

‘Los vast. Frans Kellendonk in dispuut met Maarten 't Hart’

Frans Kellendonk en Maarten 't Hart

bron

Frans Kellendonk en Maarten 't Hart, ‘Los vast. Frans Kellendonk in dispuut met Maarten 't Hart.’
In *De Revisor* 7 (1980), afl. 3, p. 2-6.

Zie voor verantwoording: http://www.dbnl.org/tekst/kell001losv01_01/colofon.htm

© 2005 dbnl / erven Frans Kellendonk / Maarten 't Hart



Frans Kellendonk in dispuut met Maarten 't Hart

Los-vast

Kellendonk: Je hebt door je niet aflatende strijd tegen De Revisor het vermoeden gewekt dat er sprake zou zijn van een principiële verschil tussen jouw werk en dat van schrijvers die we gemakshalve maar Revisorauteurs zullen noemen. Je hebt dit blad in het verleden eens vergeleken met een varkenstrog; je hebt zo ongeveer staan stampvoeten van geestdrift toen Brouwers bekende dat hij bij het uitroeien van mollen graag aan De Revisor mocht denken; je hebt de moeite genomen om uit te rekenen dat de boeken van de Revisorauteurs in volume zouden afnemen volgens een Kooimanconstante; verder heb je ons herhaaldelijk afgemeten aan het onderscheid dat Carel Peeters heeft gemaakt tussen realisten en idealisten, een onderscheid dat volgens jou - en dat ben ik met je eens - in dit geval geen steek houdt. Stuk voor stuk zijn die uitlatingen natuurlijk reuze grappig, maar cumulatief wekken ze de indruk van een fundamenteel bezwaar.

't Hart: Dat niet alleen. Vergeet niet dat mijn 'niet aflatende strijd' voor een deel ook een reactie is op de ongewoon ijverige en verbeterende strijd van Matsier tegen mij. Viermaal reeds heeft hij me krachtig op de vingers getikt. Bovendien hebben jullie in De Revisor het gedicht van Verspoor opgenomen en een stuk van Beers dat er ook niet om loog. Anderzijds is het wel zo dat ik een indrukwekkende staat van dienst heb ten aanzien van De Revisor - hetzij door besprekingen, hetzij door uitlatingen, hetzij door het in jury's zitten voor prijzen. *Bouwval* heb ik zo gunstig besproken dat het me van alle kanten verweten is, tot in Tirade toe; in *De kritische afstand* heb ik een heel vriendelijk stukje geschreven over Kooimans *Een Romance*; voor Canaponi's *Een gondel in de Herengracht* zat ik in de jury van de Anton Wachterprijs, ik heb dus meegeholpen om hem die prijs te geven; en Matsier zowel als Meijssing heb ik mee helpen uitverkiezen bij de - of dat nou zo geweldig is weet ik niet - maar bij de Europaclub International, voor die reeks 'Schrijvers van Nu, ook voor U'. Dus ik ben niet ongenueanceerd tegen De Revisor gekant, zeker niet wat de afzonderlijke boeken betreft.

Kellendonk: Laten we dan zeggen dat jouw bezwaren zich eerder op een verondersteld programma van De Revisor richten. Nu is het punt, dat de redactie er nog niet achter is wat zo'n programma precies moet inhouden. Daar wordt wel eens over gepraat en dan proberen we in theorie één lijn te trekken, maar tot op heden is dat ons niet gelukt. Misschien weet jij iets te formuleren waar we ons in zullen kunnen vinden?

't Hart: Ik denk dat de vorm waarin je een verhaal vertelt, de vorm als zodanig, voor jullie veel belangrijker is dan voor mij. Ik vind vorm en compositie óók belangrijk, maar voor mij moeten ze in een roman zó zijn dat je ze haast niet ziet, dat ze eruit weggeschreven zijn. Ze moeten er niet opzichtig in aangebracht zijn en ook door de schrijver niet zo bewust van tevoren helemaal zijn gepland. Ik heb een beeld voor ogen, een droombeeldachtig iets, en dat probeer ik op papier te krijgen. De vorm

moet er dan vanzelf inkomen. Vorm in literatuur moet net zoiets zijn als het wiel van een auto, rond, vanzelfsprekend rond, want anders kun je niet met die auto rijden; het moet vanzelfsprekend aanwezig zijn, zonder dat het nou zoveel aandacht moet krijgen. Jullie zien dat anders. Bij jullie is hoe je het moet vormen, hoe je het moet vertellen, belangrijker dan voor mij.

Kellendonk: Dat is waar. En de reden daarvoor is, denk ik, dat jouw schrijversdroombeeld zich moet handhaven tegenover het heersende beeld van de roman, een beeld dat in de negentiende eeuw voor een negentiende-eeuwse werkelijkheid is ontwikkeld. Het moet zich zien te handhaven in je eigen bewustzijn en in het bewustzijn van je publiek. De vorm waarin een mededeling wordt gedaan, beïnvloedt de aard van die mededeling, methoden zijn bepalend voor uitkomsten. Misschien kun je het zo zeggen: wij stellen, als we een verhaal vertellen, de vorm van dat verhaal, de vorm van die mededeling, tegelijkertijd ter discussie, zodat de lezer weet wat hij leest en dus kritisch kan blijven.

't Hart: Dat is een manier van literatuur bedrijven die mij niet ligt. Ik wil niet beweren dat het zo niet mag, en voor sommige mensen zal het een heel prettige manier van werken zijn, maar mij zou het heel slecht bevallen. Ik wil veel liever iets

schrijven wat de kritische zin van de lezer niet zozeer uitdooft, als wel wat hem toch meeslept. En dan ook liever door wát er meegedeeld wordt, dus niet in de eerste plaats door de stijl of vorm van het verhaal, maar door de inhoud - en dan moeten vorm en stijl wel zodanig zijn dat die inhoud optimaal tot zijn recht komt. Wat in feite verschrikkelijk moeilijk is.

Kellendonk: In de ‘Taak van de Schrijver’-discussie heeft Kooiman een vergelijking gemaakt tussen de manier waarop tegenwoordig door veel schrijvers de roman wordt gepraktiseerd en ontwikkelingen in de wetenschap. Hij heeft gezegd dat de wetenschap zich erg is gaan toeleggen op de methodologie en dat schrijvers zich, naar analogie daarvan, hebben geworpen op de vorm van hun mededelingen. Hoe sta jij daar tegenover? Zit jij nog riant in die overwegend negentiende-eeuwse vorm? Of zie jij ook wel de noodzaak van zulk onderzoek?

't Hart: Het heeft wel een zekere geldigheid, maar ik zie in mijn eigen vak, waarin het methodologisch aspect heel weinig ontwikkeld is - die mensen kijken gewoon naar diergedrag en bemoeien zich helemaal niet met de filosofische achtergronden daarvan - dat het toch grote voordelen heeft, dat je verder komt, meer onderzoek kan doen, meer kan bereiken, wanneer je die methodologische aspecten verwaarloost. Die komen pas op de proppen op het moment dat er niet meer zoveel te ontdekken valt, dat er onvrede heerst over wat er nog gepresteerd wordt. In de psychologie is de methodologie heel belangrijk geworden; dat komt, geloof ik, doordat er niet zoveel nieuws meer te vinden is. Naar mijn idee is dat een teken van beginnende aftakeling van een wetenschap. Naar analogie daarvan zou je kunnen zeggen dat het ook in de literatuur een teken is van aftakeling wanneer je zo over de vorm begint na te denken.

Kellendonk:

Niet een teken van aftakeling van de literatuur als zodanig, maar van die overgeleverde manier van schrijven.

't Hart: Die wordt dus blijkbaar voor de mensen fragwürdig, daar kunnen ze niet meer goed mee uit de voeten. Ik heb dat niet zo sterk. Ik vind het een beetje griezelig dat de compositie teveel aandacht is gaan krijgen, eigenlijk sinds Henry James, en ook Hermans heeft als eis gesteld dat elk detail in de roman een functie of betekenis zou moeten hebben. Dat leidt tot steriliteit - je kunt dan een heel boek in elkaar zetten met woorden en zinnen die verwijzen naar andere woorden en zinnen in dat boek, er blijft dan niets meer over dat spontaan is en aan de controle van de schrijver ontsnapt. Mijn ideale roman ziet er anders uit. Mij staat bijvoorbeeld steeds voor ogen een grote roman over de universiteit met al haar geledingen naar het voorbeeld van *Bleak House* van Dickens, een fantastisch boek. En ik heb onlangs *Moby Dick* herlezen en eigenlijk zit dat compositorisch, gemeten naar onze normen, heel slecht in elkaar - een rommelig boek met dan weer eens een stukje filosofie, dan weer een verhandeling over walvissen, dat in het verloop van het boek geen bal betekent. Het is een conglomeraat van totaal verschillende dingen en tóch werkt het, het heeft een enorme suggestieve kracht. Er zijn toch, ook nu nog, veel boeken die in losse, gemakkelijke vorm geschreven zijn en toch voldoen, heel waardevol zijn - ik denk

dan aan de boeken van Günter Grass en het vroege werk van Saul Bellow. *The Adventures of Augie March*, dat is toch bijna een picareske roman, achttiende-eeuws.

Kellendonk: Maar zo'n picareske roman, die heeft in die tijd toch alleen kunnen bestaan omdat men het over de waarden van de wereld waarin die romans spelen wel eens was. De morele waarden van de achttiende eeuw waren betrekkelijk simpel; men wist wie schurken waren, wie braaf, en verdomd als er in een ruwe bolster geen blanke pit zat.

't Hart: Toch is Bellow er in geslaagd om die vorm, die is voortgekomen uit een eenvoudige wereld, voor een gecompliceerde wereld te gebruiken. Maar het is nu wel onmogelijk geworden romans te schrijven met als vertrekpunt een algemeen geldende moraal. In de tijd van Dickens kon dat nog wel.

Kellendonk: Ja, toen is er een breekpunt geweest. Ik geloof dat daarom ook die eisen van hechte compositie gesteld werden. Naarmate men het minder eens was over de waarden in de wereld, ging er een steeds zwaardere verantwoordelijkheid rusten op het kunstwerk - dat moest door zijn vorm, door een esthetische eenheid te zijn, een transcendent iets worden waardoor de chaos van de wereld toch nog gerechtvaardigd werd. De kunstenaar moest zijn visie op die wereld leggen en zonder haar te vervalsen toch een soort eenheid scheppen.

't Hart: Maar als je de wereld zoals die nu is zou beschrijven, dan zou je al heel gauw aan vervalsing gaan doen, en aan clichés. Neem mijn eigen boek *De aansprekers*, waarin ik aan het eind het ziekenhuis uitloop nadat mijn vader is doodgegaan - en dan komt door die donkere zijingang een meisje binnen dat zwanger is. Tom van Deel heeft terecht opgemerkt in zijn kritiek: ja, maar dat is een cliché. Dat is ook een cliché, maar zoiets gebeurt wel. Dus als je de wereld om je heen beschrijft zoals die is dan verval je haast in clichés.

Kellendonk: Maar dat zijn toch percepties die literair bepaald zijn? John Barth geeft daar een paar prachtige voorbeelden van in *The Floating Opera*: een schitterende zonsopgang, nét op de dag dat je besloten hebt je leven te gaan beteren, een vogeltje dat neerstrijkt op een bord 'Niet Parkeren', een bord 'Eenrichtingsverkeer' voor de oprijlaan naar een begraafplaats. Mijn stelling is dat die wereld clichématig wordt door

jouw perceptie, die literair is. Je bent gewend zulke dingen op te merken omdat je uit boeken weet dat dát de significante momenten zijn. Wat eens te meer wijst op de noodzaak onze vormen aan te passen, willen we nog met andere ogen naar de werkelijkheid kunnen kijken.

't Hart: Ja, een losse, rommeliger vorm. Zo'n losse vorm bijvoorbeeld als het boek *Wat voorbij is is een droom* van Axel Sandemose waarin de schrijver niet verder komt dan steeds weer een inleiding tot het eigenlijke verhaal. Elke keer doet hij een nieuwe poging om een voorwoord te schrijven. Tenslotte vormen de voorwoorden de roman en blijft het eigenlijke verhaal achterwege. Maar jullie staan een nog veel hechtere constructie voor; jullie zijn zo bang geworden voor misstappen, constructieve slordigheid, stilistische onzuiverheden dat er iets angstvalligs in jullie proza lijkt binnengeslopen. Dit is, denk ik, ook de reden waarom jullie boeken steeds dunner worden. Is het misschien ook mogelijk dat jullie elkaar, omdat je elkaar steeds op de vingers kijkt, afremt?

Kellendonk: Het is niet waar dat 'onze' boeken steeds dunner worden. De vingers die ik bezig zie zijn heel ongeremd dikke boeken aan het schrijven. Wat die strakke vorm aangaat - ikzelf ben wel met die orthodoxie opgegroeid maar ik geloof niet meer zo, als de modernisten, Joyce, Virginia Woolf, etc., in de esthetische ordening als zingeving van een chaotische werkelijkheid. Dat heeft met allerlei dingen te maken. De literatuur heeft voor een groot deel de religie vervangen, zoals Matthew Arnold honderd jaar geleden al voorspelde in *The Study of Poetry*, maar de literatuur is nog niet echt van God los. Want als die vorm werkelijk transcendent zou zijn, dan was de kunstenaar een priester die rechtstreeks is verbonden met een Opperschepper - hij moet zijn inspiratie toch ergens vandaan halen. Is de vorm niet echt transcendent, dan zit de kunstenaar gevangen binnen zijn eigen visie, dan is hij een solipsist en dat vind ik nog minder aantrekkelijk. Dat is een dilemma waar ik nog lang niet uit ben.

Maar ik wil nog even doorgaan op die verhouding schrijvers-droombeeld versus traditioneel romanbeeld. Gesteld dat die oude romanvorm inderdaad uitgeput zou zijn, dan dreigt je werkelijkheidsbeleving clichématig te worden, zoals we gezien hebben, en bovendien dreigen de nieuwe inhouden die je wilt uitdrukken door dat beeld in banen geduwd te worden die misschien helemaal je eigen banen niet zijn. Dat is toch iets waarvan je bij het schrijven - dat ervaar ik althans heel sterk - hinder ondervindt. Je hebt zoveel romans gelezen, je weet hoe een roman eruit ziet en automatisch ga je je eigen inhoud in die vorm proppen.

't Hart: En ook ben je, meer en détail, wanneer je een sensatie moet beschrijven en je weet niet goed hoe je die in eigen woorden kunt vangen, algauw geneigd om terug te grijpen op een vorm die iemand anders al heeft gebruikt - dat is bij mij haast altijd Vestdijk, omdat die me zo ontzettend door het hoofd spookt. Ik ben het met je eens: door conventioneel woordgebruik kun je ook alleen maar conventionele bewustzijnsinhouden opschrijven. Faulkner probeert daar dan bovenuit te stijgen door een nieuw idioom te ontwikkelen, die hele syntaxis overboord te gooien, maar dat lukt hem lang niet altijd. Ik probeer dat gevaar zelf te ondervangen door poëzie te lezen, de lyrische poëzie van de laatste honderdvijftig à tweehonderd jaar, waarin het altijd gaat over bewustzijnsinhouden die geëxploreerd worden, belevingen van

kleine dingetjes. Dichters kunnen met een paar woorden veel meer dan je als romanschrijver kunt. Zo probeer ik al poëzie lezend een eigen taal te ontwikkelen. Ik kijk in het algemeen meer af van dichters dan van romanschrijvers. Als ik een roman aan het schrijven ben lees ik vrijwel uitsluitend poëzie, geen proza, omdat ik bang ben voor beïnvloeding, dan merk ik dat ik sterk geneigd ben om iemands taal te gaan imiteren. Hölderlin, die herlees ik dan altijd weer. Die heeft wel een heel rare syntaxis. In het algemeen trouwens veel Duitse poëzie - iemand als Trakl, Georg Heym, Else Lasker-Schüler. Engelse ook - Keats, Yeats, Wallace Stevens, dat vind ik grandioze figuren.

Kellendonk: Behalve romanschrijver en bioloog ben je ook, zoals je aan het begin van dit gesprek al hebt laten merken, een gezaghebbend criticus. Wat ik erg goed vind aan je kritieken is dat je zo de nadruk legt op het lezen als ervaring, iets waar je een paar uur mee zoet bent. Meestal worden boeken in de kritiek gereduceerd tot een cruciale passage, een paar typerende zinnen, en daaraan opgehangen. Ik vind het wel jammer dat je die leeservaringen zo weinig beargumenteert. Je inleiding tot *De som van misverstanden* is een belangrijk document in dit verband. Je bent daar heel stellig in je afkeer van Joyce, van Gombrowicz. De boeken van Nabokov noem je kroonluchters die niet kunnen branden ...

't Hart: Nabokov kan fantastisch schrijven. Een boek als *Speak Memory*, dat vind ik wonderbaarlijk, hoor. Maar hij heeft zo'n esthetiserende inslag in zijn werk. Buiten het vermogen om het mooi te zeggen om schijnt er dan helemaal niets meer te zijn, eigenlijk. Hij heeft niets aan zijn lezers mee te delen dat boven schoonheid uitgaat. Die pretentie heeft hij ook niet. Hij wil geen maatschappijkritiek leveren, als je in termen van Carel Peeters zou praten. Geen ideeën overleveren. In zijn vroege werk, in *The Gift* bijvoorbeeld, ligt dat anders. Dat is toch veel meer dan alleen maar een heel mooi kunstwerk, zoals *Ada*. En *Pnin* is het meest ontroerende boek dat Nabokov ooit geschreven heeft. Daarin stijgt hij boven die esthetiek uit en probeert een persoon neer te zetten aan wie je al lezend ook zelf iets hebt, met wie je verder komt. Als je zo'n man op straat zou tegenkomen zou je hem, nadat je dat boek had gelezen, beter begrijpen.

Kellendonk: Nabokov en Gombrowicz hebben inderdaad één ding gemeen: ze bieden weinig mogelijkheden tot identificatie. Bij Gombrowicz worden de gedragspatronen van zijn personages in het belachelijke getrokken, die blijken dan niet te corresponderen met een innerlijke werkelijkheid. Nabokov's hoofdfiguren zijn vaak mensen met een afwijkende psychologie, gekken, moordenaars, een nympholept. Overigens vind je bij Nabokov heus wel maatschappijkritiek. In *Lolita* is die heel subtiel verweven met de taal, de taal van een erudiet uit de Europese traditie waarmee dan de Amerikaanse maatschappij aan het eind van de veertiger jaren wordt beschreven - daar heb je een botsing tussen twee culturen. Maar voor jou is die identificatie, het je kunnen inleven in een hoofdpersoon, veel belangrijker - en dat is ook jouw waarde-criterium.

't Hart: In zekere zin wel, ja. In hoeverre is het de schrijver gelukt om die figuur, of figuren, zo aannemelijk voor te stellen dat je je kunt inleven. Maar dat moet niet een identificatie zijn in de zin van: hij lijkt op me, of hij heeft precies mijn eigen persoonlijkheid - wat veel lezers hebben, die herkennen alleen maar iets van zichzelf. Dat is niet goed. Het gaat erom dat de schrijver je iemand kan laten zien die een bepaalde gedachtenwereld, een bepaalde visie op de dingen erop nahoudt die essentieel verschilt van de jouwe, maar waarvoor je, doordat die zo goed is opgeschreven, toch begrip kunt gaan opbrengen, zodat je eigen ervaringswereld daar ook door verrijkt wordt en je omgekeerd meer begrip zult kunnen hebben voor dat soort mensen.

Kellendonk: Heel beknopt zou je kunnen zeggen dat voor jou literatuur op de eerste plaats zelfexpressie is, terwijl voor schrijvers in de traditie van Joyce, Nabokov, waaronder wellicht de Revisorauteurs, literatuur een vorm is van onderzoek, onderzoek door middel van de verbeelding. Voor schrijvers die zich met dat laatste bezighouden is het materiaal waarmee ze werken, de taal, natuurlijk uiterst belangrijk. Je hebt gezegd dat je weinig voelt voor een 'wereld-in-woorden'-opvatting van kritiek, die een roman beschouwt als een autonoom taalbouwsel. Daaraan gepaard gaat een zekere geringschatting van stijl...

't Hart: Nou ja, geringschatting. Stijl is wel erg belangrijk, maar precies voor zover het de schrijver lukt om zichzelf daarin uit te drukken, voor zover hij die zelfexpressie maximaal dient. Dat geldt ook voor vorm. Alle literaire middelen die je ten dienste staan om die zelfexpressie zo groot mogelijk te maken en zo eerlijk mogelijk - hoewel 'eerlijk' hier een moeilijk begrip is, want schrijven is liegend de waarheid vertellen - zijn verschrikkelijk belangrijk. Maar als Flaubert, met al zijn literaire vermogen, want dat was natuurlijk enorm groot, tóch in zijn romans kans ziet om zichzelf helemaal te verstoppen, terwijl hij juist in zijn brieven, waarin hij lang niet zoveel aandacht aan de stijl besteedt, waarin die literaire expressiemiddelen lang niet zo gepolijst en verfijnd zijn, veel meer van zichzelf prijsgeeft, dan vind ik op dat moment de stijl waarin die romans zijn geschreven blijkbaar eer een hinderpaal voor een maximale zelfexpressie.

Los hiervan is het opmerkelijk dat er een bepaalde nuchtere, onsentimentele, haast zakelijke proza-stijl is die altijd weer terugkeert, die als een phoenix steeds weer oprijst uit de as van vernieuwingspogingen die tot mislukking gedoemd zijn. Die oer-stijl vind je al bij Swift en soms ook in bepaalde gedeelten bij Defoe, bij een

schrijver als Hawthorne, bij Fontane, bij Flaubert (soms). Conrad is begonnen als een proza-schrijver die veel adjectieven gebruikte, die een zware, savant-veelzijdige stijl praktiseerde, maar ook hij heeft in *The Shadow-line* het stadium van nuchterheid, soberheid bereikt. Misschien is dat toch de echte goede, nooit verouderende stijl - de stijl van Kafka, Söderberg, Elsschot. Ook het boek van Bruce Chatwin, *In Patagonia*, is in die stijl geschreven. En de laatste twee romans van Schippers en *De kat achterna* van Doeschka Meijsing. Mijns inziens is dit de ware stijl, die ik zelf zou willen schrijven.

Daarom vind ik die absolute eis van distantie ook zo onredelijk. Er wordt door veel critici geëist dat je distantie hebt van je materiaal wanneer je aan het schrijven bent. Maar waarom zou dat moeten? Waarom zou je als schrijver juist niet heel erg betrokken mogen zijn bij datgene wat je aan het opschrijven bent? En waarom zou daarna ook de lezer er emotioneel niet heel erg bij betrokken mogen zijn? Er zijn gelegenheden genoeg waarbij je juist geen distantie wilt. Dat is toch geen eis die altijd onverkort moet gelden voor alle literatuur.

Kellendonk: Ik denk dat je dat weer kunt terugvoeren op die tegenstelling tussen zelfexpressie en onderzoek. En het is heel goed mogelijk om je ziel bloot te leggen en toch afstand te bewaren - Flaubert heeft zich kennelijk uitgeleefd in de figuur van Madame Bovary. Er zijn veel boeken waarbij de lezer door een benauwdheid bevangen wordt omdat hij gevangen zit in de noodzakelijkerwijs beperkte visie van een hoofdpersoon. Je verwacht van een schrijver dat hij lucht geeft aan een boek door zichzelf als verteller apart te houden van de figuur die hij beschrijft, zodat de lezer vrij kan ademen en kritisch kan blijven ten aanzien van wat er geschreven staat.

't Hart: Ik vind niet dat de lezer onder alle omstandigheden vrij moet kunnen ademen. Hij mag het best eens benauwd krijgen; ik acht het een verdienste als een auteur een roman kan schrijven die de lezer een tijdje onder water houdt. Als iemand schrijft over een claustrofobische ervaring, zoals Jeroen Brouwers deed in *Zonsopgangen boven zee*, moet de lezer het net zo benauwd krijgen als de hoofdpersoon van dat boek. Eén van de vele verdiensten van Brouwers' roman is dat de lezer inderdaad ademnood krijgt. Waarom zou een lezer altijd kritisch moeten kunnen blijven? Laat hij maar eens met

kracht op de huid gezeten worden, door elkaar geschud worden als een klein kind. Je ademt niet vrij bij de *Kreutzer-sonate* van Tolstoi of bij *The Confessions of a justified sinner* van James Hogg en dat hoeft ook helemaal niet. Maar wil je distantie dan kun je die ook bereiken door humor. Als iemand zichzelf beschrijft en tegelijk belachelijk weet te maken, dan geeft dat ook al distantie. Nog zo'n eis die wel eens gesteld wordt is herleesbaarheid. Matsier vindt dat erg belangrijk. Dat vind ik van hem dan zo grappig omdat hij beweert al zo weinig te lezen. Waarom zou hij het weinige dat hij leest ook nog willen herlezen? Wat daar achter zit is dat je steeds meer in die boeken gaat ontdekken, dat ze steeds rijker zouden worden, dat er meer en meer betekenislagen zouden zijn, polyinterpretabiliteit of zo. Maar herleesbaarheid als criterium, daar kun je helemaal niet mee uit de voeten. Want wat herlees ik zelf nou graag? Ik herlees ontzettend graag de boeken van Dickens en dan vind ik zijn vroegere werk beter herleesbaar dan zijn latere, dat veel gelaagder is. Hebben die boeken nou zoveel betekenislagen? Welnee. Je herleest het om die wat absurde visie op de werkelijkheid die hij heeft, die gekke metaforen, die malle figuren - niet om steeds meer betekenislagen te ontdekken. Gogol herlees ik ontzettend graag; dat heeft ook met die een beetje vreemde humor te maken. Svevo. Maar de schrijvers die echt heel diepzinnig zijn, Musil bijvoorbeeld, zal ik nooit herlezen. Ik ben al blij toe als ik dat één keer gelezen heb. Conrad kan ik steeds weer herlezen, dat vind ik elke keer weer haast een openbaring, althans de echte goede dingen, want hij heeft ook veel slechts geschreven. Een verhaal als 'The Secret Sharer'. Heeft dat nou maatschappijvisie, een van die eisen van Peeters? Nee. Het is voor mij een enorm belangrijk verhaal. En het is niet zo dat ik daar bij herlezing iets nieuws in ontdek, nee, ik ontdek daar niets nieuws in. Ik lees dat een eerste keer en dan vind ik het schitterend mooi, en als ik het herlees, ja, dan ontdek ik misschien nog iets erbij wat ik daarvoor niet had gezien, maar dat heb ik dan de eerste keer meer over het hoofd gezien dan dat er nou sprake is van een nieuwe betekenislaag die ik aanboor.

Kellendonk: Naar Dickens ga je waarschijnlijk terug om hetzelfde te beleven als je bij de eerste lezing beleefd hebt. Maar bij Conrad is dat misschien anders - voor mij in elk geval en hetzelfde heb ik bij James. Die verhalen kunnen je emoties in verschillende fasen van je leven bijna tastbaar maken. Dat ervaar je toch heel sterk op het moment van lezen - je emotionele leven, dat normaal nogal ongecoördineerd en warrig is, wordt dan plotseling overzichtelijk, bereikt een harmonie, die natuurlijk maar tijdelijk is, want zodra je het boek dichtslaat is het voorbij. Dat zijn heel heilzame ervaringen. Als blijkt dat je in een verhaal, na een tussenpoos van jaren, weer dezelfde emoties kwijt kunt, maar dan in andere configuraties, of andere emoties, of in de tussentijd gerijpte en veranderde emoties, dan vind ik dat toch een prestatie van zo'n verhaal en iets waar je het hogelijk om mag waarderen. Maar met polyinterpretabiliteit heeft dat niets te maken, dat ben ik met je eens. Het zijn vaak de simpelste verhalen die je het best bijblijven.

Goed. Voor jou is schrijven zelfexpressie en lezen is herkenning, van het verleden of van een eventuele toekomst. In jouw opvatting spiegelen leven en literatuur elkaar zo perfect dat ze haast niet uit elkaar te houden zijn. Matsier, om even bij hem te blijven, heeft er op gewezen (in *De Revisor* V/4) dat voor jou, net als voor Brouwers, de literatuur geen reflectie is op het leven, maar het leven juist een reflectie *van*

literatuur. In *De som van misverstanden* vertel je dat je liever leest dan met mensen praat. Het lijkt haast of de literatuur voor jou een doel in zichzelf is geworden.

't Hart: Het is bij mij wel een beetje omgedraaid geraakt. Het zou zó moeten zijn dat je de literatuur gebruikt om je ervaring te verrijken of te belichten; dat is bij mij andersom, in die zin dat ik mijn ervaring gebruik om literaire werken beter te begrijpen. Dat is wel zo. Als ik iets meemaak wat ik niet eerder heb meegemaakt, dan denk ik: daar staat dat al beschreven - hé, nu begrijp ik ineens waarom die figuur dat zo heeft opgeschreven. Dat vind ik voor mezelf heel wat bevredigender dan het omgekeerde, dat ik iets lees wat ik zelf al eerder heb ervaren en dan denk ik: dat heeft die man goed opgeschreven. En een doel in zichzelf... Kijk, ik heb altijd sterk het idee dat mensen, in de gewone omgang, als ze met elkaar praten, nooit het achterste van hun tong laten zien, altijd iets achterhouden. Door boeken leer je meer over het innerlijk van alle mensen in je omgeving kennen dan door gesprekken, omdat je elkaar toch een klein beetje beïnvloedt als je praat, ook een beetje naar de mond praat. Op het moment dat je aan het praten bent weet je soms ook niet eens dat je er anders over denkt dan je gesprekspartner. En in de literatuur, althans wanneer het goed is, wanneer iemand het echt aandurft om iets over zichzelf te schrijven wat waar is, wat toch ook betrekkelijk zeldzaam is, laat je wél het achterste van je tong zien, durf je het wél aan om zoveel mogelijk over jezelf mee te delen, en dan ook nog in een geconcentreerde vorm. En dat vind ik zo mooi van literatuur.