft’ ligt de wil tot herkenning besloten. Voor de prikkelbare zieke, die Nietzsche was, leek de gedachte eerst een schrikbeeld, de influistering van een demon. Hetzelfde lijden, dezelfde spin, hetzelfde maanlicht, alle dingen van dit ogenblik eeuwig herhaald... Niet alleen de formatie dezelfde, maar ook de inhoud, ook alle details. Het is een gedachte, die hem vrijwel verbrijzelde. Herkennen niet alleen het nieuwe, het vreemde, het avontuurlijke, het ‘über dir’, waarin hij zichzelf verwerkelijken kon, maar ook het bekende, het al te bekende, het ‘ik’ met al zijn kwalen en eenzaamheden, het al te vaak geziene, dat men steeds weer te zien krijgt, als men niet meer jong is en geen ogen meer heeft voor het nieuwe. Maar door deze herkenningen te weigeren, die hem de angst aanjagen van het al te bekende, zou hij het leven weigeren, zou hij in de ontkenning terechtkomen van het aardse bestaan en weer moeten aankloppen bij de romantische vaders, de pessimisten en dekadenten, van wie hij zich had bevrijd. Daarom kreeg die

ontdekking van de eeuwige herkenning van hetzelfde voor Nietzsche die beslissende betekenis: hij kon niet terug en hij moest dus doen wat hem een heroïsche daad van levensaanvaarding leek, ja zeggen tegen het terugzien en altijd opnieuw herkennen van de spin en dat koude maanlicht. Willen herkennen, ook al is men alles vergeten, herkennen als het attribuut van een ‘Übermensch’ om zich niet als ‘verloren zoon’ te moeten vernederen.

Als wij nu willen begrijpen, hoe het komt, dat zoveel lezers zichzelf in Nietzsche herkennen, dan zouden wij kunnen veronderstellen, dat die herkenningen met de zijne kunnen worden vergeleken. Wat zij in hem herkennen, zijn niet de meningen, niet de waarheden, niet de redeneringen, maar formaties, emotionele klimaten, landschappen. Zij herkennen het verlangen om zich te bevrijden van vooroordelen, de emotionele lading van het denken, de poging om te denken als dansen of musiceren, het zich verheffen boven de zwaarte. Zij vinden in deze filosofie hun eigen levensprocessen terug, hun stemmingen en verwachtingen. Voegt men daarbij de rijkdom aan observaties en inzichten, die de geschriften van Nietzsche kenmerkt, dan is het begrijpelijk, dat men behalve herkenbare structuren ook herkenbare inhoud bij hem kan aantreffen. Dan is het ook begrijpelijk, dat men zijn beweringen, zijn konklusies, veronachtzaamt en alles voor muziek houdt.

Aan het voorbeeld van Nietzsche's poging om een eindeloze hoeveelheid verschijnselen terug te brengen tot één enkel principe kan men nog een ander inzicht ontlenu. Zijn eerste waarnemingen en analyses van menselijk gedrag in *Menschliches*, *all zu Menschliches*, *Morgenröte* en *Die fröhliche Wissenschaft*, waarbij ze tastend getoetst werden aan zijn

opvattingen over de macht, zijn in psychologisch opzicht belangrijk. Men vindt hier de oorspronkelijke inzichten van een *mensenkenner*, verhelderingen van duisterheden, die hun geldigheid behouden. Men kan zeggen, dat hij ons hier waardevolle informatie verstrekt, omdat zij oorspronkelijk en onwaarschijnlijk is. Nietzsche's herkenningen van bepaalde samenhangen worden ook herkenningen voor de lezer. Hij vindt de motiveringen van menselijk gedrag, die de schrijver blootlegt, in zijn eigen ervaringen en zijn eigen mogelijkheden terug. Bij een voortzetting van dit proces neemt de bedrevenheid en de diepzinnigheid van de schrijver toe. Tegelijkertijd wordt de waarde van zijn observaties op dit gebied groter. Maar zij bereikt een maximum. Er komt een punt, waarop men niet meer de psychologische samenhangen herkent, maar de structuren van de interpretatie. De waarschijnlijkheid van deze structuren neemt toe. Zij verliezen hun directe relatie tot de geobserveerde feiten. Als Nietzsche zijn formule van de 'Wille zur Macht' te ver uitbreidt, zowel tot psychologische verschijnselen, die een ander gezicht hebben, die beter anders kunnen worden opgevat, als tot het terrein van de natuurkunde, dan vermindert de waarde van deze beschrijving. Toegepast op *alles*, reduceert zij zich zelf tot een tautologie. Als *alles* 'Wille zur Macht' is, dan heeft de formule haar betekenis verloren. In plaats van bruikbaar te zijn, ordenend te werken, herstelt zij de oorspronkelijke chaos. Het reduceren van alle verschijnselen tot één formule heeft dus alleen waarde, als men er tijdig mee ophoudt. Als men in alles hetzelfde herkent, verliezen de dingen hun vormen en schakeringen.

Iedere schrijver kan op een punt komen, waarna hij

hetzelfde boek steeds herschrijft. Bij Nietzsche is dat in zekere zin gebeurd. Zijn laatste boeken onderscheiden zich van zijn vroegere alleen doordat zij steeds feller gespannen, ongeremder in zelfverheffing, scherper en korter geformuleerd, persoonlijker en emotioneler worden. Maar ook de lezer wordt door het gevaar bedreigd, dat hij in alle boeken steeds hetzelfde type boek terugvindt. Het is, op een ander gebied, ook de beroepsziekte van de boekbespreker. Hij gaat langzamerhand *dicht* voor nieuwe mogelijkheden. Hij kan het afwijkende niet meer herkennen, omdat hij een bepaald schema overal terugvindt. Hij herkent in de boeken niet meer een levenservaring of eigen mogelijkheden, maar vroegere boeken. Tegen de schok der herkenning is hij immuun geworden.

Indien geestelijke processen als waarnemen, lezen, begrijpen en waarderen berusten op herkenningen, dan worden deze processen blijkbaar begrensd door een al te grote vertrouwdheid met het herkenbare patroon. Als men te voren te goed weet, wat men wil herkennen, dan lukt het ook wel. Als men al te goed geleerd heeft bepaalde schema's terug te vinden, dan betekent dat vaak, dat men heeft afgeleerd andere schema's te vinden.

Van herkenningen, zoals van Plutarchus door Montaigne, van Montaigne door Nietzsche, van Nietzsche door Ter Braak, hangt de continuïteit van onze cultuur af. Maar tevens zijn deze herkenningen de pleisterplaatsen waar men van paarden verwisselt en waar de reis soms in een andere richting wordt voortgezet. De herkenningen berusten vaak op een al te hardnekkige wil om te herkennen. Bezoeken wij dan achteraf deze pleisterplaatsen, waar de een de ander herkend heeft, dan vinden wij niet alleen

een verrassend inzicht, een verwantschap, die in één oogopslag begreep, maar ook een mutatie, een verblinding, een mistekening. Natuurlijk kunnen dergelijke mutaties voor de kulturele evolutie even vruchtbaar zijn als de mutaties in de biologie, maar die overweging bevrijdt ons niet van ons verlangen om de ontsporing te reconstrueren.

5. Ter Braak

Men zou een opmerkelijk contrast kunnen zien als men twee portretten van Menno ter Braak naast elkaar zou zetten: één vervaardigd vóór en één na zijn aanraking met Nietzsche. Daaraan zou eigenlijk vooraf moeten gaan zijn nog snellere en op het oog even verbluffende verandering door zijn ontmoeting met E. du Perron. Beide metamorfosen, die door schokken van herkenning zijn teweeggebracht, hebben van Ter Braak niet *een ander* gemaakt dan hij was. Zij hebben plotseling tot ontplooiing gebracht wat in hem klaar lag. Hij kreeg volgens de formule van Montaigne twee keer een been of een vleugel erbij.

Onaangeraakt nog door Du Perron en Nietzsche schreef hij in 1928 en '29 *Het Carnaval der Burgers*, dat in 1930 gepubliceerd werd. Zijn twee jaar later verschenen boek *Démasqué der Schoonheid* is het eerste resultaat van de nieuwe Ter Braak die door de beide herkenningen was heengegaan. 'Wie het boekje *De Absolute Film* van de aestheet Ter Braak gelezen heeft,' schrijft hij nu, 'weet... waarom ik dat verfijnde geschrift verwerp.' *De Absolute Film*, dat hij dus in 1932 verwierp, had hij in 1931 uitgegeven. Men ziet dus in het jaar vóór de metamorfose de beeltenis van een verfijnd esteet en daarna het grinnikend portret van de respektloze cynicus, die de schoonheid haar masker heeft afgerukt. Als zijn voorkeur belijdt hij in het *Démasqué* Stendhal en Nietzsche, die hij eert als de amateurs, die niet de zuiverheid zoeken, maar het risico. Voor de naam 'Stendhal' moet men hier eigenlijk lezen 'Du Per-

ron', want zijn ontmoeting met hem heeft Ter Braak gerevolutioneerd kort vóórdát Nietzsche een tweede omwenteling in hem ontketende. Stendhal, die meer dan voor Ter Braak voor Du Perron het grote voorbeeld is geweest, symboliseert hier de konkrete invloed die door Du Perron is uitgeoefend.

Ter Braak leerde van Du Perron een konsekventere strijdbaarheid en een scherpere kritiek op vaagheid en abstrakt geteoretiseer over de kunst. Men kan het verschil, het vóór en na, duidelijk zien als men naast elkaar legt zijn essays *Just Havelaar en zijn tegenstanders*, gepubliceerd in de zevende aflevering van *De Vrije Bladen* van 1930 en *Prisma of dogma?* dat in *De Vrije Bladen* van januari 1931 is verschenen. Beide stukken zijn herdrukt in de essaybundel *Man tegen Man*. In het artikel over Just Havelaar is hij bezielde door een geest van geven en nemen, die hem tot aan de ontmoeting met Du Perron kenmerkt. In Just Havelaar ziet hij een tegenstander, een vrijzinnige moralist die in zijn vage humanistische predikaties appelleert aan een groot publiek van halve intellectuelen. Maar tegelijkertijd bewondert hij deze tegenstander om zijn persoonlijke moed. Hij bewondert ook de tegenstanders van Just Havelaar, Anton van Duinkerken en J.C. Bloem, ofschoon hij hun argumenten maar ten dele accepteert. Het is in dit stuk, dat bij de dood van Havelaar geschreven werd, niet zozeer piëteit wat hem bezielde, niet zozeer voorzichtigheid, maar vooral zijn filosofische neiging om in sterke standpunten ook het zwakke te zien, zijn eigen standpunt inbegrepen, wat ook inhoudt dat hij het betrekkelijk gelijk onderkent in het standpunt dat hij bestrijdt. In *Prisma of Dogma?* dat enkele maanden later geschreven is, kort na zijn ontmoeting met Du Perron in november 1930, is die geven-

en-nemen-houding plotseling vervangen door een militante bestrijding, in dit geval van de esthetische principes van D.A.M. Binnendijk, die joyeus en meedogenloos aan stukken wordt gescheurd. In die tijd waren er velen, die meenden dat Ter Braak, door zijn brede en hoogstaande mentaliteit te laten varen, zich onder een verderfelijke invloed verkeerd heeft ontwikkeld. Overziet men zijn hele oeuvre, waarvan het belangrijkste deel in 1931 nog geschreven moest worden, dan kan men moeilijk ontkennen dat hij mede door deze invloed zichzelf is geworden.

Wat Du Perron en Ter Braak voor elkaar betekenden en in hoeverre zij elkaar beïnvloed hebben, komt nog aan de orde als wij ons bezighouden met de herkenningen van Du Perron. Op het ogenblik interesseert ons vooral Ter Braaks herkenning van Nietzsche, die ongeveer een maand na zijn ontmoeting met Du Perron, dus in december 1930, plaats had. Hij heeft er zelf iets over geschreven in *Politicus zonder partij*. Na zijn rapport over zijn ontmoeting met Freud, die hij kenschetst als een geniaal systematicus, noteert hij: ‘Een ander symbool: mijn ontmoeting met Nietzsche. Tussen hem en mij hing nog het gewone gordijn van overgeleverde vooroordelen; ik wist veel van hem, ik zag niets van hem, toen ik toevallig *Jenseits von Gut und Böse* in de trein begon te lezen. (Ik herinner mij een vroegere, uiterst krampachtige poging, om de *Zarathustra* te lezen; ik was even over de twintig en begreep er geen woord van, zonder daarvoor overigens naar behoren te durven uitkomen.)’ Hij citeert dan een passage van Nietzsche over het cynisme en gaat verder: ‘Het was toen juist een maand geleden, dat ik *Hampton Court* had voltooid; is het wonderlijk, dat ik las, zoals ik nog nooit gelezen had? Hier immers vond ik mijzelf terug in

een zo genuanceerde en tegelijk geserreerde vorm, dat ik van dit ogenblik af volkomen gepantserd was tegenover de exegesen, waarop de nederlandse ‘pers’ mij later zou onthalen; hier stond immers de naïeve geschiedenis van Andreas Laan en Van Haafden met de woorden van een ander, een honderdmaal meer ervarene, geboekt; samengedrongen in een formule, terwijl ik zelf een roman nodig had gehad om het cynisme in zijn betrekkelijke waarde te schatten!.. Het is een genot, zichzelf afgekort, versneld, ontdaan van bijzaken, in een ander te ontdekken: het geeft dadelijk de onbedrieglijke sensatie van vriendschap, die maar voor het grijpen ligt... Een andere verhouding dan die der hechte vriendschap heb ik tegenover Nietzsche niet... *Die Fröhliche Wissenschaft, Jenseits von Gut und Böse, Zur Genealogie der Moral*: deze boeken hebben mijn stijlgevoel zo gerevolutioneerd, dat ik voorgoed een afkeer heb gekregen van alle principiële populariteit en alle principiële duisterheid... Voor mij is Nietzsche geweest wat Schopenhauer voor Nietzsche was: ‘ich verstand ihn, alsob er für mich geschrieben hatte.’

Kortom, het is duidelijk: hier hebben wij een schoolvoorbeeld van de schok der herkenning. Ter Braak is zo door zijn ontdekking van Nietzsche bezeten, dat het hem moeite kost om zijn vroegere zelf terug te vinden. Hij ziet ook het gevaar, dat deze herkenning een vereenzelviging dreigt te worden. Daarom waarschijnlijk noemt hij zijn ontmoeting met Nietzsche een *symbol*, terwijl het veel meer was. Later heeft hij royaal toegegeven, dat men in zijn werk de invloed van Nietzsche heeft onderschat, doordat men in Nederland Nietzsche zo slecht kent.

Willen wij nu twee portretten van Ter Braak maken één van vóór en één van na deze ontmoeting, dan

kunnen wij niet met moment-opnamen volstaan. We moeten proberen hem ons voor te stellen uit zijn wording en zijn ontwikkeling.

Deze dokterszoon uit Eibergen, een dorpje in de Gelderse Achterhoek, heeft van jongs af aan te maken gehad met het probleem van het fysieke overwicht van anderen. Het deed zich eerst voor in de vorm van vechtende boerenjongens, wier mindere hij zich voelde. Hij was niet invalide, zoals Byron en Bilderdijk. Hij zat alleen wat slap aangedraaid in elkaar. Zijn motoriek was onhandig, zijn bijziende ogen leken voorbestemd tot lezen en leren. Tussen de dorpsjeugd kon hij zich nog terugtrekken op de stelling van dokterszoon, van 'heer' tussen de 'kinkels', maar op het gymnasium van Tiel kreeg hij opnieuw een teleurstelling te verwerken, omdat ook deze intellectuele school niet de bevrijding bracht uit de hiërarchie van spierkracht en behendigheid, waarop hij gehoopt had. Ook hier bleek aanvankelijk het intellect niet in tel. 'Men was wat men als sportsman gold;' vertelde hij later, 'en ik gold als sportsman zeer weinig.' Bovendien viel zijn gymnasiumtijd grotendeels samen met de eerste wereldoorlog. Hij zag het geweld heersen en winnen op alle fronten. 'Toen was ik al zo oud,' schrijft hij in *Politicus zonder partij*, 'dat ik mij met het privilege van de geest (mijn knapheid b.v.) trachtte te troosten, maar het hielp niet, ik wist mij *outcast*, onverbiddelijk.'

Na deze vernederingen werden de overwinningen des te gretiger geïnkasseerd, toen de hiërarchie zich in de hogere klassen van het gymnasium omkeerde en de 'geestelijke' waarden begonnen te gelden. Onder invloed van een Hegeliaanse predikant overwoog hij een ogenblik theologie te gaan studeren om zo

helemaal ‘geestelijke’ te worden. Hij ging een tijdlang iedere zondag naar een andere dominee luisteren om goed gedocumenteerd te zijn omtrent de vele richtingen die Nederland kent. ‘De laatste preek die wij op deze kruistocht hoorden,’ schrijft hij in het Voorwoord van *Afscheid van Domineesland* duurde twee volle uren en de predikant die hem uitsprak was links-gereformeerd, links, omdat hij zich op een zondag met een strohoed durfde vertonen. Ik geloof dat deze twee uur ons te machtig zijn geworden; althans ik herinner mij niets van verdere pogingen in deze richting.’

Zijn studie in Amsterdam wordt dus niet theologie, maar geschiedenis. Een poging om lid te worden van het studentencorps mislukt, omdat hij tegen de situatie van de groentijd niet is opgewassen. Hij schrijft zelf later over een scène die hem heviger wondde dan hij toen wel wilde bekennen: ‘Destijds ging ik eraan voorbij, misschien nog meer gedégoûteerd dan verontrust... een soort klamme weerzin voelt de intellectueel, als hij scènes bij moet wonen die niet in zijn kraam te pas komen... het was dezelfde haat tegen het fysieke overwicht die mij als kind benijdend tegen de “geestelijke” onderwijzer deed opzien, het was de afkeer van het recht van de sterkste, die men alleen aantreft bij zwakke, rancuneuze naturen.’

Men kan hier twee dingen konstateren, die kenmerkend zijn voor hem. In de eerste plaats de traumatische afkeer van geweld en ruwheid van een hypergevoelige jongen. Hoe diep en constitutioneel deze afkeer bij hem was, bleek later overduidelijk uit zijn beslissing op 14 mei 1940 om zich door de dood aan de greep van de Duitsers te onttrekken. In de tweede plaats: zijn neiging om de schuld bij zichzelf te zoe-

ken. Afkeer van het recht van de sterkste, zegt hij, treft men alleen aan bij zwakke rancuneuze naturen. Men dient zich goed te realiseren, dat deze formule absurd is. Afkeer van het recht van de sterkste treffen wij ook aan bij sterke naturen, die een ander recht willen laten gelden dan dat van de sterkste, dat trouwens helemaal geen recht is. Ter Braak had er behoefte aan om zich zelf de waarheid voor te houden over zijn jeugdneiging om zich te beroepen op zijn geestelijke superioriteit, waarin hij een compensatie zag voor zijn falen in het lichamelijke. D.w.z. hij had er behoefte aan theorieën te ontmaskeren als belangen sinds de psychologie van Nietzsche met zijn herleiding van alles tot 'der Wille zur Macht' over hem vaardig was geworden. Hij was daarop voorbereid door zijn protestantse geneigdheid tot gewetensonderzoek, tot zelfontleding en door zijn uit de Hegeliaanse filosofie overgenomen gewoonte om in de verschijnselen ook hun tegendeel te zien. Vóórdat hij Nietzsche ontmoet heeft, is hij er nog niet aan toe om zijn eigen geestelijk fundament te ondergraven. Maar de bereidheid om dat te doen is er van het begin af aan in een voorlopige vorm. Die voorlopige vorm is het dialektische denken, waarin hij al jong een grote virtuositeit bereikt. Hij is een tijdlang lid geweest van de Vrijzinnig Christelijke Studenten Bond, maar in het Amsterdams Studenten Weekblad *Propria Cures* gaat hij die bond al spoedig te lijf. Hij noemt de V.C.S.B. een geestelijk pension voor onbehuisden en in een bespreking van het *Jaarboek voor het Protestants Theologisch Onderwijs* jaagt hij enige theologen tegen zich in het harnas door aan hun vak wetenschappelijke betekenis te ontzeggen. Aan de vrijzinnigen verwijt hij het ontbreken van het religieuze dogma, aan de theologen dat hun

bezigheid ver blijft van religieuze extase en mystieke verrukking. Eigenlijk is dit, zoals misschien iedere polemiek van een schrijver, een monologue intérieur. De theologie is onwetenschappelijk, maar de wetenschap is verstoken van extase en mystiek. De geleerden verzaken de schoonheid zoals de esteten de waarheid. Zijn neiging en voorbestemming is het klimaat van de democratie, maar hij wantrouwt zijn eigen democratische neigingen en hij noemt zich (in 1925) 'een kind van deze fascistische tijd.' Tegen een fascistische brochure heeft hij alleen esthetische bezwaren. Hij onthoudt zich van een politieke beoordeling, schrijft hij, 'onbevoegd als ik in deze ben.' Men mag aannemen, dat hij deel had aan de kritische houding tegenover gemeenschapsidealen, die in deze jaren onder intellectuelen gebruikelijk werd. Het optimisme van het begin der eeuw was in '14-'18 om hals gebracht. Het boven-nationale ideaal van het socialisme had gefaald. Wat men tussen de jaren '20 en '30 vooral zag, was de vervlakking en de kultuurloosheid, die de tot macht gekomen massa zou meebrengen. De maatschappelijke nood werd op de achtergrond geschoven, de 'opstand der horden' kwam op het eerste plan. In het fascisme zag men een dam die een kulturele elite wilde opwerpen tegen de massa. Ter Braak sympatiseerde in die tijd met dat soort denkbeelden, zonder er zich diepgaand mee bezig te houden.

Zijn eerste grote essay in *De Vrije Bladen* is gewijd aan de filosoof Johan Andreas Dèr Mouw, die zich als dichter 'Adwaita' noemde. Hier vond hij zijn eigen tegenstelling tussen het denken en de mystiek in een merkwaardige persoonlijkheid verenigd. In diens kenteoretische worsteling ziet hij de filosoof bedreigd door de ondergang, maar in de mystiek van

zijn identifikatie met het Brahman viert volgens Ter Braak Dèr Mouw als dichter zijn ‘jubelende opstanding’. Men herkent de latere Ter Braak niet in deze woorden, maar wel in zijn geboeidheid door de tweeledigheid van deze figuur. Ofschoon dit essay, dat geschreven is toen Ter Braak 23 jaar was, begint met eerbetoon aan het adres van de dichtkunst en de creatieve waarde van de *vorm*, handelt het over een dichter, die het hoofdzakelijk om een bepaalde *inhoud* te doen was, die met de *vorm* nogal zorgeloos omsprong en die het verhevene en het triviale principieel over één kam schoor. Ter Braak, die dit opstel later afdruckte in zijn bundel *Afscheid van Domineesland*, noemde in het voorwoord tot deze bundel, dat uit 1931 dateert, Dèr Mouw-Adwaita de wijsgeerdichter van het gewone woord bij uitstek. Met deze studie, zegt hij, begon zijn eigen campagne voor het gewone woord: ‘het woord, dat zo direct en onbeschaamd mogelijk “voor zijn waarheid uitkomt”.’ Herleest men de studie, dan vindt men niets over het gewone woord en zelfs nogal heel wat ongewone, duistere woorden. Herleest men het voorwoord tot de bundel, dan vindt men niets dan gewone woorden. Het merkwaardige van de bundel *Afscheid van domineesland* is, dat dat afscheid uitsluitend wordt genomen in het voorwoord, niet in de bundel zelf. De bundel zelf heeft ook alleen dan met dominees te maken, indien men het gebruik van duistere woorden als een domineesbezigheid definieert. De dialektische estetik, die hier beoefend wordt, staat even ver van de dominees af als van de latere Ter Braak, die het voorwoord schreef, toen hij zijn ontmoeting met Nietzsche achter de rug had.

In zijn studentenjaren ook leest hij *Prometheus* van Carry van Bruggen, een omvangrijke studie over het

individualisme in de literatuur. Het was de eerste maal, vertelt hij later, dat hij een boek niet chaotisch las. Het was zijn eerste herkenning, misschien niet van zich zelf, maar toch van een voor hem bruikbare mogelijkheid om een chaotisch wereldbeeld op persoonlijke wijze te ordenen. Carry van Bruggen rangschikt de wereldliteratuur in dit boek naar de polen individu en kollektiviteit. Ter Braak begon eraan, 'met de weerzin van de schoolse intellektueel tegen het filosofische dilettantisme van schrijvende vrouwen.' Maar het boek heeft hem, getuigt hij later, van zijn schoolse verwatenheid verlost. Hij was aldoor bezig te definiëren, te analyseren, een estetika te ontwikkelen, die niet zijn eigendom was. Aan de dingen, die van wezenlijk belang waren, ook voor hem zelf, kwam hij niet toe. In die dingen heerste de chaos, die hij naar de achtergrond drong. Het kan zijn, dat *Prometheus* hem inderdaad, zoals hij later meent, van die chaos verlost heeft. Het boek verloste hem in elk geval *niet* van zijn neiging om dialektisch te denken. Integendeel, het sterkte hem in de gewoonte.

Zijn *Carnaval der Burgers* dat evenals *Prometheus* gebaseerd is op de tegenstelling tussen individu en kollektiviteit, tussen het levende 'ik' en het versteende 'wij', is in alle opzichten een hoogtepunt van deze denkwijze, en van de virtueuze formuleringstechniek, die Ter Braak zich langzamerhand had eigen gemaakt. De burger in dat boek is het symbool van de verstening, de dichter van de beweeglijkheid. De burger is altijd een mogelijke dichter, de dichter loopt altijd gevaar burger te worden. In het karnaval vloeien zij in elkaar over en op aswoensdag volgt het démasqué dat alles weer op zijn plaats brengt. Het boek is een gelijkenis in gelijkenissen,

d.w.z. het spreekt de taal der dichters, omdat dichters gelijkenissen zien, waar burgers betekenissen willen. Door burgers en dichters achtereenvolgens te bekijken onder het aspect van de kollektiviteit, van kinderen, minnaars en gelovigen, door in de dichters vooral de burgers te zien en in de burgers de dichters, weet Ter Braak zijn stelling eindeloos te variëren. Het is een boek, waarin geprobeerd wordt de poëzie, het onherhaalbare te verdedigen, maar de schrijver doet dat in proza en door middel van herhalingen. Het is een lofzang op het ene, vreemde moment, waarin iemand plotseling een wereld ontdekt in zijn lucifersdoosje, dat hij jarenlang achteloos had gebruikt zonder erop te letten. De schoonheid, die hier verdedigd wordt, is de officieuze schoonheid, die nauwelijks te vinden is op de officiële tijden, op concerten en tijdens toneelvoorstellingen, maar ‘in sekonden die verloren gaan.’ Dat is de dichterlijke kern van het boek, maar het is in zoveel definities en formuleringen gewikkeld, dat er niet veel meer poëzie uit te halen is dan op het lintje staat dat de brave zwaluw op het lucifersdoosje in zijn bek houdt. In nuchtere termen kan men zeggen dat het boek weinig informatie behelst en te veel overbodigheid.

Het Carnaval der Burgers wordt beheerst door de christelijke en platonische gedachte, dat het dichterschap niet van deze wereld is. Het druppelt nog wel eens naar beneden, zoals de genade, maar het paradijs, waar wij allen dichters zijn, is ons door onze zondeval ontzegd. Wij zijn burgers, d.w.z. gevallen dichters, maar toch met de goddelijke vonk in ons, die in het verborgen, als niemand erop verdacht is, plotseling kan worden aangeblazen tot een vlam. Maar dat alleen in de sekonden die verloren gaan.

Zo sterk wordt Ter Braak beheerst door deze denkvorm, dat zijn dissertatie over de middeleeuwse keizer Otto III op hetzelfde schema berust. Otto III, het kind, de minnaar, de gelovige, de krankzinnige van het *Carnaval*, probeert de Staat Gods, de conceptie van Augustinus in zijn *De civitate Dei* op aarde te vestigen omstreeks het apokalyptische jaar 1000. De onmogelijkheid om de droom van een universeel Godsrijk op aarde te verwerkelijken is het onderwerp van zijn proefschrift, dat afgezien van deze dichtelijke inzet, geheel behoort tot de vakliteratuur over middeleeuwse geschiedenis.

Tot het beeld van de pre-Nietzscheaanse Ter Braak behoort ook de roman *Hampton Court*. Dit is het verhaal van een verbroken verloving. De student Andreas Laan beleeft, als hij met vakantie in Londen is, in de tuin van Hampton Court een moment van leegte, begeleid door het geprevel van een fontein, een vreemd gevoel alsof de tijd stilstaat en alles hem ontvalt. Het is een van die sekonden die verloren gaan, maar het is niet zozeer de schoonheid, als wel de leegte, die hem daar besluipt. Als hij terugkomt in Amsterdam, is hij een ander geworden, zijn verloving is nu onmogelijk. Hij stuit dan op een cynicus, een zekere Van Haaften, die hem eerst imponeert, maar die hij ten slotte doorziet. Een enigszins melodramatische scène, waarin hij Van Haaften betrapt met zijn vroegere verloofde, leidt tot het slot, waarin hij de syntese van de leegte, die hem in paniek bracht en het cynisme, waarmee hij zich meten moest, beleeft in het voornemen om voortaan, gemaskerd als een gewoon mens, toch niet gewoon te zijn.

Ter Braak heeft later zelf dit boek zonder sentimentaliteit gewogen en te licht bevonden. In *Politicus*

zonder partij schrijft hij, dat *Hampton Court* het thema van het *Carnaval* herhaalt in een naïever, minder objectief schijnende vorm. Hij meende toen, dat hij in de roman alles goedkoper en jeugdiger herhaalde wat het *Carnaval* in essay-vorm had gebracht. Ik herinner mij, dat ik indertijd, toen ik die boeken voor het eerst las, die mening gedeeld heb. Het *Carnaval* is een virtuoos boek en *Hampton Court* is naïef. Bij nader inzien echter sla ik *Hampton Court* veel hoger aan dan indertijd. Het naïeve lijkt mij nu veel minder een bezwaar, want het onderwerp van de roman is juist de afrekening met het naïeve, waarmee niemand ooit helemaal kan afrekenen. En dan is er die absoluut niet naïeve inzet, die een afbeelding is, een voorgevoel van de doodsangst, het affekt ervan, dat niet ten volle herkend is en dat daardoor juist een schokkende ervaring was met een blijvende betekenis. Ik geloof dat die Hampton Court-paniek een herhaling is geweest van die angsten voor lichamelijke overmacht, die hij ook eerder gehad heeft en die ook voorbodes waren van de doodsangst. Deze leegte, dit plotseling staan voor het nihil als voor een afgrond, is de tragische tegenmelodie in het overigens zo opgewekte en vitale werk van Ter Braak. In *Hampton Court* is die tragiek bijzonder eenvoudig en helder afgebeeld. De naïveteit van het personage, dat die belevenis heeft, verhoogt de waarde ervan. Ik wil niet beweren dat *Hampton Court* een meesterlijke roman is, maar het is het beste en duurzaamste boek van Ter Braak uit die eerste periode, uit zijn tijd vóór Nietzsche. Het behoort tot zijn kern, die door latere ontmoetingen, die hem veranderd hebben, niet is aangetast.

De naam Nietzsche, evenals de termen ‘Übermensch’ en ‘dionysisch’ duiken enige malen in het werk op,

vóórdat hij Nietzsche werkelijk vindt. In het opstel *Ondergang* van 1927 noemt hij Nietzsche ‘de demon met de magische stijl’, waaraan men wel zien kan dat hij Nietzsche op dat moment in het geheel nog niet gevonden had.

Démasqué der Schoonheid en de roman *Dr Dumay verliest* zijn geschreven na zijn ontdekking van Nietzsche. De verwerking vindt men echter pas in *Politicus zonder partij*. Dit is het beste, het volmaakte boek van Ter Braak. Zijn ontmoeting met Nietzsche heeft alle kanalen doorgeblazen. De cirkulatie is nu geheel vrij. Het boek is niet meer georganiseerd volgens twee principes, die elkaar uitsluiten en elkaar toch weer insluiten. De ontwikkeling is niet meer dialektisch, maar naar alle kanten. Denken en schrijven voltrekken zich nu met de natuurlijkheid van de ademhaling en de spijsvertering. Er zit een opmerkelijke speelse kant aan het boek, dat overigens geen afwisseling vertoont van spel en ernst, maar een chemische verbinding ervan. Dit grote essay maakt een moeiteloze, een gelijkmatig-overmoedige indruk. Het heeft alle pretenties van objectiviteit in de essaystijl laten varen, het is onvermomd subjectief. Het bestaat voor een belangrijk deel uit mémoires, uit een beredeneerd rapporteren, zich herinneren en beoordelen van een schrijversverleden. Het wandelt langs de horizon van een bewustzijn, het biedt commentaar, associaties en explikaties. In het hoofdstuk *Nietzsche contra Freud* arriveert het bij een beslissend punt, bij de schok der herkenning. Het laat zien, waarom Freud, met wie een zekere verwantschap wordt toegegeven, niet als een *vriend* kan worden geaccepteerd zoals Nietzsche, die als vriend en als voorlopig meerdere wordt geïnstalleerd. Wat hem in Nietzsche aantrok, was de genuanceerde

stijl voor vrienden, de afleiding van de waarheden uit persoonlijke ervaringen en lichamelijke feiten, de weigering om concessies te doen aan een publiek, terwijl Freud genezingen belooft als een hogepriester en zich door lezingen voor een publiek tracht te rechtvaardigen.

Uit het begrip ‘Umwertung aller Werte’ houdt Ter Braak één aksent, zegt hij, in zijn bloed over, n.l. ‘ommunting van alle waarden, die bij het geletterde publiek in ere zijn tot waarden voor vrienden; ten opzichte van elk probleem doen, alsof er nooit een “publiek” was geweest... zonder vakjargon of dichterlijke insinuaties en ook zonder de vermaarde “frisse eenvoud” over de moeilijkste dingen spreken, alsof geen kultuurstof die dingen bedekte... nergens aan stijve termen met hun belachelijke pretentie van “juistheid” kleven, de paradox aanvaarden als het woordenspel, waarmee de vriend zich in klanken en tekens van onuitputtelijke veelvoudigheid aan ons meedeelt... nooit het “hogere”, het “diepere” of de “geest” inschakelen zolang de oppervlakte volstaat...’

Ter Braak heeft er bezwaar tegen, om Nietzsche's resultaten tegenover zijn stijl te stellen. Die methode, vindt hij, ‘getuigt van averechts diletantisme, omdat voor een goed verstaander de bereikte stijl reeds de bereikte resultaten inhoudt, de speciale nuances van de stijl zelfs minder twijfel overlaten aan die resultaten, dan de resultaten (in een of andere formule-vorm) zelf.’ Dat kan wel bij Freud, vindt hij. ‘Men heeft er iets aan, of men schematisch is ingelicht over het narcisme of het Oedipus-complex, maar men heeft er vrijwel niets aan, of men feiten “weet” over de Übermensch of de Wille zur Macht. Een van de redenen, waarom Nietzsche door de zon-

derlingste Duitsers (men zegt zelfs: door nationaal-socialisten) als “partijgenoot” kon worden ingelijfd, ligt daarom voor het grijpen: men heeft hem op resultaten gekeurd zonder hem in nuances te kunnen verstaan.’ En hij gaat verder: ‘Maar ik vraag mij af: wat in 's hemelsnaam wil men beginnen met termen als *Umwertung aller Werte* of *höherer Mensch*, “resultaten” van Nietzsche's “filosofie”, als men niet ziet, hoort, voelt, tast, ruikt en proeft, dat achter zijn termen de aristokratische onverschilligheid voor termen staat, dat het deze man niet om resultaten van woorden te doen was, dat hij voor het Medusa-effekt der woorden uitweek door voor zijn vrienden genuanceerd te schrijven! Aan het slot van een onverbiddelijke analyse der z.g. “wetmatigheid in de natuur” in *Jenseits von Gut und Böse* geeft deze “filosoof” zijn ganse “resultaat” met ironische achteloosheid ten geschenke aan zijn tegenstanders: “Gesetzt, daß auch dies nur Interpretation ist - und ihr werdet eifrig genug sein, dies einzuwenden? - nun, um so besser.” Zo vrijgevig, gaat Ter Braak verder, ‘is niet hij, die tegenover het publiek aan resultaten hangt en bij termen zweert; zo vrijgevig kan alleen hij zijn, die zijn vrienden door de scherpste scherpste heeft gewonnen en weet, dat zij hem nú niet meer om “waarheid” of “onwaarheid” de vriendschap opzeggen!’

Vrienden, vindt Ter Braak, doet men tekort, als men hun de scherpste der argumenten onthoudt, maar ook als men hun de argumenten pedant voorcijfert. Vrienden verlangen helderheid, misschien zelfs een *leer* van ons, eer zij ten volle kunnen geloven in onze spot met leerstellingheid en systeemdwang.

Ter Braaks interpretatie van Nietzsche is persoonlijk, verrassend en waardevol. Men kan aan zijn toon

en aan zijn geestdrift horen, hoezeer dit beeld, dat hij van hem ontwerpt, zijn persoonlijke ontdekking is en meer dan een ontdekking. Deze Nietzsche is een vriend, die aan een zielsbehoefte beantwoordt. Het is een uiterst persoonlijk ideaal, dat hij beschrijft en dat meer in overeenstemming is met wat hij zelf wil zijn dan met wat Nietzsche is. Is het uitgangspunt, de vriendschap, wel juist? Nietzsche gebruikt het woord niet in deze ongewone betekenis. Vriendschap veronderstelt toch gewoonlijk een wederzijdse relatie. Men kan natuurlijk ook vriendschap voelen voor een schrijver, een levende of een dode, dat doet niet ter zake. Maar de vraag is, of die schrijver van zijn kant en in het bijzonder Nietzsche ‘voor vrienden’ schrijft, zoals Ter Braak veronderstelt. Hij zegt het zelf niet. Wel voor goede verstaanders natuurlijk, wel voor lezers met een zekere intelligentie, maar vrienden is toch weer iets anders.

Maar hoe dat ook zij - misschien zijn goede verstaanders wel altijd vrienden - dat Nietzsche niet aan resultaten zou hechten, lijkt mij in elk geval een vergissing van Ter Braak. Het is natuurlijk waar, dat de resultaten niet zo gemakkelijk te bereiken zijn en dat zij bij hem gewoonlijk de vorm van hypotesen hebben. Maar hij hechte er wel aan. Dat er hier bij Ter Braak een misverstand in het spel is, kan men b.v. laten zien door die analyse van de wetmatigheid in de natuur uit *Jenseits von Gut und Böse* nauwkeurig te bekijken. Het is aforisme no. 22 in het eerste hoofdstuk van dat boek. Nietzsche begint hier te zeggen, dat hij het als oude filoloog niet laten kan de vinger te leggen op slechte interpretatiekunsten. De wetmatigheid in de natuur is geen *feit*, zegt hij, geen *tekst* in filologische zin, maar een *uitlegging* die voortkomt uit een naïef-humanitaire zinsver-

draaiïng: Wij zijn allen gelijk voor de wet, ook voor de natuurwet. Hij zegt dan: er zou iemand kunnen komen met een tegengestelde bedoeling en interpretatiekunst, die in plaats van de wetmatigheid het ontbreken van wetten vaststelde, die niet van een democratische gelijkheid uitging maar van de strengste tirannie, omdat iedere macht op elk ogenblik zijn laatste konsekwentie trekt. Daarop laat hij dan de door Ter Braak geciteerde zin volgen: ‘Gesetzt daß auch dies nur Interpretation ist und ihr wird eifrig genug sein dies einzuwenden? - nun, um so besser.’ Geeft hij daarmee zijn resultaat cadeau? Neen. Zijn resultaat was juist zijn uitgangspunt, n.l. dat de natuur en de verschijnselen daarin verschillende interpretaties toelaten. Dat deze interpretaties door bepaalde psychologische voorkeuren bepaald worden. Dat de wetmatigheid interpretatie is. Dat het tegendeel ook interpretatie is. Had hij dit *um so besser* weggelaten, dan juist had hij zijn stelling ‘tekst is iets anders dan interpretatie’ losgelaten. Hij houdt aan die stelling rigoureuus vast. Wie trouwens de samenhang van de verschillende aforismen in deze afdeling bekijkt en wie wel op de resultaten let, weet dat het Nietzsche's stelling is, dat er geen andere waarheid is dan een interpretatie, een beschrijving, een bruikbare samenvatting van verschijnselen. Ter Braaks interpretatie past niet op deze tekst. Hij heeft hier, meegesleept door een bepaald beeld, dat hij zich van Nietzsche gevormd had, niet goed gelezen. Hij heeft Nietzsche altijd nog gezien als een rebel tegen de gangbare filosofie, in plaats van als een ander soort filosoof.

Als hij dan ook zegt, dat hij zich er lange tijd over heeft verwonderd, dat hij zo weinig van Nietzsche's betoog en argumenten onthield, maar dat hij later

begrepen heeft, dat een schrijver als Nietzsche de overredingsmethode der gebruikelijke argumenten kan missen, dan moeten wij protesteren. Nietzsche argumenteert wel degelijk. Dat Ter Braak zijn argumenten niet onthield, is alleen maar te verklaren door zijn vooropgezette gedachte, dat de argumenten Nietzsche niet interesseerden en dat hij zijn resultaten ook wel weer cadeau zou geven. Het is waarschijnlijk, dat de oude, moeilijk uitroeibare legende over Nietzsche's tegenstrijdigheden, die Bertram aan Stefan George ontleende en Thomas Mann o.a. weer aan Bertram, voor dit misverstand verantwoordelijk is.

De schok der herkenning heeft Ter Braak t.a.v. Nietzsche uitzonderlijk helderziend gemaakt, maar hem tegelijkertijd ook verblind. De nationaal-socialisten konden zich op Nietzsche beroepen, niet omdat zij zijn resultaten losmaakten van zijn stijl, zoals hij meende, maar omdat zij hun eigen ideeën losmaakten uit zijn resultaten.

Ter Braaks vriend, die hij Nietzsche noemde, was dus eigenlijk iemand die op Nietzsche leek, maar die Ter Braak was. De konklusie moet zijn, dat men ideeën over Nietzsche niet aan Ter Braak moet ontlene, als men ook bij Nietzsche zelf terecht kan. Aan de andere kant is het misverstand over Nietzsche bijzonder vruchtbaar geweest voor Ter Braak. Deze Nietzsche kon hij inlijven bij zichzelf zonder een epigoon van de echte Nietzsche te worden. Deze Nietzsche kon hem aan die zelfbevrijding helpen, die hij op het moment van de ontmoeting nodig had. Juist omdat Ter Braaks gedeeltelijke gevangenschap in oude vooroordelen of denkschema's mede bepaald was door zijn angst voor fysiek overwicht en de vervalste waardenschaal, die daarop

beruste, werkte Nietzsche met zijn reductie van waarden tot lichamelijke feiten, tot wil tot macht, zo bevrijdend op hem. Zijn geluksgevoel werd gestimuleerd omdat de angst, die hem begrenste, begrijpelijker voor hem werd. Het doet er ten slotte niet toe, wie een bevrijding of zelfontdekking mogelijk maakt. Juist een Nietzsche van ten dele eigen vinding kon er voor zorgen, dat hij er de nodige benen en vleugels bijkreeg.

De Nietzsche met de beweeglijke waarheid, die altijd weer bereid was zijn resultaten cadeau te geven of er om te lachen, was de voortzetting van Ter Braak zelf met zijn onverwoestbare neiging om te ontmaskeren, in ieder begrip het tegendeel te ontdekken en alle formules te ondergaan als paradoxen. De schok der herkenning had hem bevrijd, maar niet wezenlijk veranderd. Portretteert men dus Ter Braak vóór en na zijn ontmoeting met Nietzsche, dan verschillen de portretten maar in kleinigheden.

De stijl voor vrienden, het schrijven voor vrienden - dat is een opvatting die veeleer ontleend is aan de denkwereld van Du Perron dan aan die van Nietzsche. Als men zich herinnert, dat Ter Braak zijn twee schokken van herkenning met geringe tussenruimte onderging, Du Perron in november 1930 voor het eerst ontmoette en Nietzsche in december 1930 intensief ging lezen, dan kan men zich voorstellen, dat hij zijn nieuwe ontdekking, Nietzsche, voor de nieuwe vriend, Du Perron, aanvaardbaar heeft willen maken. Het is begrijpelijk, dat hij Nietzsche daarom geïnterpreteerd heeft in de termen die juist bij Du Perron de hoogste waarde vertegenwoordigden. Want juist voor hem was het karakteristiek, dat filosofie en waarheden minder geldigheid hadden dan de vriendschap.

6. Du Perron

In 1931, na zijn eerste ontmoeting met Du Perron, stelt Ter Braak vast in het voorwoord van *Afscheid van Domineesland*, dat zijn campagne voor het gewone woord met zijn essay over Dèr Mouw in 1925 was begonnen. Ik geloof, dat men gerust kan zeggen, dat Ter Braak tussen '25 en '31 nog maar wat voorbereidend werk in die richting had gedaan. Zijn campagne voor het gewone woord begint pas onder invloed van Du Perron, die zelf al veel langer met die campagne bezig was.

Men kan er zich over verwonderen, dat er in die jaren behoefte bestond aan een campagne voor het gewone woord. Wat was er toen voor buitengewoons aan het gewone woord? Was men het kwijtgeraakt? De Nederlandse roman begint toch met de boeken van Wolff en Deken die in heel gewone woorden geschreven zijn. Hildebrands *Camera Obscura* kan men veel verwijten, maar het gewone woord is er ruimschoots in aanwezig. Busken Huet en Bakhuizen van den Brink schrijven evenals trouwens Jacob van Lennep en Potgieter, de een wat stijver dan de ander, maar toch in gewone woorden. Multatuli is een meester juist van het gewone woord. Door zijn toedoen krijgt het geschreven Nederlands er een nieuwe, aan de spreektaal ontleende soepelheid bij. Piet Paaltjens en Justus van Maurik gebruikten, ieder op zijn eigen manier, niets anders dan gewone woorden.

Toch is het waar, dat het gewone woord zoek geraakt was. De beweging van Tachtig had het gewone woord vervangen door een ingewikkeld soort kunst-

proza. En dat is niet alleen een technische zaak. Men zou kunnen menen: gewone woorden of ongewone woorden is een kwestie van taal; het gaat erom wat er in is uitgedrukt. Iets goeds, iets aangrijpends, iets waardevols in ongewone woorden is toch beter dan iets onbelangrijks en vervelends in gewone woorden. De voorkeur van de Tachtigers voor het ongewone woord was echter het gevolg van een bepaalde opvatting van de literatuur. In de eerste plaats van het denkbeeld, dat uitgedrukt werd in de leuze 'l'art pour l'art: de kunst moest onmaatschappelijk zijn, mocht geen doel hebben, mocht niets beweren, niets betogen, niets willen. Zodra iemand iets te zeggen had, was zijn kunst tendenskunst en daarom minderwaardig. Multatuli, wiens talent niet werd geloofend, had 'ideeën' geschreven. De kunstenaar in de opvatting van de Tachtigers moest geen ideeën verkondigen, maar moest mooie dingen maken, die geen enkele functie hadden dan die van de schoonheid. In de tweede plaats wilde men in de literatuur een zintuiglijke impressie van de werkelijkheid leggen, een 'sensatie' weergeven in woorden of ook schilderen met woorden en daarvoor meende men een veel geschakeerder palet nodig te hebben dan het bestaande vocabulaire en de gebruikelijke syntaxis konden verschaffen. De Tachtigers konden die sensaties bovendien niet reflekteren via een intelligent bewustzijn (wat nog iets waardevols had kunnen opleveren); het enige wat zij ermee deden was: woordpasteien bakken.

Du Perron nu kwam al omstreeks 1917 in botsing met het ongewone woord van de Tachtigers. 'Mijn wanhoop op mijn 18e jaar,' schrijft hij in de *Cahiers van een Lezer*, 'was dat ik meende dat men in Holland het *Nieuwe Gids*-jargon moest schrijven, wilde

men ook maar enigszins behoren tot de literatuur. Mijn leraar had mij zozeer het alleenzalmakende van de ‘eigengemaakte woorden’ en de ‘taalverrijking’ voorgehouden, dat ik geen uitweg zag en met hem geloofde, dat wat eenvoudig geschreven was noodzakelijkerwijs onbeduidend en plat moest zijn: in het Hollands, wel te verstaan.’ Hij vertelt dan, dat hij al wel had gemerkt, dat het ‘hoog-literaire jargon’ ontbrak in enkele franse, engelse en uit het russisch vertaalde boeken die hij gelezen had. Hij meende dat Multatuli en Huet door de nieuwe literatuur geheel waren ontkracht. Aan een paar boeken van Van Schendel ontdekt hij dan, dat men ook eenvoudig en helder kan schrijven zonder één woord in drieën te trekken of drie woorden in één te drukken, terwijl het gevoel tot zijn recht komt door ritme en syntaxis. Zijn leraar, zegt hij, vond het volstrekt niet ‘je dat’. Hij vond ongetwijfeld, dat Querido het veel en veel knapper deed. Du Perron wist voortaan, voor zich zelf, beter dan zijn leraar, hoe men schrijven moet. Hij vertelt dat hij in die jaren (1916-'19) van vier of vijf boeken heeft leren schrijven: *Een zwerver verliefd* van Arthur van Schendel, waarvan het eerste hoofdstuk een *openbaring* voor hem was; andere boeken van dezelfde auteur, zoals *Een zwerver verdwaald* en *De schone jacht*; verder de *Island Nights Entertainments* van Robert Louis Stevenson ‘en dan misschien Dumas père voor de dialoog.’ Hij vertelt ook, dat hij op zijn twaalfde jaar, dat was dus nog vóórdat hij door het Nieuwe Gids-proza tot wanhoop was gebracht, een tijdlang bezeten was door D'Artagnan uit *De drie musketiers* van Dumas père. Dat boek is, geloof ik, van veel meer betekenis geweest, voor Du Perrons vorming, dan de boeken, die hem *schrijven* geleerd hebben.

Du Perrons ontdekking van het gewone woord was een reactie op zijn instinktieve afkeer van het Tachtiger kunstproza. Hoe is die instinktieve afkeer te verklaren? Veel meer dan nederlandse jongens in Nederland was Du Perron in Indië geïsoleerd en ook door zijn zwakke gezondheid aangewezen op lectuur. Hij was dus als jongen een verwoed lezer, door allerlei omstandigheden meer dan menig ander voor zijn gevoelsleven aangewezen op boeken. Nu lapten zelfs Kloos en Van Deysse, toen zij jongens waren, de schoonheid nog aan hun laars. Men kan wel zeggen, dat alleen de leeftijd van 10 tot 16 eerlijke lezers oplevert. Daarna komt er zoveel snobisme bij, zucht om zich te onderscheiden, het *vermogen* ook om boeken te lezen om andere redenen dan dat zij boeien. Tussen 10 en 16 leest men boeken om het verhaal, om het avontuur, om de vereenzelviging met bejubelde helden. Du Perron, die een van de beste lezers is geweest onder de nederlandse schrijvers, d.w.z. dat hij meer boeken met meer onderscheidingsvermogen heeft gelezen dan de meeste andere schrijvers, heeft in die jongensjaren voorgoed een essentieel patroon voor zijn lectuur vastgelegd. Ik bedoel niet te zeggen, dat hij later met dezelfde ademloze geboeidheid heeft gelezen als in die jaren. Dat is nu eenmaal voor alle lezers een verloren paradijs. Maar zijn criterium bij latere lectuur is nooit radikaal anders geworden dan het toen was. Zijn belangstelling heeft zich verplaatst, zijn ervaring is gerijpt, zijn smaak verfijnd, maar hij heeft altijd datzelfde zuivere instinkt gehouden, waarmee hij als jongen het boeiende scheidde van het vervelende, het echte van de kul. Het ging hem altijd om de *inhoud*, om wat een boek mededeelt en om de verstandhouding, die het boek voor hem teweegbracht

met een ander, oorspronkelijk met de held, waarachter de schrijver schuil ging, later met de schrijver zelf.

Deze gefixeerdheid aan zijn ervaring met jeugdlektuur maakte het hem ook mogelijk onmiddellijk partij te kiezen in esthetische kwesties die in de twintiger jaren in Nederland aan de orde kwamen.

Een van de kenmerken van de romantiek, die al aan het eind van de 18de eeuw zichtbaar werden, was de voorliefde voor anonieme volkspoëzie, voor balladen, romances, heldendichten, voor al die literatuur die staat aan het begin van de literatuur. Volgens Herder sprak uit die soort poëzie de volksziel. Het klassieke, het intellectuele en het persoonlijke hadden daarna het bederf gebracht, de tocht naar de afgrond, waarin het zuivere genie van de volksziel dreigde te storten. Deze vroeg-romantische gedachte duikt de hele romantiek door - de beweging waar wij nog steeds in leven - telkens opnieuw op. Men probeert de onschuld, de directheid, de kracht van volksliedjes te imiteren, men slaakt diepe zuchten over de onbereikbaarheid van de echte epiek en telkens weer doet zich voor een tranerijk heimwee naar een oorspronkelijk verband dat er geweest zou zijn, maar dat verloren is gegaan, tussen dichter en volk. Men stelt zich voor, dat dichters anonieme ambachtslieden geweest zijn, een soort van reizende muzikanten, die improviseerden of die voor iedereen begrijpelijke improvisaties toevoegden aan de gedichten van even anonieme kollega's. Deze idyllische situatie van dichters temidden van hun volk, niet gescheiden van hen en behorend tot een exclusieve elite is een geliefde wensdroom van de romantiek, die in allerlei vormen en in allerlei tijden, maar altijd in een ver verleden, wordt gesitueerd. Wel-

nu, een bepaalde konsekwentie van deze literatuur-idylle stak in de twintiger jaren in Nederland het aanvallig hoofd op, vooral als reactie tegen de humanistische, vrijzinnig-religieuze literatuurbeschouwing van mensen als Just Havelaar en Dirk Coster. Nijhoff had een sterke voorkeur voor de innige eenvoud van het volksgenre, het kerstliedje, de oud-hollandse legende. Men ziet hem allerlei pogingen doen om het oude volksbezit, de *Vliegende Hollander*, het *Vrouwtje van Stavoren* e.d. gegevens te verbinden met religieuze motieven, zoals Wagner na zijn *Nibelungen* en *Fliegende Holländer* met *Parsifal* had gedaan. Parallel met deze poëtische ondernemingen ontwikkelt Nijhoff een esthetische theorie, waarin het kunstwerk wordt gezien als een organisme, in de creatie los geraakt van zijn schepper en zelfstandig geworden. De maker doet dan helemaal niet meer ter zake. Het literaire kunstwerk leidt voortaan zijn eigen leven. De schoonste, diepzinnigste, en eeuwigste kunstwerken zijn een even onuitputtelijke bron van verrukking, als een perzisch tapijt. Men heeft het, men geniet ervan en men vraagt zich niet af, wie het gemaakt heeft en wat hij daarmee heeft willen zeggen. Een andere diepzinnige uitspraak van Nijhoff is ‘de woorden zingen zich los van hun betekenissen.’ Hierop alleen heeft een geslacht van critici verzaligd gekloven, zoals men nog steeds kluipt op Aristoteles' begrip ‘katharsis’. D.A.M. Binnendijk werkte dit alles toen uit in zijn theorie over de creativiteit, die de losgeweekte organismen en de van hun betekenissen losgezongen woorden zou blijven kenmerken. Ik geloof niet, dat ik deze gedachten hier objektief weergeef. De tijd om ze au sérieux te nemen en ertegen te polemiseren is dan ook voorbij. Op het ogenblik hebben we te maken met weer

andere uitgroeisels van het primitivisme, die hier ook niet aan de orde zijn.

In elk geval was het zo, dat Du Perron komende uit Indië en uit Frankrijk korte metten kon maken met esthetische theorieën, zoals die van het perzische tapijtje. Een boek is nu eenmaal iets anders dan een tapijtje en het vreemde was, dat dat in Nederland gezegd moest worden. Zoals men nu moet uitleggen, dat literatuur iets anders is dan muziek of beeldende kunst en dat de daar gebruikte abstrakties niet klakkeloos kunnen worden overgeheveld naar de poëzie. De fout is altijd weer dat men de literatuur definieert uit iets anders, in analogie met een andere kunst of met de literatuur in het verleden in plaats van op zich zelf. Kritisch en polemisch verdedigde Du Perron voor de literatuur inhoud en betekenis. In zijn eigen manier van schrijven probeerde hij zo kort, zo natuurlijk en zo direkt mogelijk te zijn. Hij heeft steeds getracht te schrijven met weglating van alle overbodigheden, alles wat vanzelf spreekt voor hem en wat door het opgetekende associatief wordt opgeroepen. Zijn streven naar stijlvernieuwing was ten dele een uitvloeisel van het europese modernisme van de twintiger jaren, dat hem bijvoorbeeld verbond met Paul van Ostaïen. Ten dele ook beantwoordde het aan zijn persoonlijke behoefte aan helderheid, zakelijkheid en scherpe contouren. De directe, noterende, van alle bijwerk ontdane, glasharde stijl sloot aan bij zijn strijd tegen het vage en half-zachte, het sfeervol omdoezelde waaraan hij een broertje dood had. Het is die persoonlijke, afgekorte Du Perron-stijl, die komt uit de school van *Henry Brulard*, Stendhals voor zichzelf allereerst geschreven autobiografie, die ook het effect heeft buitenstaanders af te stoten. Du Perron is door zijn zakelijkheid en kort-

heid moeilijk toegankelijk voor lezers, die gewend zijn aan veel omhaal en herhalingen. De hoofdzaken staan vaak in zijn bijzinnen en aan een lezer, die niet een aantal sous-entendu's met hem deelt, gaat veel van wat hij schrijft als een onbegrijpelijk gekef voorbij. Nu kan men zeggen, dat tot de techniek van het schrijven en spreken in het algemeen behoort de dosering van een aantal herhalingen, overbodigheden en omslachtigheden. Goede docenten zeggen in hun colleges altijd eerst wat zij gaan zeggen, dan zeggen zij het en ten slotte zeggen zij, wat zij gezegd hebben. Zonder deze emballage dringt het eenvoudig niet door.

De Amerikaan Claude Shannon, een van de grondleggers van de moderne communicatieleer, als onderzoeker verbonden aan het laboratorium van de Bell Telephone Company, heeft zich in de oorlog speciaal bezig gehouden met de invloed van achtergrondgeruis op telefonische boodschappen. Vooral in vliegtuigen en tanks, waarvan de bestuurders door middel van radio bevelen en andere berichten ontvangen, is het achtergrondgeruis vaak zo groot, dat de berichten erdoor verminkt worden. Terwijl men geneigd is te menen, dat vitale berichten in oorlogstijd zo kort mogelijk moeten worden gehouden en van alle overbodigheid ontdaan, was de uitkomst van Shannons experimenten om het hoofd te bieden aan het achtergrondgeruis, dat de verstaanbaarheid kan worden verbeterd en zelfs hersteld door opvoering van de hoeveelheid overbodige woorden. Men heeft uitgerekend dat de overbodigheid of 'redundancy' in normaal goed engels proza ongeveer 50% bedraagt, d.w.z. dat men de helft kan schrappen zonder dat het onbegrijpelijk wordt. Talen als nederlands en duits, die hetzelfde zeggen in meer woor-

den, zoals iedere vertaler weet, behelzen dus normaal meer dan 50% overbodigheid. Men kan denken, dat er in die landen dus van nature een groter achtergrondgeruis heerst, niet alleen door hoesten, niezen, rochelen, reutelen, schuifelen, kraken met gewrichten e.d., maar ook door een tragere intelligentie die men akoestisch als achtergrondgeruis zou kunnen afbeelden. Sprekers die alles vaak herhalen, niet twee keer maar twintig keer en dus een redundancy gebruiken van 95%, veronderstellen de aanwezigheid van een oorverdovend achtergrondgeruis. In Nederland moeten wij ten slotte altijd de zee overstemmen.

Du Perron nu heeft er zich op toegelegd om zoveel mogelijk overbodigheid te kappen en te schrijven, alsof hij sprak onder een ideale akoustiek en met de sous-entendus die alleen gelijkgezinden begrijpen. Hij veronderstelt de goede verstaander, de vriend die aan het halve woord genoeg heeft.

De hoeveelheid redundancy, die iemand gebruikt, wordt bovendien altijd beïnvloed door de nieuwheid, de onverwachtheid van hetgeen hij zegt. Het formele nieuws heeft minder redundancy nodig dan het substantiële. Hoe waarschijnlijker de informatie is, des te meer kan men eruit missen om haar toch nog te begrijpen. De redundancy van een tekst, die men om te beginnen al aanbrengt door niet in telegramstijl te schrijven, maar in volzinnen, kan niet absoluut worden vastgesteld, maar staat in betrekking tot de hoeveelheid substantiële informatie, die de tekst bevat en hangt dus ook af van de lezers voor wie hij bestemd is en van hun vroegere ervaringen. Literaire teksten hebben daarom minder redundancy bij hun eerste verschijning dan later, als de ideeën en de diktie invloed in een bepaald milieu hebben

uitgeoefend. De vroegere verhalen van Du Perron, die indertijd zo weinig redundancy hadden, dat de lezer er moeite mee had, lezen nu veel gemakkelijker. Hun redundancy is toegenomen. De waarde van een literaire tekst, die in de eerste plaats afhangt van de onwaarschijnlijkheid van de informatie, die hij bevat, wordt dus mede bepaald door de dosering van de redundancy die de emballage van de informatie is. Soms kan de formele informatie, die een tekst behelst, fungeren als redundancy voor het substantiële deel ervan en de herkenning van het substantiële vergemakkelijken.

De lezers van *Het land van herkomst*, Du Perrons grote autobiografische roman, kan men in drie groepen onderscheiden. De eerste groep geeft de voorkeur aan de gedeelten die de indische jeugd van Arthur Ducroo, het alter ego van de auteur, beschrijven. Voor deze lezers zijn de hoofdstukken met de parijse gesprekken die de herinneringen telkens onderbreken, de redundancy ten opzichte van de indische informatie, waarin dan ook vaak alleen het hun bekende decor hen interesseert. Voor de tweede groep, die vooral geboeid wordt door de gesprekken van de intellectuelen in Parijs in de jaren 1933 en '34, zijn al deze interrumperende jeugdherinneringen redundancy. Dan is er nog een derde groep, voor wie beide soorten hoofdstukken, de indische en de parijse, substantieel zijn en die hun redundancy uit de stijl betrekken. Deze lezers kan het niet ontgaan dat Du Perron de indische hoofdstukken meer achtergrond, meer reliëf, meer redundancy heeft gegeven dan de parijse, waarvan de personages zich minder gemakkelijk zichtbaar voor de geest laten roepen. De schrijver heeft er hier kennelijk, maar misschien onopzettelijk, naar gestreefd om van dit

nabije en intieme heden minder prijs te geven dan van het verleden, waarvan hij zich kon losmaken.

De stijl voor vrienden, die Du Perron beoefent, sluit de voorkeur voor het gewone woord in. Tegenover vrienden wil men vooral begrijpelijk zijn. Men gunt ze dus ook een comfortabele dosering redundancy. Du Perron is er bovendien in het begin, omdat hij veeleisender is, iets zuiniger mee dan later, wanneer hij iets milder en iets minder exclusief wordt. Als hij de nieuwsgierige buitenstaander wil uitsluiten, draait hij eerder de kraan van de redundancy dicht dan die van de substantiële informatie, die hij zijn vrienden zonder vrekigheid niet onthouden kan.

De betekenis, die het boek *De drie musketiers* voor hem had op zijn twaalfde jaar, is exact aangegeven in *Het land van herkomst*. Hij was klein van stuk, had een zwakke gezondheid. Hij leefde in een koloniale maatschappij, waar meer dan in Europa fysieke kracht en behendigheid, moed en bluf in tel waren. Het is volkomen begrijpelijk, dat hij wilde gelden volgens deze maatstaven, dat hij geaccepteerd wilde worden door de sterkere jongens. Anders dan Ter Braak, die zich als scholier neerlegt bij een onvermijdelijke inferioriteit bij de sportbeoefening, heeft Du Perron een merkwaardige, stugge, koppige wilskracht om zich te laten gelden op dit gebied.

Als een literaire d'Artagnan valt hij de nederlandse literatuur binnen. Polemisch, hooghartig, bluffend zelfs, op zoek naar vrienden om zich aan te bewijzen en naar vijanden om zich mee te meten. Door de grote energie, waarmee hij zich heeft voorbereid, is hij ongetwijfeld de geoefendste schermer in het gezelschap. Roland Holst, Bloem, Greshoff, Van Nijlen en Slauerhoff worden zijn vrienden, zonder dat het hem lukt deze dichters tot zijn strijdmakers te

maken. Daarin slaagt hij bij Ter Braak en later bij Marsman. De vijanden kan hij gemakkelijk herkennen. Het is een zwaarwichtige etische halfzachtheid, een veel voorkomend verschijnsel in ons land, die het doelwit wordt van zijn bestrijding. Deze vijanden worden later gepreciseerd als de notarissen, of ook wel als de vuiliken, of als Jan Lubbes.

In zijn correspondentie duikt af en toe het idee op van een toelatingsexamen dat men aspirant-vrienden zou moeten afnemen. Een beslissende vraag, die op dit examen gesteld zou moeten worden (ofschoon dit eerst later en in ander verband ter sprake komt) zou b.v. kunnen zijn: Wat denkt u van Multatuli? Wie dan met een gematigde waardering antwoordt, gematigd door uitvoerig voorbehoud, zakt voor het examen. Wat overigens niet wegneemt, dat Du Perron allerlei vrienden had, die weinig vriendschap voor Multatuli voelden. Hij zou in deze dingen ook zeker nooit dogmatisch geweest zijn. Maar hoge eisen aan zijn vrienden is hij altijd blijven stellen. Bij gebreke van een toelatingsexamen is het onvermijdelijk om aan sommige ten onrechte toegelatenen later de vriendschap op te zeggen.

De hiërarchie van waarden, die voor Du Perron geldt, is niet aan twijfel onderhevig, omdat het voor hem niet nodig is dat zij overeenstemt met absolute waarden. Voor Ter Braak is de betrekkelijkheid van de waarden een ontdekking, die eerlijkheidshalve telkens opnieuw moet worden gedemonstreerd, omdat de ene absolute waarde van de betrekkelijkheid als een herinnering aan het godsgeloof in stand wordt gehouden. Voor Du Perron spreekt het van zelf, dat het zijn eigen hiërarchie is, die juist werd opgesteld als ordenend principe ter bestrijding van een wezenlijke chaos waardoor hij zich omringd en bedreigd

voelt. De vijanden, die hij zo vrolijk en doeltreffend mogelijk bestrijdt, zijn maar symbolen en voorgrondverschijnselen van die machtiger vijand die de chaos is. In een gevaarlijker vorm dan als Jan Lubbes treden zij op als de grote, stompzinnige kollektiviteiten, waartussen het individu zich voelt ingeklemd. Dat bedoelt hij met ‘de smalle mens’, het tussen de brede machten van fascisme en kommunisten met vermorzeling bedreigde individu. In een boekje over onze literatuur, dat door het ministerie van onderwijs in de engels sprekende landen wordt verspreid, is de titel van Du Perrons boek *De smalle mens* vertaald met ‘narrow-minded man’, wat het tegendeel is van wat Du Perron bedoelt. De smalle mens is juist niet zo narrow-minded dat hij kapituleert voor het kollektivisme van rechts of van links.

Maar sterker dan de bedreiging van het individu door de dikke woorden in de literatuur of door de kollektiviteiten in de politiek is de bedreiging door de chaos. Men moet hier misschien denken aan de tropische natuur, waar kleine cultuur-eilandjes voortdurend verdedigd moeten worden tegen de alles overwoekerende macht van het oerwoud. Iets dergelijks is het dreigende rijk der duisternis waardoor de mens omringd is en waarbinnen hij zijn stukje ontgonnen land, zijn bewoonbaar plekje helderheid en overzichtelijkheid moet openhouden.

Men kan deze chaos, hoe ongeorganiseerd een chaos per definitie ook is, toch nader karakteriseren in zijn uitingen en functies. Het is het rijk van de duisternis, van de duivel, kan men ook zeggen, maar niet van de passieve duivel, zoals Augustinus geprobeerd heeft hem in het christendom te introduceren tegen het volksgeloof in, maar van de Manichaeïsche duivel, de aktieve, die bij dat volksgeloof aansluit. Het

patroon van Du Perrons visie heeft een zekere analogie met de Manichaeïsche leer van een volstrekt dualisme: de wereld is het strijdtoneel van het rijk van het licht met het rijk van de duisternis. Deze perzische religie, die vóór en in de middeleeuwen een enorme verbreiding had gevonden in het westen, in Azië en Afrika, had ook de latere kerkvader Augustinus onder zijn aanhangers vóór zijn bekering tot het christendom. Daarna heeft hij meermalen met de Manichaeïsche principes gepolemiseerd en juist door die polemieken kan men de Manichaeïsche duivel zo goed onderscheiden van de Augustijnse. Deze laatste vertegenwoordigt alleen het menselijk tekortschieten, onze zwakheid waarvan de Boze profiteert zonder eigen initiatief of doelbewuste listigheid. Goethe's Mephistopheles die zich tegenover Faust noemt: 'Ein Teil von jener Kraft / Die stets das Böse will und stets das Gute schafft' is herkenbaar als de augustijnse duivel. Het is de tegenwerkende kracht die alleen optreedt waar wij versagen, maar die machteloos is tegenover de menselijke volharding. Einstein heeft dezelfde gedachte tot uitdrukking gebracht om de moeilijkheden te karakteriseren die wetenschappelijke onderzoekers ondervinden bij het ontdekken van de geheimen van de natuur: 'Der Herr Gott ist raffiniert, aber boshaft ist Er nicht.' M.a.w. het is moeilijk de geheimen te ontdekken, maar zij wijken ten slotte voor volhardend onderzoek. Er is volgens Einstein geen macht in de wereld die de wetenschappelijke onderzoekers in het oog houdt en als zij dicht bij een ontdekking komen de konstellatie gauw weer verandert, zodat zij opnieuw kunnen beginnen. De schepping in deze opvatting is een eenheid, waarin het kwaad als grens van het goede is begrepen. Bij de Manichaeërs daarentegen

is de duivel een zelfstandige kracht met eigen initiatief, die zijn krijgsplannen wijzigt op grond van zijn waarneming van de strategische bedoelingen van het goede. Dit is de Satan van Baudelaire. Niet alleen een zee die ons belaagt, als we onze dijken niet hoog genoeg maken, maar een listige macht die ons probeert te overtroeven, te verrassen als we even niet opletten, door een geraffineerde en boosaardige samenwerking van springvloed, storm en langzaam wegzakkende bodem. Het rijk der duisternis, waartegen Du Perron zich te weer stelt, wordt beheerst door zo'n Manichaeïsche duivel. Het reusachtig oerwoud, dat zijn kleine beschaving bedreigt, is bezield door listige machten en sprekende slangen.

Deze konstellatie doet zich voor op allerlei niveaus en in allerlei vormen. Als angstvisioenen door misdaden, moordzaken, oorlogsgruwelen, waartegen men zich alleen met koele verstandelijkheid verweren kan. Vandaar ook zijn aandacht voor detectiveromans, voor de campagne van logisch, helder vernuft tegen de misdadiger, voor de opruiming van angstsfeer door inzicht en rationaliteit. Vandaar zijn entoesiasme voor de verhalen van Edgar Allan Poe. Vandaar zijn afkeer van vaagheid, van sfeerbeschrijvingen in de literatuur, van het ongrijpbare van poëtisch proza, zijn tegenzin tegen grote woorden en etische gezwollenheid, tegen vermommingen en komedie die de werkelijkheid verbergt, vandaar ook zijn onzekerheid over de eigen viriliteit vergeleken met die van ongrijpbare rivalen uit het verleden, vaders, voorgangers, spoken die het hoofd opsteken uit de chaos, maar die men niet te lijf kan gaan. Jaloezie dus en angst voor een bepaald soort dood, n.l. die ons bij vol bewustzijn en als langzame overmacht wort. Als bestrijding van een en ander stelt

hij op die verschillende niveau's: harde, kantige zakelijkheid, luciditeit, organisatie van het licht tegen de duistere chaos, de ridder die de draak bestrijdt, de detective die de misdaad opruimt. Onder de zekerheid waarmee hij zijn hiërarchie formeert ziet hij de noodlottige macht van een veel grotere onzekerheid, het gebied waar de mens afbrokkelt, overtroefd wordt door de Manichaeïsche duivel.

Hij heeft lang rondgelopen met het plan een verhalencyclus te schrijven, getiteld *De onzekeren*. Daarvan is alleen het eerste deel *Schandaal in Holland* gereed gekomen. Met die *onzekeren* bedoelt hij, geloof ik, mensen die er zich van bewust zijn dat zij leven op de beweeglijke grens van de rijken van licht en duisternis, dat zij verwoed, met een fanatieke energie, moeten vechten voor de waarden die zij erkennen, voorhoedegevechten leveren tegen een in laatste instantie overmachtige vijand. Hij bedoelt mensen die weten dat zij met de grootst denkbare zekerheid moeten aanvallen, terwijl zij onzekeren zijn, delen van een terugtrekkende macht, die ten slotte in de pan zal worden gehakt. Op een gegeven ogenblik worden zij overweldigd door moedeloosheid of walging, zij lopen weg of plegen zelfmoord, zij eindigen katastrofaal. De onzekeren zijn de mensen, die weten dat hun vrije wil, hun eigen initiatief, hun zelfdiscipline, die hen tot musketiers en ridders maakt, ten slotte niet baat, omdat zij overweldigd worden door een zelfstandige natuurkracht.

Houdt men deze structuur in het oog, dan is het duidelijk dat Du Perrons schrijfwijze, zijn voorkeur voor het gewone woord, zijn zuinigheid met de duistere redundancy, zijn stijl voor vrienden, niet op toevallige grillen berustte, geen uiterlijk aanwensel was, maar beantwoordde aan de domineren-

de behoeften van zijn persoonlijkheid. Men krijgt hieruit misschien ook een denkbeeld van de energie, waarmee hij zijn uitstekend gedokumenteerde waarden en voorkeuren verdedigen kon, toen hij als buitenstaander, als vreemde snoeshaan, zoals hij Multatuli ergens noemt, de nederlandse literatuur invadeerde en de schrijvers in twee slagorden plaatste als vriend en vijand. Hij betuigde zijn bewondering voor Ter Braaks *Carnaval der Burgers*, maar tikte hem ook onmiddellijk op de vingers, omdat hij polemiseerde volgens geheel andere spelregels dan Du Perron noodzakelijk vond. Ter Braak had Querido aangevallen, maar hem ten slotte weer overeind gezet en hem afgeklopt met een beroep op de lezer, om te konstateren, dat hij zich weliswaar op Querido had gewroken, maar zonder persoonlijke boosheid. Ter Braak had zijn adhesie betuigd met Van Duinkerens aanval op Just Havelaar, waarin deze zijn vijand ‘treffend had gehuldigd’, zoals hij schreef. Het kommentaar van Du Perron is karakteristiek: ‘Het is niet *nodig* zijn tegenstander te huldigen terwijl men hem bestrijdt, men kan hem willen vermorzelen, en toch waardig zijn tegenstander zijn.’ En hij beroept zich op het woord van Chamfort: ‘Il faut avoir l'esprit de haïr ses ennemies.’ ‘Men kan ook trachten,’ doceert Du Perron, “elkaar te begrijpen”, maar dan is het woord “tegenstander” misplaatst, dan gaat het om twee “zoekenden”, die vertrekken uit verschillende richtingen, naar elkaar toe of langs elkaar heen - niet meer om strijd, en strijd is waar het hiér om gaat.’

Men kan erover twisten, hoe men polemiseren moet: op de manier van de jonge Ter Braak, onpersoonlijk, met *égards* voor de tegenstander, zonder boosheid, maar alleen vechtend over meningen, gedachten,

principes, of zoals Du Perron de polemieek opvatte: tegen de persoon achter de principes, zonder voorbehoud en met het doel om de tegenstander te vermorzelen. Deze manier, die in het bedaarde, weldenkende Holland enige schrik en ontsteltenis teweeg bracht, deze konsekwente vijandschap zag Du Perron als het komplement van de volkomen vriendschap. Men is het aan zijn vrienden verplicht om de gemeenschappelijke vijand te verdelgen. Het is niet alleen een wat jongensachtig overblijfsel van de musketiers-romantiek, het is ook de vertaling in aktie van zijn fundamenteel dualisme. Men strijdt met volle inzet voor de eigen waarden en niet half. Men spaart de vertegenwoordigers van de Manichaeïsche duivel niet. Het is alles een zaak van leven en dood. Deze opvatting van absolute vriendschap en absolute vijandschap was voor Ter Braak een moeilijke zaak. Hij wilde wel absoluut vriend zijn, maar toch zijn gevoel voor betrekkelijkheid niet opgeven. Hij wilde wel de konsekwenties van de polemieek trekken en de begonnen strijd ten einde brengen, maar toch zijn inzicht in het voor en tegen en de verwisselbaarheid ervan niet opgeven. Na zijn ontmoeting met Du Perron worden zijn polemieken duidelijk scherper en konsekwenter, maar geheel afstand doen van zijn relatieve inzichten, lukt hem toch niet. Dat hij in *Politicus zonder Partij* genie ontdekt in de dorpsnotaris, wekt verbazing en tegenstand bij Du Perron, voor wie de notaris het duidelijke tegendeel is van elke genialiteit. Wat Du Perron hindert in de dialektiek van Ter Braak is, dat de verwarring, de chaos wordt toegelaten in dat gebied, waaruit hij zorgvuldig verwijderd was. Aan de andere kant lukt het hem zelf niet om konsekwent te blijven. Hij had een felle en vernietigende strijd geleverd tegen de

vage en gezwollen humanist Dirk Coster. Zijn *Uren met Dirk Coster* is een uitvoerige verdelging van het werk van Dirk Coster. Maar nu doet zich het nationaal-socialisme als een veel duidelijker en gevaarlijker vertegenwoordiger van de duisternis voor. In het licht van *deze* vijand lijkt de strijd tegen Dirk Coster overdreven. Hij trekt daarom het boek tijdelijk in. Hij laat alle overgebleven exemplaren vernietigen, omdat Coster, humanist en democraat, hem vergeleken met Hitler een bijzonder fatsoenlijk iemand lijkt.

Zo komt Ter Braak uit hun ontmoeting iets militanter, Du Perron iets milder en relatiever tevoorschijn. Men heeft natuurlijk ook het intrekken van *Uren met Dirk Coster* verkeerd begrepen en gemeend, dat Du Perron zijn bezwaren tegen de gezwollen half-zachtheid plotseling had afgezworen. Men heeft in Holland altijd moeite gehad hem goed te begrijpen, zoals men moeite had en heeft om die andere buitenstaander, Multatuli, die ook in Indië beslissende jaren had doorgebracht, goed te begrijpen. Om die gemeenschappelijkheid van het misverstand met Holland, met de echte Hollanders van Holland, zoals Du Perron ze noemt, heeft hij Multatuli als een voorganger herkend en beschouwd als een vriend die verdedigd moest worden. Hij heeft er de laatste jaren van zijn leven aan besteed met een toewijding, zo volstrekt, dat men er in Holland ook alleen maar verbaasd over kon zijn.

7. Multatuli

Poe en Baudelaire hadden geen vertrouwen in ‘inspiratie’ en wonderlijk genoeg kan de atëist Multatuli er eigenlijk niet buiten. ‘Inspiratie’ betekende voor hem dan ook zeker geen ‘goddelijke inblazing’. Bij Multatuli lijkt de inspiratie meer op wat de surrealisten later vereerd hebben als ‘automatisch schrift’. Zijn methode van schrijven is het volgen van indrukken, het zich laten drijven op de grillen van een ongestoorde gedachtengang. De bontheid van zijn geschriften komt voort uit dit zich zonder voorbehoud openstellen voor gemoedsbewegingen, invallen, gedachtenspingsels. Daarom ook valt hij zich zelf telkens in de rede. Dat is niet alleen een techniek om spanning op te wekken - het is dat ook - maar het is vooral de natuurgetrouwe weergave van een ongehinderde stroom van indrukken. De onderbrekingen en de uitweidingen werden nu eenmaal door zijn geest voortgebracht onder het schrijven en hij vond het schadelijk om iets te forceren of af te remmen. Daarom zit de roman *Woutertje Pieterse* verweven door de *Ideeën*, zodat men het verhaal er niet uit los kan maken zonder het bijbehorend kommentaar te verbreken en ook niet het kommentaar er in zijn geheel af kan schillen zonder stukjes roman mee te trekken.

Multatuli was als schrijver volkomen van de kook, zodra een hindernis of ergernis de vrije stroom van zijn inspiratie belemmerde. Die inspiratie is de kracht en de zwakheid van zijn werk. Zij is aansprakelijk voor de levendigheid en de natuurlijkheid van zijn stijl, maar ook voor het gebrek aan orde en de

grilligheid. Het uitblijven van ‘inspiratie’ was ervoor verantwoordelijk, dat hij zich vele jaren aan het eind van zijn leven in zwijgen heeft gehuld.

Is er nu, kan men zich afvragen, in onze nuchtere informatie-theorie plaats voor een verschijnsel als de inspiratie, die in het geval van Multatuli immers tot gevolg heeft dat zijn proza bekoort en betovert? Als de literaire waarde van de onwaarschijnlijkheid afhangt, hoe komt het dan, dat een bepaald kwantum informatie, geïnspireerd opgeschreven, eindeloos meer waarde heeft dan dezelfde informatie, die ongeïnspireerd op het papier is gekomen? Bestaat er ook niet zo iets als de dionysische roes of de musische waanzin, die onbegrijpelijke woorden zo ordent, dat er een inkantatie ontstaat, een bezwerend gezang, waarin eentonigheid, herhaling, een bijzondere, irrationele woordorde, een magische werking uitoefent? Heeft de ‘redundancy’ misschien niet alleen de functie om de traagheid te neutraliseren, waarmee de informatie bij lezer of hoorder doordringt, maar ook om van formules, die mededelingen lijken, toverformules te maken, die de kracht hebben bergen te verzetten en toegang te verschaffen tot onderaardse schatten?

Ik geloof niet, dat de gebruikte begrippen aan een juiste waardering van een poëtisch taalgebruik in de weg staan. ‘Herkenning’ immers veronderstelt een bepaalde formatie. Alleen in één volgorde vormen de woorden een sleutel, die een bewustzijn kan openen. In vele gevallen is de werkzaamste volgorde de eenvoudigste. Het meest economische taalgebruik kan vaak wonderen doen. Maar soms moet een uiterst onwaarschijnlijke informatie onherkend blijven doordat een oordeelkundige dosering van redundancy achterwege is gebleven. Geïnspireerd geschre-

ven proza is herkenbaar o.a. aan het tempo, waarin informatie en redundancy elkaar verdringen. Aan de intensiteit van de roes, waarin de lezer terecht komt, kan hij de overeenkomstige stemming van de schrijver aflezen. Hoewel hij de woorden achtereenvolgens waarneemt, vormen de beelden zich in zijn bewustzijn plotseling, zoals een verborgen gezicht in een zoekplaatje niet stip voor stip wordt opgebouwd, maar plotseling in zijn geheel waargenomen. Dit herkende lezen is een omkering van het geïnspireerde schrijven, dat totale beelden in door de tijd bepaalde woordreeksen uit elkaar laat vallen.

Multatuli is een geïnspireerd schrijver, maar hem ontbreekt de inblazing van een bepaald soort informatie, n.l. een religieuze openbaring. In zijn gedicht *Het gebed van den onwetende*, dat een tijdlang gold als het evangelie van de ateïsten, klaagt hij immers: ‘Wat anderen nu beweren van dien God te weten... Baat mij niet... Ik versta hem *niet!* Ik vraag waarom Hij zich aan andren openbaarde, en niet aan mij?’ Nu kan men zeggen, dat de inspiratie, die op zich zelf een reeks openbaringen of herkenningen is, de schrijver bij een bepaalde intensiteit gemakkelijk van de religieuze openbaring afsluit. Multatuli luisterde naar zich zelf en hoorde dus ook alleen zich zelf. In deze twee opzichten, als man van indrukken, luisterend naar inspiratie en als ontkenner van dit openbaringsgeloof, luisterend alleen naar zich zelf, heeft hij een kring aanhangers gevonden: mensen die juist in die twee houdingen, de romantische egocentrische en de rationalistische, ook egocentrische houding zichzelf herkend hebben.

Hoe is het nu met Du Perron? Wat heeft Du Perron in Multatuli herkend? Moet men de invloeden noemen, waaronder het schrijverschap van Du Perron

zich gevormd heeft, dan doen zich voor: André Gide, Valery Larbaud, Paul Léautaud en Edgar Allan Poe. Stendhal vergezelt hem altijd en blijft zijn leven lang zijn geliefdste auteur en zijn grote voorbeeld. Bij deze schrijvers, die zijn stijl en zijn opvattingen over de literatuur gevormd hebben, kan men misschien nog enkele andere voegen, maar Multatuli die zijn laatste levensjaren in beslag neemt, hoort er niet bij.

In 1937 schreef Du Perron *De man van Lebak*, in 1938 *Multatuli, tweede pleidooi*, in 1939 *De bewijzen uit het pak van Sjaalman*, in 1940 *Multatuli en de Luizen*. Vier boeken over Multatuli in ruim drie jaar tussen het andere werk door, zoals de roman *Schandaal in Holland*, boekbesprekingen voor kranten e.d. Hij bereidde zich voor op een nieuwe uitgave van Multatuli's *Verzameld Werk*. Maar al deze ongewone toewijding houdt niet in, dat Multatuli voor de vorming van Du Perron veel betekend heeft, al kan men, met enige goede wil, overeenkomsten ontdekken in de vorm tussen Multatuli's *Ideeën*-bundels en Du Perron's persoonlijke, van de hak op de tak springende boeken als *Blocnote klein formaat* en *In deze grootse tijd*, overigens grotendeels geschreven vóór de eigenlijke ontmoeting met Multatuli.

Multatuli vervult allereerst bij Du Perron, evenals trouwens bij Ter Braak, de functie van symbool. Hij is de man van het gewone woord, van het gezonde verstand, van de inhoud tegenover de vorm, van het proza tegenover de poëzie, de man die vooral door Ter Braak wordt uitgespeeld tegen de woordkunstenaars, de vormverheerlijkers en de poëzievergoders, die sinds 1880 bovendrijven in onze literatuur. Het tijdschrift *Forum*, dat in 1932 door Ter Braak en Du

Perron werd opgericht om de persoonlijkheid te verdedigen tegen de vorm, krijgt een inleiding waarin een ‘eerbiedig saluut’ wordt gebracht aan Multatuli. Beiden, Ter Braak en Du Perron, kennen Multatuli misschien niet veel beter dan andere ontwikkelde Nederlanders hem kennen. Zij zien in hem een taktische waarde, een vlag voor hun eigen positie, een aan de traditie ontleend blazoen, waarmee zij zich menen te kunnen keren tegen de schoonheidsaanbidding die de Tachtigers bij ons hadden ingevoerd. Er is aan het gebruik van deze naam door beide schrijvers al dadelijk een misverstand verbonden. Multatuli betekende toen al niet precies hetzelfde voor Ter Braak, die hem vooral zag als een man van het gezonde verstand, als een nuchtere prozaïst die een slecht dichter was, als voor Du Perron die in de eerste plaats een hartstochtelijk schrijverstemperament in hem bewonderde. Multatuli was, vóórdat hij voor dit karretje gespannen werd, eigenlijk al ‘uit de tijd’. Hij had tijdens zijn leven opzien gebaard, schandaal verwekt, een massa vijanden gekweekt en even vurige aanbidders; Multatuli was door de Tachtigers met mate gewaardeerd, als een voorloper behandeld en opzij gestreefd. Hij was hun Johannes de Doper geweest, maar zij hadden hem overbodig gemaakt.

Multatuli was de held geworden van de vrijdenkersbeweging ‘De Dageraad’, hij was min of meer bijgezet als de afgod van socialistische hulponderwijzers. Overal waar *ie* en *'t* geschreven werd in plaats van *hij* en *het*, *'n* en *z'n* in plaats van *een* en *zijn*, overal waar ferm en op de man af, oneerbiedig, betweterig, weerbarstig, opstandig en wijsneuzig werd geteoretiseerd over hemel en aarde, overal waar in openbare leeszalen opgedane kennis even gloedvol als onbe-

holpen werd uitgesteld, daar had men te maken met de aanhangers, de volgelingen, de zonen van Multatuli. Zijn boeken, zijn ideeën, zijn persoon werden vereerd en nagevolgd door de achterhoede van de cultuur, waar hij allerlei eerbiedwaardige zwoegers, die hem in de avonduren lazen, aan een beperkte zelfontplooiing hielp. Figuren als Droogstoppel, Slijmering, ds. Wawelaar, de Hallemannetjes, Barbertje, Woutertje Pieterse waren volksbezit geworden, zoals Pieter Stastok en het Diakenhuismannetje. *Max Havelaar* is sinds 1860 een veelgelezen boek gebleven, maar de mensen die zich zelf respekteerden, de kulturele elite, beschouwden in 1930 Multatuli als afgedaan. Men klasseerde hem bij Hildebrand als een 19de eeuwse curiositeit. Boven *Woutertje Pieterse* verkoos men trouwens zijn stichtelijker en poëtischer naneefje *De kleine Johannes* of een van de talrijke Jaapjes, Bartjes, Merijntjes of Ciskes die ook familie van hem zijn.

Toen Ter Braak en Du Perron in 1932 de naam van Multatuli als vaandel boven hun tijdschrift lieten wapperen, was dat dus een soort van perversiteit, een koketterie. Deze mensen, die thuis waren bij Nietzsche en Stendhal, hadden bij Multatuli weinig te zoeken. Maar toen zij de eens zo provokatieve naam eenmaal hadden aangeropen, kregen zij ook met hem te maken.

De eerste keer, dat Du Perron enigszins uitvoerig over Multatuli schrijft, is in *De Gids* van december '33, n.l. in een bespreking van Gerard Broms boek *Java in onze kunst*, een stuk dat is opgenomen in *De smalle mens*. 'Met het hoofdstuk Multatuli,' schrijft hij, 'worden wij door prof. Brom werkelijk veroverd. Dat een nederlands geleerde zó over deze figuur schrijft, is meer dan verheugend,- na de kleineren-

de “kunst”-uitspraken van na '80, en komend van iemand die ambtshalve een “bezonken oordeel” hebben moet, werd het voor mij het voornaamste bewijs voor de kwaliteit van de geleerde met wie ik te maken had.’ Prof. Brom, die trouwens in 1958 met een boek over Multatuli is gekomen, dat Du Perron minder zou hebben toegejuicht, wordt hier omhelsd op grond vooral van deze zinsnede: ‘We mogen van hem zeggen wat we willen, één woord blijft het eerste en het laatste: hij kan schrijven zoals geen Nederlander heeft geschreven.’

Du Perron is in deze bespreking verontwaardigd over het zwijgen van Potgieter over de *Havelaar*. Hij noemt Potgieter een Droogstoppel met instinctieve angst voor de rivaal Multatuli, een Droogstoppel ‘zwaar van cultuur, zwaar van de 17e eeuw zonder welke hij niets dan een letterlievend burgerheer zou zijn geweest, een degelijke volzinnenknoper die zijn *vak* au sérieux nam met alle ernst waaraan het een degelijk hollands burgerheer niet ontbreekt, vooral wanneer hij zó weinig te zeggen heeft, tegenover die vreemde snoeshaan, uit het binnenlands bestuur van Indië voortgekomen, met zo weinig van *zijn* cultuur, maar met dat andere wat hem ten enen male ontbrak: genie, en eenvoudig een groot schrijver par droit de naissance.’

Het merkwaardige is, dat Du Perron in dit stuk, dat dus uit 1933 dateert, vooruitloopt op alle konklusies die hij vier jaar later na een minutieus onderzoek van de stukken zal trekken. Als hem in 1937 in Indië door het haagse dagblad *Het Vaderland* een herdenkingsartikel wordt gevraagd, omdat Multatuli 50 jaar geleden gestorven was, gaat hij zich in de zaak van Lebak en het leven van Douwes Dekker verdiepen. ‘Het viel mij daarbij op,’ schrijft hij in *De Man van*

Lebak, ‘hoe weinig ik van Multatuli wist, ik die mij verbeeldde al heel wat van hem te weten.’

Hij wist weinig van hem vóór '37, maar wat hij wist was genoeg om het preciese en genuanceerde oordeel dat hij later op een intensieve studie zou baseren al geheel en al te vormen vier jaar vóór die studie op grond van het vluchtig overzicht door prof. Brom en van eigen gebrekkige kennis. En toch is het niet zo, dat Du Perron zijn beeld van de Lebak-zaak en zijn opvatting van Multatuli na zijn onderzoek van '37 en volgende jaren heeft geforceerd om trouw te blijven aan zijn conceptie van '33. Met gedetailleerde kennis van zaken heeft hij het drama van Multatuli niet anders gezien dan tevoren en zonder later die zaken voor die konformiteit te hoeven verbuigen.

Wat hem hier helderziend maakte, was niet zozeer de man of de schrijver Douwes Dekker, als wel een dramatische konstellatie, die hij herkende. Dat was de konstellatie van de vreemde snoeshaan, het uit Indië komende buitenbeentje tegenover de degelijke hollandsse burgerheren. In het contrast tussen de geboren schrijver met zijn uitheems temperament en de angstige reserve van de hollandsse letterkundigen herkende hij het drama dat hij zelf beleefde. De herkenning voltrok zich hier dus niet, omdat Multatuli voor hem geformuleerd had, wat aan zijn eigen behoeften beantwoordde, maar omdat er een gemeenschappelijke grondtrek was in hun lot. Hun reacties op dat lot, hun optreden was diametraal verschillend. Multatuli met zijn martelaarsrol voor de mishandelde Javaan, zijn zelfverheffing, zijn enorme ambities, zijn verongelijkheid en zijn gebrek aan zelfkennis was totaal verschillend van Du Perron. In Multatuli's smaak, denkbeelden en gedrag was

weinig of niets, dat Du Perron bij zich zelf zou kunnen terugvinden. Zijn helderziendheid ten opzichte van Multatuli's drama in Holland kwam, geloof ik, geheel voort uit wat Du Perron bij Gerard Brom las over de houding van Potgieter. *Daarin* zag hij plotseling de ijskoude weerzin, die de bedachtzame Hollander heeft voor het spontane, buitenissige, emotionele dat niet in zijn wereldbeeld past. Wat hem aangreep was de stormloop van de uiterst kwetsbare Multatuli, die doodliep op de bezadigdheid, kulminerend in het zwijgen van de bedaarde, gekultiveerde Potgieter en die is blijven doodlopen op bedenkingen, bezwaren uit weldenkende bezadigdheid, die de beste van de bedachtzame Nederlanders altijd ten opzichte van Multatuli gekoesterd hebben. Dat men hier de waarde niet zag van fanatisme, van doldriftige daden, dat men hier behoedzaam de deuren sloot voor een amokloper, voor een wilde gek, die alles op één kaart had gezet, dat wekte zijn verontwaardiging, niet omdat hij zelf zo'n amokloper was, maar wel omdat hij de bekrompenheid van de bedachtzame bedaardheid uit eigen ervaring kende. Hij voelde solidariteit met Multatuli, die zich in al zijn grotere kwetsbaarheid te pletter had gelopen op een geheel van normen en gedragingen, dat voor hem 'Holland' vertegenwoordigde. 'Een Hollander tegenover Multatuli,' zegt hij in dit Gids-artikel van '33, 'hoe vol smaak ook, zal nooit geheel ontwapend staan; prof. Brom is het bijna.' Vandaar ook de juichtoon: 'dat een nederlands geleerde zó over deze figuur schrijft is meer dan verheugend.' Een bezonken oordeel en toch niet blind voor Multatuli's grootheid! Du Perron blijft na zoiets 'zacht gestemd' bij Broms beschouwing van Multatuli's fouten, waaraan ook deze geleerde behoefte heeft. Prof. Brom zegt: 'Hij is geen

held, maar nog minder een schurk' en Du Perron neemt er genoeg mee. Het voor of tegen Multatuli vindt hij misschien het zekerste criterium, waaraan men een hollande geest onderwerpen kan. Maar een held vindt hij hem toch eigenlijk wel. 'Het ontslag van Lebak,' schrijft hij, 'kan nog voor een onbesuisde daad doorgaan. Het schrijven van de *Havelaar* in een armzalig hotelletje in de rue de la Montagne te Brussel, het hele verdere leven van ontbering en zorgen, gepaard met een productie zo rijk, zo gevarieerd en zo weerbaar als de zijne, vergen een bijzonder soort man. Het gaat hier niet om een leven van verzenschrijven naast de troost van de absinth als in de misère van Verlaine, het gaat om iemand die als géén ander het inerte Holland zelf heeft dooreengeschied. Als het idee *le style c'est l'homme* niet totaal onjuist is, dan *bewijst* zijn taal, zijn rythme, de aanwezigheid van een heroiek temperament zoals Holland er zeker nooit een tweede had. Hij speelde voor miskend genie, voor martelaar, hij was het zelfs, of hij maakte dat hij het werd - maar de larmoyante uitingen, het zelfbeklag, waren de zwakke plekken, de menselijke inzinkingen die hem des te sympathieker maakten, omdat hij zoal "held" toch juist nooit krachtmachine was. Ik ken niets verachtelijkers,' gaat Du Perron verder, 'dan de uitspraak van de heer P. Geyl die prof. Brom ons voorhoudt: *zijn zielig gebrek aan mannelijke eigenschappen*'. Het is het mannelijk verwijt van iemand die in dezelfde omstandigheden waarschijnlijk nog geen tiende van zulke eigenschappen had getoond, maar die er dan ook zeker van mag zijn dat hij de omstandigheden nooit zou hebben uitgelokt; het is de superieure kletsica van de ambtenaar met de taaie kracht van iedere dag naar zijn bureau te kunnen gaan. Dit

soort uitspraken brengt iemand op slag naast de officiële heren met de deftige namen die Multatuli bestreden, op de vergeten, maar sonore lijst van lieden met honorabel opschrift, zo muurvast betrouwbaar in hun karakterloosheid.’

Dit is een lang citaat, maar het is welsprekend genoeg voor het standpunt dat Du Perron ten opzichte van Multatuli ook in de aan hem gewijde boeken is blijven innemen: een vurige verdediging uit bewondering, solidariteit, vriendschap, maar altijd polemisch, altijd fel agressief tegen een bepaald soort hoogstaand beknibbelen en bedillen dat hem hels maakt. Dit betekent helemaal niet, dat Du Perron een idool maakt van Multatuli of dat hij geen kwaad van hem horen kan. Hij is steeds bereid alle zwakheid, al het komedianterige, alle negatieve eigenschappen van Multatuli te erkennen. Hij heeft er helemaal geen behoefte aan om, wat de echte Multatulianen doen, Multatuli van alles schoon te wassen, hem ook te verdedigen als ambtenaar door te bewijzen dat hij volgens de ambtelijke regels in Lebak gelijk heeft gehad; hij is bereid alle gefundeerde bezwaren tegen Multatuli te delen - maar hij wil ze niet gebruiken om Multatuli te veroordelen. Zijn verdediging van Multatuli is daarom zo sterk, omdat hij zijn zwakheden tot argumenten maakt om hem menselijk nog sympatieker te vinden en die eigenschappen en gedragingen die zelfs hij niet sympatiek kan noemen toch wil toestaan aan een man met zoveel voortreffelijks.

Ter Braak reageert heel anders. In zijn essay *Douwes Dekker en Multatuli* maakt hij een onderscheid tussen de larmoyante martelaar, de held van Lebak, die het lot van de Javaan wilde veranderen en de moralist Douwes Dekker die in *Duizend-en-enige hoofd-*

stukken over Specialiteiten het probleem van de menselijke waardigheid zou hebben gesteld. ‘De roeping van de mens is mens te zijn’ is de centrale formule van deze stelling. Volgens Ter Braak heeft Douwes Dekker dit probleem van de menselijke waardigheid in haar verhouding tot de verbijzondering en verkalking in specialismen, het kernprobleem van onze cultuur, schitterend gesteld, maar het is hem tevens door de vingers gegleden.

Hoe komt het dat dit probleem hem door de vingers is gegleden? Het antwoord is, dat Ter Braak Multatuli bekijkt uit het perspectief van Nietzsche. Nietzsche was voor hem het herkenbare. Hij knipt Multatuli in tweeën: de hem volkomen vreemde agitator met het Lebak-komplex en de op Nietzsche lijkende moralist, die de gehele mens gesteld zou hebben tegenover de verbrokkeling. Tegenover de vakfilosofen vereert hij in hem de strijdbare dilettant.

Multatuli kan als denker of moralist niet in de schaduw van Nietzsche staan. Er is geen enkel probleem dat hem *niet* door de vingers glipt. Zijn hele manier van schrijven bestaat uit een zo vrij mogelijk zich gedachten door de vingers laten glippen. Multatuli was tegen de specialisten, omdat hij vond dat hij vanuit eigen aandrift en gemoedsbeweging alles beoordelen kon. Juist daarom ook vormt de larmoyante agitator één geheel met de moralist. Hij was in alle opzichten in zijn eigen ogen de hoogste instantie. Als hoogste instantie was hij miskend en tekort gedaan - dat is het Lebak-komplex. Als hoogste instantie stak hij alle specialisten in zijn zak - dat is wat Ter Braak zijn menselijke waardigheid noemt. Wat Ter Braak in hem wilde zien, al was het dan ook na verwijdering van een onhandelbare voorgrond, was een man als hij zelf, bezig met *zijn* probleem. Ik ge-

loof, dat die overigens briljant voorgedragen visie op een vergissing berust, op de wil tot herkenning van een geheel andere figuur. Ter Braak heeft zoals gewoonlijk een prachtige dialektische theorie klaar liggen. In dit geval paste het objekt er niet helemaal in.

Du Perrons kijk op Multatuli is veel moeilijker te weerleggen - indien men althans die behoefte zou hebben - omdat zijn herkenning geen schema vastlegde, waar de man later in moest worden gewrongen. Wat zich voor hem aftekende, was de dramatische verhouding tussen een groot man en een klein land, die een naderhand aanbrenge van noodzakelijk blijkende nuances niet in de weg stond.

Du Perron is minder geboeid door de *schrijver* Multatuli dan door zijn schrijvers*figuur* en meer door zijn *lot* dan door zijn *werk*. Hij heeft ook de interpretatie van Ter Braak besproken, die z.i. de Multatuli kiest van de minste nadruk (n.l. de moralist) uit vrees voor die van de verkeerde nadruk (n.l. de strijder). Want Du Perron is van mening, dat Multatuli zelf niet zonder schuld is bij die keuze, omdat hij in zijn werk die verkeerde nadruk vaak legt. Dat wil zeggen, dat Multatuli bij allerlei gelegenheden overdrijft. De inspiratie kan men nu eenmaal niet naar haar papieren vragen. Du Perron onderscheidt twee factoren die dat overdrijven bepalen: de romantiek en het hollands onbegrip. Het romantische patos vindt hij niet zo schadelijk voor Multatuli, omdat hij juist daarin altijd zijn vleugels vond, maar wel de strijd tegen het hollands onbegrip. Wat hem de satire op Droogstoppel ingaf, eindigde met hem te fnuiken, omdat het honen van de domheid en het begrepen willen worden door die domheid ten slotte geen resultaat opleverde. Uit ergernis en verbeten

koppigheid om het onbegrip kwam hij dan tot de verkeerd nadrukkelijke toespraak, waarin, zegt Du Perron, ‘het sarcasme niets meer redt, waarin alle strijdvaardige geestigheid immers tòch uitdraait op die van de boze onderwijzer.’

Multatuli heeft een enorme werking gehad. Hij was de eerste van de nederlandse schrijvers, die niet verwees naar de akademie, de traditie, de kultuur, maar die aanspoorde tot zelfstandig denken, tot zich zelf zijn. In hem hebben zich in de eerste plaats ‘beschikbaren’ herkend, jeugdigen, vrouwen, ontevredenen, autodidakten van bescheiden afkomst, omdat zij nog niet onderdak waren, of elk ogenblik bereid een betere behuizing te betrekken. Hij staat aan de wieg van allerlei emancipaties. Zijn verleiding was, dat men in hem terstond een menselijke stem hoorde; de hysterie erin, het doorslaan, hoorde men niet, omdat er geen andere onhysterische stemmen waren, behalve de keurige en de deftige, die de keurige en de deftige volzinnen spraken in het burgerlijke land. Hij bracht het individualisme, de eigengereidheid, d.w.z. de romantiek in haar bontste en meest teugelloze gedaante, een verlossing voor allen die te veel aan te korte teugels gelopen hadden en jong genoeg waren om die teugels te verwensen, om te streven naar een bestaan zonder teugels, naar zich-zelf-zijn. Verder oefende het drama, de martelaarsrol, het lijden, dat hij tentoonstelde, een aantrekkingskracht uit op talrijken. Multatuli had een gemeente van bizarre volgelingen, van halfwassen grotendeels, die hem vaak tot wanhoop brachten. Bekend is zijn verslag over ie konversatie van sommige van zijn provinciale aanhangers bij wie hij een spreekbeurt gaat vervullen: ‘Da's meneer van Strijen, ook al 'n aanhanger

van je... denk je dat-ie wat gelooft? Geen bliksem! Ge zijt hier onder vrinden, dat verzeker ik u.' - Dat was de tragedie van Multatuli in Holland. Onder de besten haalden zovelen de neus voor hem op en zijn aanhangers waren vaak van een beledigende stompzinnigheid. Daarbij kwam, dat hij zichzelf op een zo heel hoog voetstuk stelde. Achteraf is zijn verachting voor zijn achtenswaardige tijdgenoten heel amusant. Maar de mensen zelf vonden 't niet prettig, hoe gelijk hij vaak ook had, als hij hun gewichtigheden niet au sérieux nam. Hij werd b.v. niet geapprecieerd door de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde, waarvan hij zei, dat hij zich gekompromitteerd zou voelen tussen al die onbekende beroemdheden in de dubbele e of o. - Voor Du Perron vormden al deze bijzonderheden en eigenaardigheden eerst een herkenningmotief, waar zij Multatuli in konflikt brachten met wat hij als typisch hollandse karaktereigenschappen beschouwde. Hij ging Multatuli's konflikten met Jacob van Lennep en met Busken Huet na, hij onderzocht zijn verhouding tot Potgieter en de verachtelijk afwijzende opinie van Fruin, om te konkluderen: 'hun weerzin voor Multatuli verklaart zich zeer gemakkelijk uit éézelfde hollandse burgerherendeftigheid... De hollandse overwogenheid, de hollandse bezadigdheid bestaan in 9 op de 10 gevallen uit kinderachtigheid...'

Wat Du Perron hinderde was het onvermogen van de Hollander om bepaalde waarden, die van de hartstocht vooral, te erkennen. Hij konstateerde een konstante behoefte bij Jan Lubbes om de schim van Multatuli te bijten. Daarom ging hij met een eindeloos geduld de argumenten na van Multatuli's tegenstanders uit de vele boeken die door oud-Indische ambtenaren, dominees of anderen tegen Multatuli

geschreven zijn. Het is moeilijk, als men Du Perron over Multatuli gelezen heeft, om nog vrij te staan in een beoordeling van deze schrijver. Persoonlijk b.v. wil ik zijn historische betekenis, zijn grootheid, zijn onvergelykelijke prozastijl, zijn genie zelfs, graag erkennen, maar ik hoef hem toch maar te lezen om te weten dat ik nooit echt op hem gesteld zal zijn. Maar onder invloed van Du Perrons even vurige, als tactisch slimme, genuanceerde pleidooien, voelt men zich in een hoek gemanoeuvreed. Als men niet bereid is van ganser harte van Multatuli te houden, wordt men door Du Perron vervloekt: ‘Er is *altijd* iets verachtelijks,’ stelt hij vast, ‘in de braafste man zelfs, die zich een Multatuli-hater betoont.’ Toch zijn er kapriolen bij Multatuli, schijnheiligheden, zich zelf voor de gekhouderijen in zijn konstante streven naar edele attitudes, die onuitstaanbaar zijn. En het dubbel irritante, als men dan weer het altijd boeiende, wel dwingerige, maar toch ook royale pleidooi van Du Perron leest, is dan dat men telkens weer ontdekt, dat hij het óók weet, dat hij het allemaal ook ziet, maar dat hij niet zo kinderachtig is om deze fouten zo ernstig te nemen. Men twijfelt er soms zelfs aan of Du Perron zóveel voor Multatuli voelt als men uit zijn toewijding zou moeten afleiden. ‘Ik houd misschien ook meer van Stendhal,’ bekennt hij. ‘Maar wij praten nu over deze, en er is in *zijn* tragedie, in *zijn* positie iets dat een beroep op ons doet en dat bij Stendhal ontbreekt.’ Tot wat voor konklusie wij ook komen over Multatuli, van Du Perron is deze ijver ten slotte vooral ridderlijk, een vriendendienst, die in de literatuur zijn weerga niet heeft. Wat zo sterk op de sentimenten van Du Perron werkte was het Don Quichote-achtige streven van Multatuli om Droogstoppel te vermorzelen met goed-

vinden van Droogstoppel zelf, zoals hij, Du Perron, bezig was Jan Lubbes te veroordelen en gelijk te krijgen in de ogen van Jan Lubbes.

Het lijkt mij overigens, dat Du Perrons herkenning van dit konflikt, romantisch temperament kontra burgerlijk Holland, dat bij Multatuli bestaat, hem toch enigszins scheef getrokken heeft. Want Multatuli is wel in konflikt met Droogstoppel, maar hij raakt langzamerhand in konflikt met iedereen. Hij heeft zo'n enorme ijdelheid, zo'n behoefte om voor origineel door te gaan, dat hij ook alle schrijvers, aan wie hij iets te danken had, is gaan kleineren. Multatuli voelde zich zo verongelijkt, dat hij zelf groter wilde schijnen niet alleen dan al zijn land- en tijdgenoten, maar ook dan zijn voorgangers. Hij is daarom in konflikt met iedereen die niet Multatuli was of niet naar Multatuli luisterde. Hij wordt daardoor ook de propagandist voor het afbreken van alle grote reputaties. Als men in Nederland iemand tegenkomt en dat kan nog steeds gebeuren, die hoorbaar zijn neus ophaalt voor Homerus, Shakespeare, Goethe, Kant, voor alle schrijvers en filosofen en misschien ook voor Multatuli, dan is dat nog *zijn* verderfelijke invloed. In een brief aan Carel Vosmaer schreef hij: 'Rafaël is gek, Goethe is gek. Hoe die kerels 't aanleggen zo typisch op elkaar te gelijken, begrijp ik niet.' Dit is natuurlijk een grapje, maar hij komt intussen toch tot de overtuiging, dat alle mensen die beroemd zijn hem in de weg staan. Hij ziet in hen alleen maar obstakels voor zijn zelfgevoel.

Zijn konflikt is dus niet zozeer het konflikt met Droogstoppel, het is een universeel konflikt. Het is de tragedie van de romantische individualist, zoals in Nederland zich in zekere zin met Bilderdijk en later met Willem Kloos ook heeft voorgedaan, maar

de tragedie van Multatuli was de grootste, omdat in hem de grootste potentie verloren ging. Als Van Vloten zijn brochure tegen Multatuli *Onkruid onder de tarwe* heeft gepubliceerd, waarin zijn partikuliere leven uit de doeken is gedaan als contrast met de moreel hoogstaande attitude, die hij in zijn geschriften altijd had aangenomen, zakt Multatuli dan ook als een leeggelopen ballon in elkaar. Er is niets over van de strijd lust. Droogstoppel heeft het laatste woord gehad. Multatuli is 55 jaar en hij leeft nog 12 jaar zonder te schrijven, hij leeft verslagen, teruggetrokken in zijn woning in Nieder Ingelheim in Duitsland, zonder zich er buiten te vertonen, zonder nog één geluid. Du Perron verhaalt het en besluit: 'Ik heb zelden in een zo ontroerende eenvoud een zo compleet beeld gekregen van de avond van een groot en gloeiend mensenlot. De waardigste grote Hollanders van Holland hebben niet waardiger weten te eindigen.' Ik vind dat op zich zelf een roerend getuigenis, een getuigenis ook waarin de polemie k met de waardige Hollanders die Du Perron in Multatuli's lot wilde zien, is blijven overheersen. Maar het is tevens de interpretatie van een onwankelbaar vriend. Multatuli's einde was dat van een geslagen, uitgedoofd, teleurgesteld man, van iemand die alleen maar op hoge grond kon leven en wiens grond onder zijn voeten was weggezakt. Men kan het waardig noemen, nadat hij een leven lang niet altijd waardig was geweest. Maar hij was hier toch vooral slachtoffer, verpletterd door een force majeure en het arsenaal aan klachten, zelfdramatisering en beschuldiging van iedereen was allang uitgeput. Er is iets rechtvaardigs in, dat de pleidooien van Du Perron voor Multatuli in laatste instantie niet voor Multatuli pleiten maar voor de pleiter zelf, omdat zoveel

gloed en humor als hier te voorschijn kwamen niet elke dag in dienst worden gesteld van een belaagde, sinds een halve eeuw overleden vriend.

Eindnoten:

- *) Het citaat uit Geyls artikel dat Du Perron onder ogen kreeg in het boek van Brom was onjuist. Geyl schreef in zijn in 1912 voor het eerst gepubliceerde en in 1952 in zijn boek *Reacties* herdrukte artikel *Multatuli en Van Lennep* naar aanleiding van een verzoeningsgezind briefje van Multatuli:
'Opmerkelijke bekentenis! Zo Multatuli zich ergens heeft ten toon gesteld in zijn zielig gebrek aan de mannelijke eigenschappen van bezonnenheid en zelfbeheersing, dan hier. Hij zou het nog erger maken.'
Blijkens een artikel in *Vrij Nederland* hecht prof. Geyl groot belang aan dit verschil. Mij interesseerde in dit hoofdstuk uiteraard alleen de reactie van Du Perron op een - echte of vermeende - karakterbeoordeling van Multatuli.

8. De schok der herkenning

Wij hebben in het voorafgaande een aantal herkenningen bekeken speciaal bij schrijvers die om *ideeën* bekommerd zijn. Welke konklusies kunnen hier nu uit getrokken worden, als wij ons herinneren dat het uitgangspunt was, dat deze schokken van herkenning representatief zijn voor iedere literatuurbeschouwing en kritische waardering?

Nu is het om te beginnen mogelijk dat de ondernomen analyse wantrouwig heeft gemaakt tegenover deze herkenningen. Is het niet zo, dat men alleen zich zelf en zijn eigen mogelijkheden kan herkennen en dat het vreemde genegeerd wordt of verbogen en dat objekt van de herkenning dus *niet* de andere schrijver is, maar een bruikbare selektie uit hem? Melville's verzekering: 'de genieën over de hele wereld, staan hand in hand en één schok van herkenning loopt de hele cirkel rond' lijkt in elk geval te idyllisch. Het genie heeft juist de grootste moeite met het herkennen van een vreemd genie. Het heeft de neiging alles te koken, te destilleren, te vermengen met zijn eigen sappen om het voor de eigen maag verteerbaar te maken. De genieën zijn onverdraagzaam en staan hoogstens hand in hand met elkanders schijngestalten. De Nietzsche van Thomas Mann is een heel andere dan die van Gide, een heel andere dan die van Shaw, die weer verschilt van de Nietzsche van Ter Braak. En het zou wel dwaas zijn als ik, staande buiten die rondedans van genieën, illusies koesterde over de algemeen-geldigheid van de *hier* geleverde Nietzsche-interpretatie. Overigens is er alleen sprake van het gunstige geval dat het ene

genie het andere of zijn werk gekend heeft. Regel is misschien wel dat hij de ander niet eens zag. De tijdgenoten Rembrandt en Vondel stonden allerminst hand in hand. De onlangs door prof. Hellinga gemaakte veronderstelling dat de Nachtwacht en de Gijsbreght iets met elkaar te maken hebben, is een mooi voorbeeld van een maniakaal uitgegroeide herkenningswaan. Dostojewski en Multatuli, die leeftijdgenoten waren, hebben elkaar niet gekend en zelfs als zij in Wiesbaden tegelijk aan dezelfde speeltafel gezeten hebben, wat mogelijk is, zijn zij door elkaar evenmin herkend als door de roulette die ze over één kam schoor met de andere verliezers.

Indien alle menselijke verstandhouding een illusie is, zoals wel wordt aangenomen, dan spreekt het van zelf, dat wat wij in de literatuur herkennen altijd iets anders is dan wat door de schrijver er in is neergelegd. De sofisten hebben al beweerd, dat ieder woord voor iedereen iets anders betekent. Volgens Flaubert zijn wij allen in een woestijn en begrijpt niemand een ander. Natuurlijk is het waar, dat menigeen aan allerlei woorden zijn eigen associaties verbindt. Als ik lees 'stoomfluit', dan kan ik denken aan een onaangenaam geluid, aan het uitgaan van een fabriek en het troosteloze mechanische leven van de arbeiders of ook aan machtige industrieën die welvaart beogen. Er kunnen lezers en lezeressen zijn die aan dat woord andere aangename associaties verbinden. Zij kunnen denken aan een prettig vooruitzicht na een vermoeiende werkdag, aan het terugvinden van een bemind wezen, aan een thuiskomst met een gevulde loonzak, of zij kunnen nog verder gaan associëren en bij fabrieksfluit overstappen op treinfluit, een reis in verleden of toekomst in gedachten krijgen of ook hoort de fabrieksfluit bij een

bepaalde woning in een gelukkige periode van hun jeugd en in dat geval suggereert het woord niet het doodse van de fabriek, maar het levendig geluk van die jeugd. De associaties die de woorden meebrengen zijn strikt individueel bepaald en dat maakt ons onderling begrip, voorzover dat van woorden afhangt, inderdaad problematisch.

Toch trekt men zijn konklusie iets te snel, als men zegt: d \grave{u} s is iedere verstandhouding onmogelijk. Het is denkbaar, dat in de mededeling waarin het woord fabrieksfluit voorkomt al deze verschillende associaties irrelevant zijn, b.v. in een berekening van de hoeveelheid energie die door een wat korter bedienen van de fabrieksfluit bespaard zou kunnen worden. De uiteenlopende associaties zijn dan geen bron van misverstand. De berekening wordt er niet door beïnvloed, hoogstens de wenselijkheid om zo'n berekening te maken. Belangrijker is, dat in de literatuur het woord fabrieksfluit in een bepaald verband wordt geplaatst, zodat de lezer niet vrij is zijn eigen associaties in dat verband te introduceren. Een verhaal begint b.v. met een fabrieksfluit. Men kan er dan nog van alles bijdenken. Dan komt het verhaal, waarin de mensen, de fabriek en de fluit een bepaalde plaats krijgen en als dan aan het eind nogmaals de fabrieksfluit klinkt, dan heeft de vermelding daarvan een bepaalde functie in het verhaal. De lezer zal dan zijn eigen associaties naar de achtergrond van zijn bewustzijn dringen en, als het tenminste een goed verhaal is, de voorrang geven aan de associaties die de schrijver suggestief of expliciet heeft voorgeschreven. De informatie die het verhaal geeft is niet o.a. dat de fabrieksfluit klonk, maar dat dit gebeurde met een bepaalde betekenis, een bepaalde functie. Is de informatie van het verhaal erg waarschijnlijk,

b.v. een geschiedenis van misère en het onbarmhartig voortgaan van de maatschappelijke dingen ten opzichte van een individueel leed, zodat de fabrieksfluit symbool is van die onbarmhartigheid, dan is het vermogen ervan om de persoonlijke associaties van de lezer naar de achtergrond te dringen *geringer* dan bij een onwaarschijnlijker informatie. Is die informatie uitzonderlijk en toch herkenbaar en dus werkzaam als informatie, dan is de capaciteit ervan om andere associaties te verdringen groter. De waarde van het verhaal, die afhangt van de onwaarschijnlijkheid van de informatie, houdt dus ook verband met de verstandhoudingsgraad.

Uit dit voorbeeld kan ook duidelijk worden, dat de herkenning van informatie niet betekent de herkenning van afzonderlijke feiten, maar van het verband der feiten, van de funktionele samenhang. Dat houdt in, dat de naar de achtergrond gedrongen persoonlijke associaties niet geheel behoeven te zijn uitgeschakeld. Daar resonneren zij mee. In poëzie, die details vaak oningevuld laat en die werkt met abstracte, algemeen gehouden mededelingen kan het juist de bedoeling zijn dat de lezer binnen zekere grenzen zijn eigen associaties invult. De inhoud van het gedicht is dan voor iedere lezer enigszins anders, want ieder woord heeft een bepaalde speelruimte van ongelijke associaties. Wat de verschillende lezers echter gemeenschappelijk aan het gedicht beleven, is de samenhang, het verband van de verschillend geïnterpreteerde symbolen.

Verstandhouding is dus mogelijk 1^o omdat persoonlijke associaties irrelevant kunnen zijn voor de gegeven informatie; 2^o omdat de schrijver zijn eigen associaties door middel van zijn tekst dwingend oplegt; 3^o omdat verschillend interpreteerbare woor-

den geen afbreuk doen aan de *struktuur* die materiële nuanceverschillen toelaat; 4^o omdat de mensen onderling minder verschillen dan een romantisch individualisme pleegt te proklameren: wij zijn wel ongelijk, maar toch koekjes van hetzelfde deeg; wij begrijpen elkaar weliswaar slecht, maar voor wie uitgaat van Flauberts woestijn toch weer in verrassende mate. Al kan niemand precies weten, hoe het een ander te moede is, toch kunnen wij er met onze gekompliceerde taalsymboliek vrij ver in doordringen. De herkenning veronderstelt geen gelijke aandoeningen, maar op elkaar gelijkende. De symbolen, die een schrijver gebruikt, worden bij de lezer niet terugvertaald in exacte reproducties van emotionele ervaringen, maar fungeren als kristallisatie-punten voor zijn overeenkomstige ervaringen.

Waarmee ik maar zeggen wil, dat verstandhouding mogelijk is, dat herkenning mogelijk is, mits men maar in het oog houdt, dat herkenning een dubbel gezicht heeft en zowel helderziend maakt als verblindt. De verblindung is niet alleen het element, dat tot misvattingen leidt, maar beweegt ons ook over de kleine verschillen heen te zien. Het herkennen heeft betrekking op structuren, op omtrekken, op gedaantes die men niet punt voor punt vormt, maar plotseling in hun geheel ontwaart en gelijkstelt met een bekende vorm. Het kind ziet in de wolken een kameel of een stoomboot. Voor ons lijkt de formatie er niet op, maar het kind vindt de inhoud van zijn klein arsenaal aan vormen gemakkelijk en overal terug. Men zegt dan, dat het kind veel fantasie heeft, of suggestibel is. Het is het vermogen om gemakkelijk en verblind te herkennen, zich zonder weerstand te laten overtuigen, royaal te kunnen zien en beleven niet wat iets is, maar wat het voorstelt. Het is

de eigenschap die het kind in Baudelaire's definitie met het genie verbindt. De dubbelzinnigheid van het herkennen bestaat er dan uit, dat men tegelijkertijd het verschil weet en dat men vasthoudt aan een reserve. Men herkent King Lear in Albert van Dalsum door de woorden die hij spreekt en de situatie waarin hij verkeert. Maar tegelijkertijd herkent men Albert van Dalsum in King Lear. Het accentueren van dit kritisch besef, dat de vereenzelviging opheft tijdens de herkenning, is wat de toneelschrijver Bertolt Brecht het 'Verfremdungseffekt' heeft genoemd. Hij wilde daarmee de kritiekloze overgave bestrijden, de kinderlijke roes van de illusie, die tegelijkertijd vatbaarheid is voor demagogie. Maar hoe men de verblindende helderziendheid, de overgave en het voorbehoud, die samen de herkenning zijn, ook doseert, men vindt de beide elementen altijd samen, want wie alleen de verschillen ziet en weigert herkenningen te beleven, zou zich evenmin in de wereld thuis kunnen voelen als wie te veel en te gemakkelijk herkent. Beide extreme posities leiden tot waanzin: de absolute vervreemding, die gevoelloosheid wordt en het alles op zich zelf of op één ding betrekken, waardoor onderscheidingen en afzonderlijkheden verloren gaan. Wij kunnen ons in de menselijke wereld blijkbaar alleen bewegen, als wij een zeker evenwicht tussen goed zien en verkeerd zien weten te handhaven, als wij ongelijke dingen kunnen gelijkstellen en toch ook de z.g. zin voor de werkelijkheid bewaren.

Dat het mechanisme van de herkenning emotioneel een grote rol speelt, blijkt b.v. uit de griekse tragedies waarin het herkenningmotief, afkomstig uit de Orestes-myte, aanleiding geeft tot wedijver tussen de tragici. Orestes, de vervloekte en met schuld bela-

dene heeft twee zusters, Elektra en Iphigeneia en met beiden beleeft hij herkenningsscènes die voor hem en voor de toeschouwers van *Elektra* en *Iphigeneia in Taurië* de geluksmomenten vormen tussen de verschrikkingen en de dreigingen. De broer-zuster-relatie was bij de Grieken veelal wat sinds de troubadours in onze beschaving de romantisch verheerlijkte liefde tussen man en vrouw is geworden. In de moderne verhouding moet men fingeren, dat de een de ander herkent als de ‘enige’ op de wereld, die voor hem of haar *bestemd* was. De schok der herkenning is hier de liefde op het eerste gezicht, soms ‘coup de foudre’ genoemd, waarbij plotseling, in bliksemlicht, de wederzijdse bestemming, het voor elkaar *geboren* zijn, wordt beseft. Men had Freud nodig om er een werkelijke herkenning van te maken, n.l. die van Oedipus, die zijn moeder in zijn meisje ziet. Wij zijn op het ogenblik in een kultuurfase, waarin het *ongezond* wordt gevonden als men zijn moeder *niet* in zijn meisje ziet. Althans in de opvatting van de intellectuele, spraakmakende gemeente.

De Grieken hadden een betere logika. Als het voor de ideale en daarom ook niet-seksuele liefde nodig is, dat men voor elkaar *geboren* is, dan vindt men iets dergelijks alleen bij broer en zuster. Als zo'n paar door het wrede lot jaren van elkaar gescheiden heeft moeten leven, is de herkenning het moment, dat tegen alle schuld en ontbering opweegt. De herkenning heeft hier ook dat dubbele gezicht; aan de ene kant de hoop en de zich langzaam ontvouwende zekerheid: dit is mijn verloren gewaande zuster, mijn doodgewaande broer; aan de andere kant de twijfel, het niet terugvinden van het kind, dat men het laatst gezien en bemind had en het beseft: zij

is het niet, hij is een ander, want de jaren van het gemis kunnen niet worden weggedacht en de vreemde blijft ook de vreemde, die veel op de vroegere broer of zuster *lijkt*.

Deze dubbelheid doet zich ook voor in het beleven van tragedies en gruwelen in de literatuur. Men gaat ten onder met de held, maar tegelijkertijd ook niet. Men herkent zich, vereenzelvigd zich, maar men blijft tegelijkertijd een ander en buiten schot. De ontroering is het resultaat van deze dubbelheid, want een volledig ander blijft onberoerd en een geheel vereenzelvigde gaat mee ten onder. Wie de tragedie niet beleeft, wordt niet ontroerd, evenmin als de held die het slachtoffer is.

De eigenaardigheden van de herkenning beheersen eveneens de geschiedschrijving, die in vele opzichten het voorbeeld is van alle verhalende literatuur. Als men de geschiedenis opvat als het verhaal van alles wat in het verleden gebeurd is, dan kan zij niet geschreven worden. Wat men onder geschiedenis verstaat is altijd een selectie volgens een bepaald patroon. Van oudsher heeft men voorkeur voor het relaas van bestuursveranderingen in gemeenschappen, in dynastieke lotgevallen, oorlogen en grenswijzigingen en voor het ingrijpen van de goden in deze zaken, geleid door hun afgunst of beredderzucht. Men is voortdurend op zoek naar wetmatigheden, waardoor politiek gedrag en goddelijk bestier zouden worden beheerst. De feiten zelf zijn uniek en bovendien te veelvuldig, maar men meende telkens herkenbare patronen te kunnen aanwijzen. Men had dan alleen maar die feiten nodig, die de contouren van deze patronen zichtbaar maakten. Men vindt meestal wel wat men zoekt en dus zeker zulke gehoorzame feiten. De vraag deed zich dan

steeds voor, of men de feiten selekteerde terwille van het patroon of omdat zij inderdaad hoofdpunten waren in menselijke lotgevallen.

Nu is een oorlog tegenwoordig niet iets waar iemand omheen kan. Oorlog, die niet te ver uit de buurt is, beheerst het leven van iedereen. Maar vroeger was dat anders. Men kon wel om de oorlog heen. Laurence Sterne vertelt langs zijn neus weg in zijn *Sentimental Journey* dat hij, in 1765 van Engeland naar Frankrijk reizende, met zoveel haast uit Londen vertrok, ‘that it never entered my mind that we were at war with France.’ Hij realiseert zich dan, dat hij een paspoort nodig heeft en krijgt dat zonder veel moeite in Versailles. De oorlog had met zijn sentimentele avonturen verder niets te maken. Die kwam alleen maar voor in de geschiedenis. Voor de meeste Fransen en Engelsen waren er heel wat belangrijker dingen.

Men kwam ertoe geschiedenis te gaan schrijven volgens andere patronen: sociale geschiedenis, economische geschiedenis, kulturele geschiedenis. Maar men draaide met al deze geschiedenissen toch maar in de verte om de menselijke lotgevallen heen. Stendhal liet in zijn bekende beschrijving in *La Chartreuse de Parme* van de toevallige en onwezenlijke avonturen van Fabrice, die verzeild was geraakt in de slag bij Waterloo, de chaotische werkelijkheid kontrasteren met wat de geschiedenis ervan gemaakt heeft. Alle mensen in de slag bij Waterloo hebben een massa onzin en toevalligheden beleefd, maar de geschiedschrijving geeft aan al dit onsamenhangende een zin en een richting. De historicus presenteert ons een patroon dat niemand in de werkelijkheid ooit gezien heeft en al is niet alles zo prachtig geordend, als op het schilderij van Pieneman, een zekere

orde is er in het geschiedverhaal altijd en die was er juist niet in de werkelijkheid. De geschiedschrijver ordent zijn verhaal zo, dat het de schijn heeft, dat hij de loop der gebeurtenissen verklaart. Hij laat zien, hoe het kwam, dat Napoleon verslagen werd. Hij kiest en rangschikt zijn feiten zo, dat men inziet, dat het niet anders kon. Met andere, even ware feiten had hij de *overwinning* van Napoleon kunnen verklaren, die toen echter niet heeft plaats gehad. De historische feiten zijn gedwee met uitzondering dan van dat ene, dat Napoleon verslagen werd. De historicus, die pretendeert ons uit te leggen, hoe dat kwam en dat het niet anders kon, houdt ons en zich zelf voor de gek. De onafzienbare reeks feiten en feitjes, grote en kleine beslissingen en eindeloze toevalligheden, die tot dit resultaat hebben geleid, zijn onkenbaar en ook niet tegen elkaar af te wegen. De historicus kan alleen maar vaststellen, dat het gebeurd is en zijn patroon, zijn causale verklaring, is humbug. Indien de geschiedenis werkelijk volgens een patroon van hoofdfeiten zou verlopen, zou het toch niet moeilijk zijn met het enorme statistische materiaal, waar wij tegenwoordig over beschikken, iets van de toekomstige gebeurtenissen te voorspellen. Ten opzichte van de toekomst is geen enkele historicus, politicus of socioloog tot meer in staat dan de eerste de beste koffiedikkijkster. De geschiedenis-interpretatie van het historisch-materialisme bracht ook geen noemenswaardige verbetering. Natuurlijk is het een eerste-rangs-prestatie om een nieuw patroon te ontdekken. De aanwijzing van de produktie-verhoudingen als hoofdoorzaak van de historische evolutie heeft wel nieuwe en interessante inzichten gebracht, maar was als exclusief patroon voor de geschiedenis even ondeugdelijk als de andere patro-

nen. Men kan ook volgens dit principe de feiten kiezen en rangschikken, maar men kan dit patroon ook alleen maar achteraf tot verklaring van de gang van zaken uitroepen. Ieder patroon, ook dat de beschavingen bekijkt als organismen, die geboren worden, bloeien en vergaan, is wel in de geschiedenis te herkennen. Men kan de geschiedenis ook zien als klassenstrijd. Maar tegelijkertijd geven alle patronen het aanzien aan een nieuwe reeks verblindingen. De opzet om overal dezelfde formatie en causaliteit terug te vinden leidt tot een maniakale georneerdheid. Een zekere Calvin Hoffman, die op het idee komt, dat Shakespeare's werken geschreven zijn door Marlowe, vindt duizenden feiten en feitjes, die in die theorie passen, maar is tegelijkertijd blind voor de andere duizenden die ermee in strijd zijn. Heeft men eenmaal een bepaalde konstellatie herkend, dan ziet men die overal. Zij *is* ook overal. Iedere generatie herschrijft de geschiedenis volgens nieuwe inzichten. Men kan er een eindeloze hoeveelheid figuren in zien, zolang men zich tenminste niet vergrijpt aan de enkele harde onreducerbare feiten, die afgezien van hun oorzaken niet verschillend geïnterpreteerd kunnen worden en niet verwisselbaar zijn. Alleen geboorte en dood, zomer en winter, dag en nacht, het meetbare, weegbare, grijpbare, telbare geven enig houvast, maar een geschiedenis van de mensheid alleen daaruit opbouwen is niet mogelijk. Moet men alle openbare feiten verwerpen en Virginia Woolfs idee volgen, dat alleen individuele relaties echt zijn? Het lijkt mij zelfs voor de roman, die in hoofdzaak over individuele lotgevallen en relaties handelt, een onnodige beperking. Het openbare, de economie en de politiek, bemoeit zich nu eenmaal met de individuele relaties.

Zijn de patronen in de geschiedenis dus onbevredigend, aan de andere kant zijn ze ook onvermijdelijk. De moeilijkheid is dat de hanteerders van een patroon er zo aan gewend raken, dat zij de dingen, die er buiten vallen, niet meer zien. Het vermogen om nieuwe verschijnselen waar te nemen, is beperkt en spoedig uitgeput. De mensen vergroeien met het patroon, dat zij eenmaal hebben leren zien. Zo gaat het ook met op zich zelf waardevolle psychologische patronen, zoals de psychoanalyse. Deze zijn al dadelijk minder gevaarlijk dan de historische, omdat het materiaal overzichtelijker is. Het individueel gedrag is eerder voorspelbaar dan wat voortkomt uit de interactie van individuen en kollektiviteiten. De psychoanalyse wordt weer gevaarlijk als men er een exclusief en verblindend patroon van maakt, zoals Freud zelf trouwens in mindere mate gedaan heeft dan zijn tweede-rangs volgelingen.

De *verblindingen* die door de herkenning van dit soort patronen sterker bevorderd worden dan het *begrip*, kunnen voor allerlei doeleinden worden aangewend. Wie getraind is zich zelf te voegen in een groter verband, wordt verlost van de risico's die de individualiteit meebrengt. De pijn die een *zin* heeft gekregen, die geplaatst wordt tegen een achtergrond, wordt onherkenbaar gemaakt in zijn zelfstandigheid en daarmee draaglijker. Totalitaire systemen, geloofsgemeenschappen en nationale staten offeren zonder veel moeite individuen op, omdat zij niet eens bestaan voor wie het oog gevestigd houdt op het geheel.

De russisch-engelse filosoof Isaiah Berlin heeft in zijn boekje *The Hedgehog and the Fox* schrijvers en denkers onderscheiden in twee soorten. Zich beroepend op een nagelaten fragment van Archilochus,

een griekse dichter uit de 7de eeuw vóór Christus, stelt hij een indeling voor in vossen en egels. Van Archilochus is namelijk bewaard gebleven de uitspraak ‘De vos weet vele dingen, maar de egel weet één groot ding.’ De egels, zegt Berlin, verbinden alles aan één enkele centrale visie, een min of meer samenhangend systeem, waardoor al hun waarnemingen en begrippen bepaald worden. De vossen kennen allerlei onsamenhangende zaken. Zij zoeken niet naar een verenigend beginsel. Het ene ding, dat de egel weet, is zijn antwoord op alle vragen. Als er gevaar dreigt, wordt het beest immers een stekelige bal. Het is zijn reactie op al zijn vijanden. Geen enkel dier kan hem aanvallen in zijn verdedigingspositie. Door een orkaan wordt de ineengerolde egel ongedeerd over velden en wegen geblazen. Hij kan in afgronden vallen zonder zich te bezeren. Het ene ding, dat de egel weet, is inderdaad geniaal. Maar er zijn situaties, waarop dit antwoord niet past. Een grote vrachtauto rijdt de ineengerolde egel tot moes. De vos daarentegen, die voor ieder gevaar een ander antwoord heeft, is in het algemeen kwetsbaarder, maar hij is, anders dan de egel, opgewassen tegen nieuwe uitzonderlijke situaties. Als voorbeelden van ‘egels’ noemt Berlin: Plato, Lucretius, Dante, Pascal, Hegel, Dostojewski, Nietzsche, Ibsen, Proust. Vossen zijn volgens hem: Herodotus, Aristoteles, Montaigne, Erasmus, Molière, Shakespeare, Goethe, Poesjkin, Balzac en Joyce. De toewijzing is op zichzelf diskutabel, maar dat er egels zijn, die in alle dingen hetzelfde principe herkennen, tegenover vossen, die dat niet doen, is onbetwistbaar. De egel wordt geleid door een herkenningsexces. Hij differentieert niet, dat is zijn enorme kracht, maar het is een povere taktiek ten opzichte van het nieuwe en afwijkende.

De egel is blind voor alles dat niet aan zijn patroon beantwoordt, terwijl de vos, die altijd improviseert, het zich onnodig moeilijk maakt door een passend antwoord op overeenkomstige situaties telkens opnieuw te moeten bedenken.

Het gevaar van de fixatie aan het ene historische of psychologische patroon is, dat het niet-zien er meer door bevorderd wordt dan het zien. Het enkele patroon is te globaal, te willekeurig, het kiest en rangschikt uit te veel onoverzichtelijk materiaal. In tegenstelling tot de al te gekompliceerde *werkelijkheid* bestaat de *literatuur* uit hoeveelheden overzichtelijke informatie. De herkenningen die hier mogelijk zijn leiden tot een evenwichtiger verdeling tussen helderziendheid en verblinding.

Toch kan men zich niet afsluiten van de werkelijkheid en de geschiedenis, om alleen te leven in de overzichtelijke literatuur. Men kan de werkelijkheid ook niet anders te lijf gaan dan met herkenningen, gelijkstellingen, groeperingen, met pogingen om gemeenschappelijkheden terug te vinden achter de eindeloze rijkdom aan variaties. Men moet abstraheren en samenvatten, bijzonderheden door algemene regels vervangen en alles op het gevaar af, dat men plotseling door een vrachtauto wordt verpletterd. Maar ook als men de onvermijdelijkheid van deze herkenningen ziet, blijft er nog een verschil tussen de mensen, die star doorgaan met hun vereenvoudigingen tot zij het ene alles beheersende principe gevonden hebben en die anderen, die een reeks onderling niet verbonden patronen of groepen naast elkaar blijven zien: een verschil tussen egels en vossen, dat ten dele samenvalt met dat tussen gelovigen en ongelovigen.

In de termen van Berlin zou men bij Dostojewski

kunnen spreken van een egel die is gaan experimenteren met een vossengedrag en bij Baudelaire van een vos die zich als egel vermomd heeft. Beide posities zijn overgangstoestanden: de gelovige ziet het ongeloof, beleeft een gruwelijke herkenning en deinst terug; in het andere geval omhelst de ongelovige het geloof, maar kan geen afstand doen van zijn ongelovige mentaliteit.

In tegenstelling tot de klassieke herkenning van broer of zuster, die men als een gelukservaring kan zien, werkt de herkenning van de vele dingen voor wie gewend is aan de suprematie van het ene als een val in een afgrond, de soort afgrond, waarvoor Pascal op het laatste moment is teruggedeinsd, de soort afgrond ook, die Nietzsche bij zijn plotselinge herkenning van de Ewige Wiederkunfts-idee de schrik bezorgde die hij onmiddellijk omkeerde, in zijn waardering, tot een gelukssensatie, als een test voor zijn amor fati. Dit soort herkenningen, die omgekeerde openbaringen zijn, n.l. openbaringen van het niet bestaan van een openbaring, zijn niet ten onrechte vergeleken met een val in de diepte. De egel die plotseling ontdekt, dat zijn ene grote truc niet meer werkt, dat hij als een vos moet leven, improviserend, vluchtend, voortdurend op iets zinnend in plaats van zich blindelings aan zijn truc te kunnen toevertrouwen, verliest alle grond onder de voeten.

Als men nu inziet, dat iedereen zich voortdurend met herkenningen op de been houdt, zijn weg vindt in de wereld, dan is het duidelijk, dat zien en tegelijk niet zien levensvoorwaarden zijn. De blindheid is even hard nodig voor het oriënteringsvermogen als de helderziendheid. M.a.w. wij leven voortdurend in een schemertoestand, half ziend en half blind, als slaapwandelaars of slachtoffers van een hypnose.

Wij slaapwandelen met betrekkelijke veiligheid door onze omgeving, die wij op de tast kennen. Wij wandelen door dakgoten en over dunne latjes met gapende diepten beneden ons, zoals in de komische films en wij duizelen niet, want wij zijn gedeeltelijk blind. Worden wij met een schok wakker, doordat iets binnen of buiten ons ons aan het schrikken maakt, dan herkennen wij plotseling onze gevaarlijke situatie en wij *vallen*, zoals ook gebeurt in de komische films. Binnen de beperkingen van onze verblinding konden wij functioneren; doen wij een stap er buiten, dan komen wij in een crisis. Onze zelfbehouds-instinkten worden overweldigd door paniek. Wij vluchten de verkeerde kant op, lopen het gevaar in de geopende muil, de doelmatigheid van ons handelen is verbroken. Wij reageren excessief, beginnen ongecontroleerd te trillen, krijgen een epileptische toeval, lopen de zee in, springen in een krater, enz. De ontdekking, dat alles waar men bij geleefd heeft, niet waar is, is op het eerste gezicht onverwerkbaar. Krijgen wij gelegenheid ons aan de nieuwe bewustzijnstoestand aan te passen, dan beschouwen we de verandering als een geluk, als een grotere helderheid, als een afscheid van domineesland en een dehypnotisering. Deinzen wij terug, dan bewaren wij de herinnering aan iets gruwelijks, iets onmenselijks, een situatie, waarop men alleen met een moord kan antwoorden, zoals het ongeloof van de gelovige dikteen of met de zelfkwelling, zoals het geloof van de ongelovige mogelijk maakt. Het treden in een andere graad van bewustzijnshelderheid, het overschrijden van de drempel naar boven of beneden is het extreme voorbeeld van de schok der herkenning, die van hevig en dodelijk kan variëren naar een lichte en aangename prikkeling zoals frekwent optreedt bij

ontspanningslektuur. De grote kortsluitingen kunnen zich op momenten van geestelijke groei, van vatbaarheid voor de overschrijding van een bewustzijnsdrempel, voordoen als een zelfverwerkelijking. De een leest de ander en krijgt er een eigen vleugel of been bij. Het plotseling vinden van het geloof, zoals Paulus overkwam op de weg naar Damascus, Augustinus en zoveel andere heiligen, is een soortgelijke sensatie. Een enkele keer kan dit de overtuiging opleveren dat men overgeleverd is aan de duivel, dat men een wereld herkend heeft, waarin men verdoemd is, maar gewoonlijk betekent het beleven van de openbaring of de bekering, dat men in een bewustzijnstoestand treedt, die men nodig heeft om zich veilig te voelen. Sterfbed-bekeringen wijzen er op, hoezeer deze herkenningen zijn aangepast aan de nood waarin men zich bevindt.

De schok der herkenning in de literatuur bestaat eruit, dat de lezer *die* informatie vindt, die ordenend werkt in zijn bewustzijn. Hij herkent de informatie, omdat zij lijkt op wat onbereikbaar lag op de bodem van zijn eigen bewustzijn of omdat zij een inzicht vertegenwoordigt, waar hij aan toe was, zonder het zelf al gevormd te hebben. De informatie verandert zijn bewustzijnshelderheid, hij komt in een nieuwe somnambule toestand, waarin meer licht en meer duisternis is dan in zijn vorige, waarin de diffuse schemering anders is samengesteld en hij beschouwt dit als een geluk of een ongeluk, naar mate hij in staat is zich aan de nieuwe situatie aan te passen.

De paradoxale grond van de herkenning is, dat de lezer het ongelijke als gelijk aanvaardt, dat hij het omvormt, terwijl hij het nuttigt. De dingen zijn niet precies aan elkaar gelijk, maar zij lijken bedrieglijk veel op elkaar. Men laat zich gaarne bedriegen, men

bedriegt mee door mis te verstaan in de herkenning. Maar men weet ook, dat er bedrog in het spel is. Daarom is er geen geloof zonder een achtergrond van vertwijfeling en geen ongeloof zonder een verzwegen hoop. Wij herkennen het vreemde en het vertrouwde verbaast ons. Hamlet betreft zijn allerbelangrijkste informatie van een geest, die spookt over de tinnen van het kasteel. Niets is minder geloofwaardig, geen boodschap was minder welkom, maar de werkelijkheid kon deze informatie alleen maar weerspiegelend bevestigen. Voor hem bracht de herkenning een bewustzijnshelderheid, die de indruk maakte van waanzin, maar die geen andere afloop kon hebben dan een dodelijke.

De beoordeling van literatuur gebeurt door de registratie van herkenningsschokken. De lezer en de criticus moeten bereid zijn informatie te herkennen, kleine verschillen over het hoofd te zien, zich te laten bedriegen en toch van het bedrog te weten. Wordt het bedrog te groot, dan is de herkenning gesimuleerd; tussen de lezer en het boek is geen verstandhouding mogelijk. Is het bedrog afwezig en vindt de herkenning plaats glad en zonder de geringste schok, dan is de informatie, die het boek biedt, al te waarschijnlijk en dus imitatie of kitsch. Verliest de lezer het bedrog uit het oog, ziet hij niet meer, dat hij het vreemde als gelijk aanvaardt, dan leest hij kritiekloos, dan ondergaat hij als een kind, in een op een roes gelijkende schemertoestand, die geen verandering van belichting, geen overschrijding van drempels, geen poging tot zelfstandigheid, geen risico toelaat.

Men kan ten slotte nog vragen of mijn voorkeur voor nuchtere termen, logisch denken en waakzame kritiek leidt tot een rationele visie op literatuur en

leven. Dat is echter niet het geval. Juist met deze methode wordt duidelijk, dat alles wat wij doen en ondergaan zich voltrekt in het halfduister, dat wij alleen niet vallen, omdat wij nooit helemaal ontwaken en dat wij geen ding, geen mens, geen boek en geen schrijver kunnen zien zonder een begeleidende blindheid. Iedere hele herkenning is een halve vergissing en wij kunnen geen woord lezen zonder iets te zien dat er niet staat. Verstandhouding is mogelijk, heel goed mogelijk, maar het is er een van slaapwandelaars. Dit pessimisme hoeft er ons niet van te weerhouden opgewekt te blijven rondstrompelen en in de literatuur de geesten te blijven ondervragen alsof zij iets wisten.