

Jan Campert-Stichting Jaarboek 2011

Jan Campert-Stichting Jaarboek 2011

Den Haag 2012
Jan Campert-Stichting

Inhoud

Aad Meinderts, Voorwoord

Jan Campert-prijzen 2011

- 11 Aad Meinderts, Welkomstwoord
- 14 Juryrapport Jan Campert-prijs 2011
15 Dankwoord Erik Spinoy
18 Carl De Strycker, *'Onfeilbaar schuin'*.
Over Dode kamer van Erik Spinoy
- 28 Juryrapport F. Bordewijk-prijs 2011
29 Dankwoord Gustaaf Peek
30 Joost de Vries, *'Zoeken naar het moment
dat duisternis overgaat in decency'*.
Over Ik was Amerika van Gustaaf Peek
- 39 Juryrapport Nienke van Hichtum-prijs 2011
40 Dankwoord Benny Lindelauf
42 Ismee Tames, *In een oorlog is niemand veilig,
ook een kind niet. Over De hemel van Heivisj
van Benny Lindelauf*
- 52 Juryrapport G.H. 's-Gravesande-prijs 2011
53 Dankwoord door Matthijs Ponte, namens
Stichting Perdu
55 Erik Lindner, *Die hele geschiedenis van donkere
boekhandels en zaaltjes. Over de drie gezichten van Perdu*
- 65 Juryrapport Constantijn Huygens-prijs 2011
66 Dankwoord door A.F.Th. van der Heijden
67 Carel Peeters, *Meesterlijke mislukkingen.
Over het schrijverschap van A.F.Th. van der Heijden*

Symposium Remco Campert. 60 jaar dichter

- 85 Aad Meinderts, Inleiding
87 Ad Zuiderent, 'Luister goed naar wat ik verzwijg',
of: Waarom de poëzie van Remco Campert meer
aandacht verdient
101 J.H. de Roder, 'Mijn heden/ dat niet alleen van mij is'.
Over vorm of vent bij Remco Campert
111 Anna Enquist, Pauze
112 Hagar Peeters, Alles wat jou niet in vervoering brengt,
doet je te kort
116 In Chicago in de bar met blues
118 Ik herken je
119 Toen we moe werden
120 Ik heb je gedichten gestreeld
121 Bart Chabot, Hoe Remco Campert honderdtachtig werd
123 Remco Campert, Los werk
124 Lamento
126 Zondag

Voorwoord

Dit jaarboek bevat de juryrapporten en dankwoorden van de literaire prijzen van de Jan Campert-Stichting en de essays die over de bekroonde werken geschreven werden. Het tweede gedeelte wordt gevormd door de teksten van het symposium 'Remco Campert. 60 jaar dichter'.

De Jan Campert-Stichting, die al bijna 65 jaar de literaire prijzen van de Gemeente Den Haag toekent, heeft voor 2011 vier schrijvers en een organisatie bekroond.

A.F.Th. van der Heijden (1951), ontvangt de Constantijn Huygens-prijs 2011 voor zijn hele oeuvre. In 33 jaar schrijverschap is A.F.Th. van der Heijden er als geen ander in geslaagd om de wereld met een literaire blik te bezien. In zijn romans en verhalen kan alles literatuur worden. Of het nu gaat om beroemde misdaadgeschiedenissen, krakersrellen, voetbalvandalen of om zijn persoonlijk leven, steeds slaagt Van der Heijden erin om het menselijk bestaan met een scherp oog voor het morele en het tragische te herscheppen als een groots kunstwerk.

Erik Spinoy (1960) valt voor zijn bundel *Dode kamer* de Jan Campert-prijs 2011 toe. Erik Spinoy schreef een bundel die één experiment is met waarnemingen, van zintuigelijke exotische ervaringen tot het afgesneden zijn van de wereld in een echo-loze dode kamer. Met *Dode kamer* heeft Spinoy fascinerende gedichten geschreven, waarin de lezer zich beweegt tussen flitsen van herkenning en vervreemding.

Aan Gustaaf Peek (1975) is voor zijn roman *Ik was Amerika* de F. Bordewijk-prijs 2011 toegekend. Met *Ik was Amerika* dompelt Gustaaf Peek zijn lezers onder in een deelaspect van de Tweede Wereldoorlog dat voor de Nederlandse literatuur volkomen nieuw is: krijgsgevangenkampen voor Duitsers in de vs. De jury heeft de roman als bijzonder filmisch ervaren en is onder de indruk van de wijze waarop Peek levensverhalen van uiteenlopende figuren met elkaar heeft verstrengeld in een overtuigende vorm. De roman ademt de sfeer van een Amerikaanse road movie: panoramische weidsheid en scènische intimiteit wisselen elkaar af.

Bovengenoemde prijzen worden jaarlijks toegekend. Benny Lindelauf (1964) ontvangt de tweejaarlijkse Nienke van Hichtum-prijs voor jeugdliteratuur 2011 voor *De hemel van Heivisj*, een overrompelend gelaagd boek dat zich niet onder één noemer laat vangen. Het is een streekroman, een oorlogsverhaal, een coming-of-age-boek en een magisch-realistische roman in één. Lindelauf houdt de compositie kordaat in de hand. De kleurrijke personages en de bijzondere setting zijn springlevend en verbluffend authentiek.

De driejaarlijkse G.H. 's Gravesande-prijs voor bijzondere literaire verdiensten 2011 gaat naar Stichting Perdu. Deze in Amsterdam gevestigde literaire stichting, die een nationale uitstraling heeft, presenteert in een intiem theater eigenzinnige programma's, die gekenmerkt worden door een hoge kwaliteit en een internationale blik op ontwikkelingen in de literatuur. Het werk van Perdu getuigt van een liefde voor literatuur (met name voor poëzie) die zich niets gelegen laat liggen aan de waan van de dag.

De bekroningen werden bekend gemaakt op maandag 28 november in het programma Kunststof/NTR – Radio 1. De feestelijke prijsuitreiking vond plaats op zondagmiddag 22 januari 2012 in de Koninklijke Schouwburg in Den Haag. De prijzen werden uitgereikt door de Haagse wethouder van Cultuur, Marjolein de Jong. De prijsuitreiking werd gecombineerd met een literair programma waarmee een hommage werd gebracht aan Hella S. Haasse, georganiseerd in samenwerking met Uitgeverij Querido en Writers Unlimited. Vóór de pauze vond de literaire hommage aan de in 2011 overleden schrijver plaats, na de pauze de uitreiking van de literaire prijzen van de Jan Campert-Stichting.

*Aad Meinderts,
voorzitter Jan Campert-Stichting*

Jan Campert
Stichting
de Prijzen
de Prijswinnaars
de essays

Welkomstwoord

Als voorzitter van de Jan Campert-Stichting heet ik u allen hartelijk welkom bij de uitreiking van de jaarlijkse literaire prijzen van de gemeente Den Haag. Uiteraard een speciaal woord van welkom aan het adres van onze laureaten, die ik vanaf deze plaats van harte feliciteer: Erik Spinoy, Gustaaf Peek, Benny Lindelauf en Matthijs Ponte, die Stichting Perdu vertegenwoordigt.

Helaas heb ik de voorgaande woorden niet ook kunnen richten aan A.F.Th. van der Heijden. Hij kan er niet bij zijn vanmiddag, maar daar hebben we iets op gevonden. Nog even geduld.

Den Haag mag trots zijn op haar literaire prijzen, die al bijna 65 jaar worden toegekend en is dat gelukkig ook. Met name de Constantijn Huygens-prijs is een uitstekend exportproduct – om het maar eens in city marketing termen uit te drukken – naar de rest van Nederland en soms zelfs naar het buitenland. Zo las ik onlangs in de *Frankfurter Allgemeine Zeitung*: ‘Die nach dem berühmten Naturforscher, Literaten und Politiker der Rembrandt-Zeit benannte Auszeichnung gilt als einer der bedeutendsten der Niederlande, ist mit zehntausend Euro dotiert und wird im Januar in Den Haag überreicht.’ Zo, dan hoort u het ook eens van een ander en bovendien: in het Duits klinkt het toch net echt.

Den Haag, wortelend in een rijke literaire traditie, is met haar festivals, haar letterenmusea en haar literaire prijzen een echte literatuurstad. Wij hopen niet alleen dat dat zo blijft, maar dat deze kwaliteit van de stad verder wordt uitgebouwd, juist vanuit de ambities die Den Haag koestert richting Culturele Hoofdstad 2018.

Nog even terug naar de hommage aan Hella Haasse, waarvan wij voor de pauze getuige zijn geweest. Uiteraard werd ook zij in het verleden door de Jan Campert-Stichting gelauwerd en wel in 1981 met de Constantijn Huygens-prijs. Ooit vroeg ik haar, toen het Letterkundig Museum een expositie maakte over de dood in de literatuur, haar favoriete doods-

gedicht te kiezen en die keuze van een motivering te voorzien. Ze koos voor een gedicht van P.N. van Eyck, dat ik graag citeer:

*O DOOD, geheime nachtegaal
Die in de donkere hagen zingt
Uw nooit ontraadselbaar verhaal
Dat tot in 't diepst der harten dringt,*

*En lokt ons beiderzijds van 't pad
Over het dompe dove mos
Voort van de wemellichte stad
Naar 't ver en stil en duister bos, –*

*Ik volg u, dood, zing gij mij voor,
Ik zal niet talmen aan de zoom,
Dat ik de laatste sterregloor
Ontvinge voor mijn laatste droom.*

*Wat is herinnering van licht?
Ik ben tot duisternis bereid.
Onhoorbaar sluit de nacht zich dicht...
Mijn ziel wordt vol van eeuwigheid.*

De fraaie toelichting, waarin ze schreef waarom ze juist dit gedicht had gekozen, eindigt met de volgende alinea: 'In de poëzie verwijst het zingen van de nachtegaal vrijwel altijd naar een nachtelijke ontmoeting met de geliefde. Dat element maakt de lokstem van de Dood in Van Eyks gedicht onweersaanbaar. Wat kan verleidelijker zijn dan een belofte van eeuwigheid?'

De wethouder van Cultuur, Marjolein de Jong, zal vanmiddag de prijzen uitreiken aan de inmiddels bekende nachtegaleen en daarbij kort uit het juryrapport citeren. Ze spreekt op die momenten ook namens de jury, die dit jaar bestond uit: Yra van Dijk, Arjen Fortuin, Aukje Holtrop, Ena Jansen,

Jos Joosten, Annemie Leysen en Lut Missinne, onder mijn voorzitterschap. Ik dank mijn mede-juryleden voor het vele leeswerk en de discussies die met hartstocht en kennis van zaken gevoerd werden en die uiteindelijk hebben geleid tot vijf overtuigende bekroningen.

Jan Campert-prijs 2011

Erik Spinoy

Dode kamer

Juryrapport

Dode kamer van Erik Spinoy bevat drie cycli die samen een onderzoek vormen naar hoe wij waarnemen: van zintuiglijke ervaringen op een verre reis of dubbelzinnige ervaringen in de kindertijd tot de existentiële ervaring afgesneden te zijn van de wereld in een dode kamer.

Een dode kamer is – zo vertelt ons de flaptekst – een kamer zonder echo, een soort van isoleercel die ons terugwerpt op ons naakte zelf, waarin we geconfronteerd worden met herinneringen. In de eerste cyclus aan een reis in een exotisch land, langs de ‘vlezig zachte wagenzieke weg / die zich geslingerd ziet door banen okergeel / en roestig rood’, in de laatste gedichtenreeks aan een kindertijd van ‘grasgroene knieën’ en ‘te dunne benen van terlenka’. De ervaringen zijn niet verward tot herinneringen, maar ze overrompelen, ontregelen en verrassen door de buiteling van de zintuigen, geuren, geluiden en kleuren, die variëren van zwavelgeel tot walnootbruin, van hagelwit tot chemisch rood.

De dichter heeft zijn fascinatie voor het werk van de kunstenaar Ann Veronica Janssens verwerkt in de middelste cyclus van *Dode kamer*. Janssens exploreert de manier waarop wij waarnemen, haast op een wetenschappelijk wijze. Het waarnemen op zichzelf wordt thema van deze cyclus. In een kamer van mist, een beeld van Janssens dat het omslag siert, verliest de toeschouwer het houvast van oog en oor en plooit hij zich op zichzelf terug: ‘door de lome bloedstroomlauwe hagelwitte oliedruppelwolk / valt er geen duim voor ogen meer te zien.’

Meesterlijk is het hoe Spinoy in *Dode kamer* zijn verzen met onverwachte beelden en sprongen varieert, maar toch een strak gecomponeerde bundel weet te maken. De drie cycli

worden bijeengehouden door steeds weerkerende motieven, kleuren en indrukken en door de ongemene trefzekerheid waarmee de dichter zijn woorden kiest.

Met *Dode kamer* heeft Spinoy fascinerende gedichten geschreven, waarin de lezer heen en weer wordt geschoven tussen flitsen van herkenning en vervreemding.

Dankwoord

Er zijn nogal wat culturen waarin verdriet en rouwbeklag niet door de getroffen zelf worden geuit. Over de rol van *praeeficae* of klaagvrouwen op begrafenissen in het Oude Rome lees ik, ergens op het internet: ‘Zij sloegen zich op de borst en trokken met dramatische gebaren haren uit hun hoofd.’ In het bijbelboek *Jeremia* maakt God op de volgende manier duidelijk dat Hij Zijn volk zal geselen, en dat het zich dus op groot verdriet moet voorbereiden: ‘En Ik zal hen verstrooien onder de heidenen, die zij niet gekend hebben, zij noch hun vaders; en Ik zal het zwaard achter hen zenden, totdat Ik hen verteerd zal hebben. Zo zegt de Here der heirscharen: Merkt daarop, en roept klaagvrouwen, dat zij komen’ (Jeremia 9: 16–17).

Het bijzondere fenomeen ‘klaagvrouwen’ is een goed voorbeeld van het algemenere verschijnsel ‘interpassiviteit’: wij laten anderen uitdrukking geven aan wat wij geacht worden te voelen. Ondertussen kunnen wij ons leven min of meer gewoon voortzetten. Een ander voorbeeld van interpassiviteit is de lachband bij sitcoms. Dat die over het algemeen niet zo buitengewoon grappig zijn, hindert niet: er wordt voor ons gelachen, terwijl we moe van een lange werkdag op de sofa naar het scherm zitten te staren. We hoeven ons niet zelf te amuseren, de lachband doet het voor ons. Interpassiviteit heeft niets met onoprechtheid te maken: het is een van de mechanismen die de samenleving aanwendt om de druk van ons weg te nemen die ontstaat wanneer we op een ontregelende situatie moeten reageren.

Idealiter zou ik nu dus een beroep moeten kunnen doen op dankvrouwen, aan wie ik dan de uitdrukking van mijn

intense gevoelens van dankbaarheid, compleet met extatisch vertoon van vreugde, kan delegeren. Maar zo werkt het niet in onze cultuur: dat danken, ik zal het zelf moeten doen. Natuurlijk beschikken wij over andere mechanismen om aan de in zulke gevallen opkomende radeloosheid het hoofd te bieden: wij beoefenen het genre van het dankwoord, waarvoor modellen bestaan en conventies. De goede danker maakt die modellen en conventies tot de zijne, dat wil zeggen hij gehoorzaamt aan de regels van het genre en weet er tegelijk creatief mee om te gaan.

In alle ernst: ik ben bijzonder blij met de Jan Campert-prijs, en ik ervaar het als een grote eer dat mijn naam wordt toegevoegd aan de prachtljst die het palmares van de Campert-prijs ondertussen is geworden. Een bekroning als deze is een hart onder de riem, zeker voor een dichter, die toch vaak het idee heeft dat het wel heel erg stil is om hem heen. Niet zelden voelt de dichter zich zoals Robinson Crusoe zich moet hebben gevoeld op zijn onbewoonde eiland. Elke nieuwe bundel heeft dan ook iets van een fles in zee. Wie weet of die fles ooit wordt gevonden, of de boodschap erin wordt gelezen, en of de dichter-eilandbewoner van dat gelezen worden iets zal merken. Komt er ooit een antwoord? Verschijnt er op een dag een rookpluim aan de horizon?

Poëzie is natuurlijk wel wat anders dan 'gewone' communicatie, die er doorgaans op gericht is een boodschap zo efficiënt en helder mogelijk over te dragen. Toch is ook poëzie wezenlijk dialogisch. Een bekroning als deze geeft goede moed, omdat ze bevestigt dat er wel degelijk een dialoog tot stand is gekomen. De respons van de buitenwereld roept vaak een respons van de dichter op, en omgekeerd. Nieuw werk lokt reacties en vragen uit, die zelf weer aanleiding kunnen geven tot nieuw werk, enzovoort. Mijn bundel *Dode kamer* is onder meer ontstaan uit teksten die ik heb geschreven in antwoord op een opdracht van het tijdschrift *DWB*, en uit notities die ik in 2008 heb genomen op het poëziefestival van Medellin in Colombia, waar ik door het Vlaams Fonds voor de Letteren heen was gestuurd. Met dat materiaal ben ik verder aan de slag gegaan, onder meer tijdens een workshop met

Belgische en Duitse dichters en op het poëziefestival Poetry International in Rotterdam. Het zijn allemaal gelegenheden, deze, die een dichter het gevoel geven dat wat hij doet er ook toe doet. En ondertussen ben ik, voor een deel uit eigen beweging en aandrift, maar ook bemoedigd door de reacties op *Dode kamer*, die onder meer de vorm hebben aangenomen van deze prijs, alweer met nieuwe dingen bezig. Zo blijft de gril-lige dialoog die poëzie heet zich aldoor ontwikkelen.

Deze uitreiking vindt plaats op een ogenblik dat het literaire en artistieke leven in Nederland sterk onder druk staat. Dat heeft in de voorbije tijd tot bezorgde en verontwaardigde reacties geleid, wat niet meer dan begrijpelijk is. De literatuur en de kunsten zijn echter diep verankerd in de Nederlandse samenleving, en zijn dat letterlijk al eeuwenlang. De overtuiging dat ze waardevol en belangrijk zijn, heeft zich als een stevig sediment in de Nederlandse samenleving afgezet. Ik ben er daarom stellig van overtuigd dat de huidige crisis een weliswaar betreurenswaardige en pijnlijke, maar voorbijgaande toestand is, waar literatuur en kunsten vitale antwoorden op zullen formuleren.

Zorgelijker is de situatie in Vlaanderen, waar datzelfde sediment als gevolg van onfortuinlijke historische omstandigheden veel dunner is. Van oudsher zijn Vlaamse kunstenaars en schrijvers daarom koppige romantische individualisten, die vaak tegen beter weten in hun ding blijven doen tot er, als het goed is, betere tijden aanbreken. Niet zelden betekent dat: tot ze finaal in het buitenland worden ontdekt. Voor de literatuur is dat buitenland gewoonlijk Nederland. Geen Claus of Boon zonder Nederland, en eigenlijk ook geen Van Ostaïjen. Ook de erelijst van de Campert-prijs getuigt van die Nederlandse gastvrijheid voor de asiel zoekende Vlaamse schrijver: eerder viel de prijs te beurt aan onder anderen Leonard Nolens, Miriam Van hee en Herman de Coninck, recenter waren Dirk van Bastelaere en Peter Verhelst aan het feest. Ook daarom: dank!

Carl De Strycker
'Onfeilbaar schuin'.
Over Dode kamer van Erik Spinoy

De kortste weg is de rechte weg: recht op het doel af. Twijfel, omwegen, ze worden nauwelijks getolereerd in onze maatschappij. Rechttoe rechtaan, geen onduidelijkheid, geen onzekerheid. Alles wat daarvan afwijkt, wordt niet echt geapprecieerd – het is een idee die ook diep in onze taal ingebakken zit. Je moet niet van de rechte weg afraken, het zit maar beter niet scheef in je relatie en een schuinsmarcheerder kan ook al niet op veel sympathie rekenen. Je was maar best niet scheef tijdens de oorlog, maakt ook beter geen schuine moppen en als je loenst, durven ze te zeggen dat je scheef in het schuitje hebt gezeten. Er heerst een taboe rond het schuine. Omdat het scheve voorstellingen zou opleveren.

Erik Spinoy plaatst daar in *Dode kamer* een ander begrip van 'schuin kijken' tegenover. In een cruciaal, cursief (dat wil zeggen: in schuinschrift) gezet gedicht worden beelden aan elkaar geregen, enkel gescheiden door schuine (!) streepjes:

Een man in een hotel neemt roerloos waar

*parfumflacons / en hemelsblauwe rietjes
wijnrood pluche / tafels met vier raffia stoelen
en een fantasiejuwelenkraam / een ronde non
het lachen van een lachband / schoenen: afgetrapt
loeihete aankomsthal / vet bezwete bundel bankjes
pijn in alle zoenen / fruit uit een gedeukte pick-up
whisky van een soort / en koffie koffie koffie
morsdode kloostertuin / affiches: rimpelig plastic
fuchsia ballerina's / schalen lauwe groente*

en neemt zo waar: door roerloos steeds

onfeilbaar schuin te zien.

Wat normaal gesproken een negatieve bijklank heeft – schuin zien – wordt hier gepresenteerd als een onvermijdelijke eigenschap van de waarneming. Die is nooit objectief, ook al lijkt ze dat. In de schijnbaar zakelijke opsomming sluipen immers oordelen van de observator binnen: in een aantal waardevolle adjectieven bijvoorbeeld wordt duidelijk dat het beeld dat je van de situatie krijgt gekleurd is. De camera mag dan al roerloos zijn en de schijn wekken de werkelijkheid onbemiddeld weer te geven, wat hij produceert zijn beelden en dus noodzakelijkerwijs visies op de feiten. Je ontkomt met andere woorden nooit aan de schuine blik. Dat betekent echter niet dat je een vertekend beeld krijgt. In Spinoy's gedicht is het schuin zien immers 'onfeilbaar': het berust *niet* op een vergissing, het levert geen foute voorstellingen op, wel een radicaal subjectieve visie. Het is het 'schuins beziend' zoals Slavoj Žižek dat bedoelt in zijn boek *Looking awry* (in het Nederlands vertaald als *Schuins beziend*): het zorgt voor een ander, nieuw zicht op de zaak. Betekent 'schuin' immers niet ook 'van terzijde', en is dat niet de beste manier om een moeilijk onderwerp te benaderen? Het is een strategie die nieuwe perspectieven oplevert op datgene waar we met onze rechte en bijgevolg verstarde blik blind voor bleven. Uiteraard is dit dan ook een poëticaal gedicht, want precies dat wil (deze) poëzie bewerkstelligen: de kijk op de werkelijkheid veranderen.

In de eerste cyclus staat de kwestie van de perceptie centraal, maar vooral de vraag naar het centrum dat verantwoordelijk is voor de waarneming: het subject. We bevinden ons in een hotel in een subtropisch land. Via afstandelijke observaties in een haast zakelijke taal worden de omgeving en gebeurtenissen geschetst, maar de beelden die opgeroepen worden, hebben niets van het vakantieparadijs dat je kent uit de folders. Het land baadt in een onwerkelijke sfeer: er hangt een speciaal soort licht ('hagelwitte zonsopgang', een 'hagelwitte regendag ontwaakt') en dat zorgt voor unheimliche beelden: 'schemer waarin als een lichtsnoer gloeien / de limoenen op de rug van venters', 'de scherpe met het hagelwitte overhemd / waarop het bloedspoor loopt van de zeer dunne stropdas'. Het lijkt om feitelijke beschrijvingen te gaan, maar het wordt duidelijk dat

deze voorstelling van de buitenwereld eigenlijk de binnenwereld reflecteert van de waarnemer, van 'een man in een hotel', zoals hij later in het bovengeciteerde gedicht aangeduid wordt. In de openingsverzen van de bundel zien we iemand ontwaken ('De ingeslapen adem als een schroef / weer aangezet') en alle beelden die daarop volgen, moeten beschouwd worden als de waarnemingen van dit subject. Niet toevallig bulkt het in deze afdeling van de kleuradjectieven ('het verkeer maisgeel', 'de witte / hagelwitte regendag', 'banen okergeel / en roestig rood', 'een zeemleerbruine hond'): we krijgen – letterlijk – een gekleurde visie op de feiten.

De confrontatie met deze nieuwe wereld werkt duidelijk ontregelend. Het ik blijft heel erg op de achtergrond, het lijkt zich als een koele observator terug te trekken, maar uit zijn verslag wordt voelbaar dat hij het allemaal als erg beklemmend ervaart. Of hoe moet je bijvoorbeeld de beschrijving van een rode stropdas op een wit overhemd als een bloedspoor anders begrijpen? Of deze scène, die duidelijk verwarring opwekt: bij het instappen van de lift 'strijkt een vederlichte arm // in het vlinderen langs / een andere arm'. Die bijna aanraking verontrust blijkbaar hevig, want het gedicht sluit met de meerzinnige verzen 'Al / arm.' Niet alleen roept dat de blijkbaar onthutsende idee op van volledige lichamelijke ('geheel en al arm') of betekent het een soort verlies van (eigen?)waarde ('reeds niet rijk'), het is ook de paniekuitroep 'alarm'. De eerste cyclus van *Dode kamer* beschrijft dus, zonder dat er expliciet een ik-figuur optreedt, het verblijf in een of ander warm land als een desoriënterende ervaring van een subject. Dat zorgt er niet alleen voor dat de ontregelende ervaring overgaat op de lezer, die zich in deze gedichten steeds ongemakkelijker voelt, het is ook een nieuwe manier om met subjectiviteit om te gaan en als dusdanig een nieuwe stap in het oeuvre van Spinoy en in de Nederlandstalige poëzie.

Het 'ik' is in Spinoy's poëzie vanaf het begin een problematische categorie en wordt dan ook veelal uit zijn gedichten geweerd. In zijn debuut, *De jagers in de sneeuw*, dat voornamelijk rilkeaanse ding-gedichten – die vorm zegt genoeg – bevat, wordt met deze variatie op Arthur Rimbauds bekende maxi-

me al duidelijk dat identiteit ongrijpbaar en onbeschrijfbaar is: 'Ik wordt een ander'. In *Susette* wordt die uitspraak heel letterlijk genomen. Deze bundel, waarin de relatie tussen Friedrich Hölderlin en Susette Gontard het kader vormt, bevat grotendeels gedichten waarin personages aan het woord komen: het gedicht als spreekbuis voor anderen. *L* en *Boze wolven* zijn dan weer conceptbundels waarin telkens een metafoer (respectievelijk 'de liefde' en 'de wolf') wordt onderzocht. Uit deze gedichten blijkt dat identiteit berust op uiteenlopende discoursen en dus niets meer is dan een constructie. Met een dergelijke opvatting over het subject, die uiteraard in het verlengde ligt van die van Jacques Derrida, Michel Foucault en Jacques Lacan, wordt Spinoy (al te gemakkelijk) weggezet als postmodernist. En hoewel de flaptekst van *Ik, en andere gedichten* tegen dat beeld wil ingaan door de dichter 'een absolute einzelgänger' te noemen, formuleert precies deze bundel een zeer poststructuralistische visie op het ik. Het subject wordt er gepresenteerd als iets wat nooit (volledig) samenvalt met zichzelf en bijgevolg onbeschrijfbaar is. Aan de hand van gedichten die gebaseerd zijn op de biografie van de forensisch pathologe Emily Craig wordt dat bijvoorbeeld duidelijk. Het ik zelf vat je nooit, zo heeft zij geleerd uit haar werk: 'Wat mijn doel is ook / en waar ik zoek // het is er niet.' Hoewel zij door haar job letterlijk in (het diepste van) de mensen kijkt, de kern, het ik vindt ook zij niet. Hetzelfde geldt op een metaniveau, want ofschoon Spinoy's gedichten zich presenteren als de monoloog van deze arts, zijn ze slechts de bewerking van uitspraken uit haar autobiografie: niets meer dus dan taal en interpretatie van taal. Met de werkelijke Emily Craig kom je noch via haar levensbeschrijving, noch via deze gedichten in contact. Conclusie: zo gauw je wil formuleren wie of wat het ik is, ben je aangewezen op clichés en abstracties van de taal, waardoor het onmogelijk wordt om precies het specifieke van het ik te vatten. Wat je beschrijft als ik is daardoor onvermijdelijk een reductie, een fictie.

De vraag is of daaraan te ontsnappen valt. Neen, is het radicale antwoord van het postmodernisme. Af en toe wel, meent de net iets genuanceerdere Jean-François Lyotard in zijn

boek *Chambre sourde*, met name in literatuur. De literaire tekst is namelijk het terrein waar de rechttoe rechtaan communicatie verstoord wordt (bijvoorbeeld door metaforen, die je slechts via een omweg kan begrijpen) en waar de clichévoorstellingen vervangen worden door particuliere beschrijvingen. Op die momenten manifesteert zich wat Lyotard een 'je-sans-moi' noemt, een persoonlijke kern die eventjes oplicht wanneer de conventionele beschrijvingen verlaten worden: wanneer er schuin gekeken wordt, wat van persoonlijkheid getuigt.

Dode kamer is de vertaling van Lyotards *Chambre sourde* en de bundel ontleent tevens het motto van de eerste reeks gedichten aan dat boek. Daarmee wordt duidelijk dat deze nieuwe bundel van Spinoy een stap verder wil gaan dan de postmoderne constatering dat het subject niet bestaat. Dat is immers een gemakkelijksoplossing. Lyotard, en in zijn spoor de bundel *Dode kamer*, beschrijft momenten waarop het ik-zonder-mij zich toont, en Spinoy's bundel onderzoekt ook de mogelijkheden voor zulke ervaringen. Die wordt gevat in het concept van de dode kamer. Dat is volgens *Van Dale* een 'reflectie-loze, galmvrije ruimte' en de flaptekst formuleert het als volgt: 'Een dode kamer is een kamer zonder echo. Een soort van isoleercel, die ons terugwerpt op ons naakte zelf.' Dat is het effect dat het subtropische land heeft op de waarnemer uit de eerste cyclus: de confrontatie met het vreemde zorgt ervoor dat de relatie tussen het ik en de buitenwereld verstoord wordt. De verwachte clichévoorstelling als een aards paradijs blijft achterwege, het land roept integendeel angst en verwarring op, waardoor het bezoek aan dit land een confrontatie met zichzelf wordt. Gedichten die op het eerste gezicht onpersoonlijke registraties van de werkelijkheid lijken, evoceren blijkbaar een persoonlijke crisis. Hier is een ik-zonder-mij aan het woord: in de meest letterlijke zin (op grammaticaal niveau) is het ik afwezig, maar de zeer specifieke, vervreemdende beelden en de overvloed aan kleuradjectieven maken er een bijzonder persoonlijke reeks gedichten van die gelezen moeten worden als een existentiële ervaring.

De tweede reeks gedichten onderzoekt die dode kamer-ervaring aan de hand van kunstwerken van Ann Veronica

Janssens (te bekijken via www.tegenlicht.org onder 'factory 5'). Al in de titelreeks van *De jagers in de sneeuw* schreef Spinoy beeldgedichten. Waar die verzen vragen stelden bij een wereldberoemd schilderij van Brueghel (wie zijn die jagers? waar gaan ze heen?), gaat het in *Dode kamer* om gedichten bij hedendaagse conceptuele kunst, die tegelijk poëtische standpunten formuleren. Minder dan een analyse van het werk, beschrijven deze gedichten het effect van (Janssens') kunst. Dat wordt vergeleken met een ervaring die René Descartes beschreef:

Wat hij, Descartes, in Ulm
in 1619 beschreef

*Eens op een ijzige winterdag
sloot ik mij uren in een warme kamer op*

en wist niets zeker meer

*dan dat iets dacht
dat zonder enige inhoud was*

*dat niet bewusteloos in water gras of zand
verzonken lag*

*maar ook niet water gras of zand omarmde
of in de tang nam*

doet zich in zo een lichtbak kelder
of aquarium voor:

geborgenheid geeft daar verstek
maar ook de plek

waar alles naam en faam
zijn dodend lot

kreeg toebedeeld.

Het gaat om een ervaring van vervreemding die wordt opgewekt door isolatie, maar tegelijk is er een gevoel van transcendentie. Het zelfverlies dat gerealiseerd wordt in de totale afzondering, brengt ook een sublieme ervaring met zich mee: je wordt je gewaar van een 'iets' dat jezelf overstijgt – van een persoonlijke kern, die overigens in taal niet te vatten is, zoals blijkt uit de aanduiding met het onbepaalde 'iets'. In andere gedichten wordt de context beschreven waarin een dergelijke ervaring mogelijk wordt. Het volgende gedicht heeft het over een 'coconachtige ruimte dicht // en al het andere geluid verdwijnt', precies de definitie van een dode kamer. Wie daarin wordt binnengeleid, wordt inderdaad op zichzelf teruggeworpen:

klinkt in deze dode kamer bonzend
als uw bloedstroom niets

dan de ontkenning die het alles draagt:

een vloedlijn die gedachteloos ruisen scheidt

van helmgras zingend altijd
van betekenis.

Je hoort enkel nog het kloppen van je eigen bloed; veel dichters kan je bij jezelf niet komen. Je wordt je echter tevens bewust van een belangrijk inzicht. Door in de dode kamer volledig van de wereld afgesloten te zijn, krijg je het gevoel dat je de onbemiddelde toegang tot jezelf hebt. Dat blijkt echter onmogelijk, want precies de gedachte daaraan, de interpretatie van het geluid als directe ontmoeting met je eigen ik, maakt dat je alweer interpreteert. Niettemin lijkt de dode kamer-ervaring je tot een bijzondere introspectie te leiden. Het is alsof je je in een kamer bevindt waarin louter mistig licht hangt. De cover van de bundel geeft een indruk van de beschreven sensatie zoals die door Janssens' installatie wordt opgewekt. De contouren van het ik vervagen en het komt opnieuw, zoals in het gedicht over Descartes, tot de ervaring van

een 'iets', een persoonlijke kern die niet samenvalt met het gekende ik: 'iets draait in kringen rond // iets tast daar voet voor voet'. Het is een moment van desubjectivering en tegelijk de ervaring van de radicale subjectiviteit: een ik-zonder-mij-gevoel. Het is een soort mystieke ervaring – in een van de gedichten is er sprake van 'extase' – die door afzondering wordt opgewekt, net zoals bij kluzenaars:

Nu het ruisend regent boven heuvels en de wijngaard
en een klooster hoog en dakloos en bouwvallig

trek ik zuiver in mijzelf mij terug.

Het zich afsluiten van de wereld zorgt voor de noodzakelijke introspectie – je vindt het 'iets' blijkbaar alleen in jezelf – en die maakt een hernieuwde ervaring van de werkelijkheid mogelijk. Dat blijkt uit de volgende gedichten, die stuk voor stuk beweging suggereren. De kunstwerken van Ann Veronica Janssens hebben allemaal iets van een dode kamer: ze heffen de band met de buitenwereld op, wrikken je uit je gewoontes los en bieden je nieuwe perspectieven. En dat geldt voor alle goede kunst. De kunstenaar is immers diegene die tegen de algemeen aanvaarde perceptie durft in te gaan. In het laatste gedicht van de cyclus wordt Janssens, maar bij uitbreiding elke kunstenaar, een 'Antigone' genoemd (Sophocles' tragische heldin die tegen het bevel van haar oom Kreon toch haar boers wil begraven). Het is iemand die tegen de consensus in durft te denken, die ingesloten visies ter discussie stelt en zo verrassende invalshoeken aanreikt. Het kunstwerk zorgt ervoor 'dat wij het zien en vragen' – een cruciale regel in de bundel. Kunst opent je blik en zet aan tot reflectie. Het gedicht sluit met de paradox: 'Ze doet voor niemand goed. // Haar treft geen schuld daarom.' Hoewel ze tegen de wetten ingaat en dus volgens het recht in de fout gaat, kan je Antigone onmogelijk veroordelen. Hetzelfde geldt voor de kunst(enares): die ontregelt de onproblematische ervaring van de werkelijkheid en zorgt ervoor dat je de wereld schuin gaat bekijken. Dat is haar subversieve kracht.

Daarmee lijkt deze bundel stelling te nemen in de discussie over engagement in de literatuur. Kunst is geen vrijblijvend tijdverdrijf, niet autonoom, maar grijpt wel degelijk in de werkelijkheid in, zij het in de werkelijkheid van het individu. Kunst kan de wereld niet veranderen, maar wel jouw visie op die wereld. Daarin ligt haar macht: je gaat volledig op in het kunstwerk, waardoor de relatie met de buitenwereld even wordt opgeschort en je toegang vindt tot je diepste zelf. Uit die ervaring kom je als een ander mens en met een frisse blik terug te voorschijn. Wat Ann Veronica Janssens in het motto bij deze reeks over haar werk zegt, geldt dan voor kunst in het algemeen en dus ook voor poëzie: '[...] il y a un ralentissement, voire une suspension. On s'y retrouve comme dans un film au ralenti et sans images ou presque. Tous les repères ont disparu. [...] Nous sommes renvoyés à la surface de nos yeux, à une sorte d'amnésie, à un espace intérieur qui ouvre des perspectives inouïes.' ('Er is een vertraging, meer bepaald een uitstel. Het lijkt alsof je je in een vertraagde film bevindt, zonder of bijna zonder beelden. Alle referentiepunten zijn verdwenen [...]) We worden teruggevoerd naar de oppervlakte van onze ogen, naar een soort geheugenverlies, naar een innerlijke ruimte die buitengewone perspectieven opent.'). Via kunst kan een dode kamer-ervaring ontstaan, die de schuine blik mogelijk maakt: het heft de rechte lijnige denkprocessen op, het stelt zich tegen de directheid te weer, bevecht de verstarring en kiest voor de verrassing: 'doe nooit iets / door enig algoritme te voorzien', zo luiden de slotregels van het voorlaatste gedicht van de cyclus.

De derde cyclus voldoet aan die oproep: hij bevat jeugdherinneringen waarbij telkens schijnbaar banale ervaringen door de beschrijvingswijze iets bijzonders krijgen. Zo bijvoorbeeld het vierde gedicht, waarin een kind van de schommel valt:

Doortrappeld is en vol van kraters een dauwwit gazon

en in de dijbeendunne stam van deze appelboom
heeft zich een runderhoef geprent.

De schommel zwaait, de ringen knarsen: staal schuurt
op zuiver staalt met menie onderhuid
en haalt dan uit.

Snijtanden: scherven, stompjes.

Vliesdunne schedelhuid meermaals gehecht.

In zomernachten blaft de dode zwarte hond
die door elk open raam onhoudbaar

ieders oren binnendringt.

De situatie is duidelijk: er is iemand die te wild schommelt en weggecatapulteerd wordt met gebroken tanden en een gapende hoofdwonde tot gevolg. Het gedicht krijgt echter iets mysterieus, niet alleen door de 'dode zwarte hond' die aan het einde duidelijk gehoord wordt, maar ook doordat het eerste vers de structuur heeft van de openingsregels van het gedicht 'Patmos' van Hölderlin: 'Nah ist / Und schwer zu fassen der Gott' ('Nabij is / en moeilijk te vatten de god'). Omdat daarvoor deze intertekst meeklinkt, komt de feitelijke gebeurtenis – het ongeval – in een ander licht te staan. Hier wordt even de sensatie van iets groters voelbaar. Daarmee is ook dit een dode kamer-ervaring en de associatie van zaken die op het oog niets met elkaar te maken hebben (de Hölderlin-allusie, het ongeluk en het blaffen van de dode hond), maakt dat duidelijk: ze opent een onvermoed perspectief op de werkelijkheid. Geen scheve voorstelling van de feiten, wel poëzie: de wereld 'onfeilbaar schuin' bezien.

Carl De Strycker is assistent voor moderne Nederlandse literatuur aan de UGent, waar hij promoveerde op een proefschrift over de invloed van Paul Celan in de Nederlandstalige poëzie. Hij is redacteur van *Poëziekrant* en recensent voor *Leeswolf*.

F. Bordewijk-prijs 2011
Gustaaf Peek
Ik was Amerika

Juryrapport

Met *Ik was Amerika* dompelt Gustaaf Peek zijn lezers onder in de krijgsgevangenkampen voor nazi's in de vs, een in de Nederlandse literatuur totaal nieuw aspect van de Tweede Wereldoorlog. Dirk Winter, een Nederlander vechtend voor de Duitsers, werd door de geallieerden in Noord-Afrika gevangen genomen en overgebracht naar een van deze kampen in Texas. De deernis die de lezer voor deze 'foute' man ontwikkelt, heeft alles te maken met de aangrijpende wijze waarop de ambivalentie van goed en kwaad in *Ik was Amerika* wordt uitgewerkt.

Op de katoenvelden waar de Duitse gevangenen moeten werken leert Dirk de zwarte tractorrijder Harris en zijn mysterieuze halfzuster Cicely kennen: buitenstaanders in een wereld van oneindige mogelijkheden én rauwe vooroordelen. Het boek gaat over een bijzondere mannenvriendschap, maar ook de vrouwelijke personages, Mrs. Love, Cecily en Jennifer zijn – tegen de clichés in – sterk aanwezig. Vanaf de eerste pagina's dwingt de mozaïekstijl tot aandachtig lezen om achter de geheimen te komen van deze schijnbaar perifere personages die zich verrassend verankeren in het centrum van de aandacht en het geheugen van de lezer. Hun levens *blijven* op elkaar betrokken; bijna veertig jaar later zijn ze nog steeds door liefde en vriendschap aan elkaar geklonken.

De jury van de Bordewijk-prijs jury heeft *Ik was Amerika* als bijzonder filmisch ervaren en is zeer onder de indruk van de wijze waarop Gustaaf Peek levensverhalen van uiteenlopende figuren door middel van flashbacks in een overtuigende vorm met elkaar heeft verstrengeld. De jury onderschrijft dan ook van harte omschrijvingen als 'bezield', 'rijk', 'weergaloos' en 'zinderend' die door de Nederlandse kritiek werden gebruikt voor Peeks derde roman. Nauwkeurig onderzoek moet aan

Ik was Amerika ten grondslag liggen. Toch wordt de lezer weliswaar soms verwarrend maar ook volledig vanzelfsprekend en soms zelfs luchtig betrokken bij de vertelling. De roman ademt de sfeer van een Amerikaanse road movie: panoramische weidsheid en scènische intimiteit wisselen elkaar af en geven een bijzonder blik op intens persoonlijk geleide levens die nauw op elkaar betrokken zijn dankzij het samenvallen van de wereldgeschiedenis én persoonlijke loyaliteit.

Dankwoord

Toen ik een jaar of twaalf was, wilde ik uit de bibliotheekbus een boek lenen, maar ik kreeg het niet mee. Het ging om een Nederlandse vertaling van *Dracula*, van Bram Stoker. De man achter de smalle uitleenbalie in de bus zei dat ik iets anders moest uitzoeken. Hij had grijs haar, een bolle buik, hij droeg een bril en een donkerrode trui. Hij keek streng en sprak streng. Vijfentwintig jaar geleden: ik herinner het me te helder, alsof ik dit moment heb gemanipuleerd ter rechtvaardiging.

Ik was twaalf en geschrokken en boos. Kort daarvoor had ik *Elvis and Me* gelezen, de memoires van Priscilla Presley, in het Engels. Ik was klaar voor *Dracula*.

Grijs haar, bolle buik, bril: *Nee*.

Wie weet waar iets begint? Hier, tussen de bushoge kasten van een reizende dorpsbibliotheek? Eerder? Als kind in bed, luisterend naar mijn vader die vanaf het voeteneind zijn zelfverzonnen verhalen vertelt? Later pas? Als ik Henry Miller ontdek, en Ernest Hemingway en Herman Gorter? Of begon alles toen ik voor het eerst verliefd werd en daarover slechte sonnetten schreef? Waarom zie ik het begin van mijn schrijven als het begin van *mij*? Was ik niemand daarvóór, komt leven niet vóór schrijven?

Elke herinnering is fictie, een product van eigen denken en handelen. De drie romans die ik tot nu toe heb geschreven zijn concreter, werkelijker dan mijn niet meer te staven persoonlijke geschiedenis.

Het besef van fictie, van een bewust sturende verbeelding, is essentieel. Het veroorzaakt twijfel. Twijfel over perspectief, de grenzen tussen mensen. Twijfel over noodzaak, over haast. Twijfel gaat bevrediging tegen. Zelfs als kunst bestaat is alles van waarde nog ver weg.

Schrijven is voor mij het in verhalen gieten van vragen. Als schrijver hoop ik op twijfel, op het inzicht dat daaruit kan voortvloeien.

Inzicht – de tijdelijke ruimte tussen vragen.

De jury van de Jan Campert-Stichting wil ik hartelijk danken voor deze eer. Ik ben vrolijk.

Liefde en vertrouwen – zonder deze twee is mijn werk onmogelijk. Ik wil daarom mijn muze, Maaïke Tess, danken; mijn allerliefste dochter Maya; Josje Kraamer; Paul Sebes en Willem Bisseling; Annette Portegies en Uitgeverij Querido; *De Guys* – Jan, Erik, Martijn, Frank en Hugo.

Joost de Vries

'Zoeken naar het moment dat duisternis overgaat in decency'.

Over Ik was Amerika van Gustaaf Peek

1

De romans van Gustaaf Peek voeden zich met afstand; ze gaan niet over de wereld om ons heen, maar over hoe we die wereld niet toelaten. Zijn personages bewegen zich door decors die we maar al te makkelijk als onze wereld herkennen – de obstacules, de drempels – maar ze gaan er stoïcijns doorheen. Ze zijn hun eigen buffer. De frictie komt voort uit de stille strijd die ze leveren om die realiteit niet hún realiteit te laten worden, in hun hoofd, hun hart. Alsof ze buiten hun eigen leven willen staan. Hoe veel ze ook observeren, je krijgt de indruk dat de personages van Peek de voorbijgangers zijn op straat die wegkijken als jouw blik die van hen kruist, die vlug hun ogen op de stoeptegels richten. Hun doel is niet contact, maar overleven.

Dat klinkt wellicht wat opzichtig paradoxaal. Het is makkelijk om te stellen – lees zijn achterflappen, zie zijn onderwerpen, lees elk interview met Peek waarin hem de vraag gesteld wordt 'Denk je echt dat je met schrijven de wereld kunt verbeteren?' – dat Gustaaf Peek zo'n schrijver is, geliefd bij letterkundigen en journalisten, die werkt vanuit een maatschappelijk besef, de moraliteit die we engagement noemen. Maar al te duidelijk laaft Peek zich aan de wereld en aan de geschiedenis; aan de onzichtbare niches in de samenleving waar immigranten als een ondergrondse rivier doorheen stromen; aan de rubricerende werking van oorlog en politiek die mensen in zwarte en witte kampen opdeelt; aan de onwrikbare realiteit van ras en huidskleur, die wetten ineens minder rechtlijnig maakt, maar gevaarlijk onvoorspelbaar.

Toch gaat geen van Peeks romans om het overwinnen van dit soort dickensiaanse klassenmisstanden. Bovendien haalde Dickens het drama van zijn personages uit hun sociale positie; hij vergrootte de proporties van zijn wereld, en daarmee zijn personages – hoe memorabel ze ook zijn, het waren 'charicatures, not characters', zoals George Orwell schreef. Peek maakt, *if anything*, zijn personages kleiner, meer timide. Zijn romans gaan om die kern van menselijkheid die overeind blijft te midden van ellende. In een lezing over zijn 'scheppingsverhaal' voor de Stichting Literaire Activiteiten Amsterdam haalde Peek begin 2009 de Duitse schrijver Friedrich Hölderlin aan: *Doch wo Gefahr ist, wächst das rettende auch*. Waar gevaar is, groeit ook het reddende:

'Wie bewijs wil leveren voor de wreedheid in de wereld moet geen schrijver worden. Wie de mens als beest denkt te betrappen moet voor altijd zijn pen neerleggen. Want geweld en onrecht zijn gemeenplaatsen, clichés voor een gevaarlijke verontwaardiging. Oscar Wilde: *A cynic is a man who knows the price for everything, but the value of nothing*.

In mijn debuut *Armin* laat ik mijn personages dolen door werelden van ontzetting en bedrog, maar ze blijven vechten. Het wonder is niet de oorlog, maar de beëindiging ervan.

In *Dover* beschrijf ik mensensmokkel met al zijn harde tentakels van uitbuiting en misbruik. Ik wek daders en slachtoffers tot leven, maar ik neem geen genoegen met mijn woede. Ik moet doorvragen, blijven zoeken naar het moment dat duisternis overgaat in *decency*. Dit geloof ik. Een schrijver die de grillige lijnen van de liefde volgt, vindt zijn verhaal.'

Het moment waar 'duisternis overgaat in *decency*'. Misschien kun je het zo noemen, de afzijdige blik waarmee zijn personages doorbikkelen en zich niet neerleggen bij de narigheid om hen heen. In *Armin* volgen we een jonge arts in een Lebensborn-kliniek, terwijl het Oostfront steeds dichterbij de Duitse burgers komt, hun kraambedden in. De duizend jaar van het Derde Rijk zijn een mythe gebleken, realiseert Armin Immendorff zich. Het Lebensborn-project, een veredeld fokprogramma waarin Arische gezinnen blonde baby's moeten produceren voor de nationaalsocialistische heilstaat, is tevergeefs. Armin is een man die toekijkt hoe zijn verpleegsters worden weggeroepen naar het front, en probeert te doen wat hij nog kan: medicijnen verzamelen, melk, injectienaalden. Hij mijdt ideologische discussies. Hij negeert de overvliegende bommenwerpers. Ooit droeg hij zijn witte doktersjas om ouder te lijken, schrijft Peek; nu is de jas weinig meer dan bescherming tegen de kou en 'een talisman voor zijn patiënten'. Dat laatste zegt alles: alle rang en hiërarchie is vervallen, is symboolpolitiek gebleken. Het enige dat nog telt voor Armin, is overleven. Laat de oorlog maar voor wat hij is.

De hoofdpersoon uit *Dover* overleeft het verhaal niet. Dat staat al in de eerste omineuze zinnen, geschreven in de wijvorm, als een koor geesten dat je in je dromen hun lot toe komt zingen:

'We hebben het niet gehaald.

De wereld bewoog door de zee onder ons, maar waar we ons precies bevonden, wisten we niet. Misschien waren we net de haven uit, misschien was de Engelse kust zo dichtbij als de handen voor onze ogen. Het was juni, dat hadden

we nog meegekregen. Voor de rest was alles buiten onze cabine een grote leegte van onbekende regentijden. Licht kon ontdekking betekenen. We waren veilig in de duisternis van de laadruimten en containers – ongewenste kinderen in metalen buiken.

[...]

We klommen op elkaar, ademden ons ziek. De duisternis verzwaarde onze longen tot zelfs onze handen niet meer konden roepen op de wanden van de cabine. We droomden en merkten niet dat de deuren opengingen en Engels licht binnenlieten.'

Met *Dover*, over de vondst – waargebeurd – van achtenvijftig gestikte Chinezen in de laadruimte van een Nederlandse vrachtwagen, vestigde Peek zich als 'die schrijver die zijn boeken uit de krant haalt'. Opnieuw: dat is te makkelijk gezegd. *Dover* gaat juist niet over een goedkoop sentimenteel slachtofferverhaal, waar de auteur ons de wantoestanden van onze maatschappij in wil wrijven. *Dover* is geen *Oliver Twist*. Het merkwaardige is dat je je, wanneer je de roman leest en zo de wegen volgt van de Chinese immigrant Tony die als spil voor de verschillende verhaallijnen dient, naar de container toe, oprecht verbaast dat hij een van de ongelukkigen is. Tot dan toe gaat het hem zo goed af: hij werkt hard, doet wat hem gevraagd wordt, is een van de beste krachten van uitbater Mr. Chow. Hij durft te dromen over het meisje met de fotocamera, dat hij van een afstandje observeert. Dat is het echte drama van Tony, dat hij zo dienstbaar meegaat in de druk die op hem ligt, dat hij er niet aan toe komt die druk te sublimeren. In liefde, in vriendschap, in hoop.

2

In Peeks derde roman, *Ik was Amerika* zit een uitspatting. Het begint zo: een gewapende vrouw rent weg voor de politie en hoort en ziet de schoten achter haar ontploffen. 'Ze werd trager en trager, tot haar benen verdwenen en de straat als een muur verscheen.'

De agent die schoot ziet dat ze niet meer beweegt en loopt naar haar lichaam toe en roept dat ze haar pistool moet los-

laten. De vrouw zegt al niets meer. ‘Een vrouw jonger dan hij, gekleed in een nette rok. Hij praatte tegen haar, vroeg wat ze deed, waarom ze was gaan rennen. Waarom ze een pistool bij zich droeg, waarom ze niet stil was blijven staan toen hij dat had geroepen.’

En dan: ‘Ze was dood en hij werd woedend op haar.’ De jonge agent begint op haar in te trappen, de revolver uit haar handen, hij trapt haar in haar zij, in haar gezicht, ‘haar kaak gaf mee’, op haar schouders, in haar kruis. Zijn collega’s moeten hem bij het lichaam vandaan trekken.

Het is een scène die bij geen enkele andere schrijver vreemd zou zijn, maar bij Gustaaf Peek schrik je er van. Het is een scène waarin een personage – een passant, amper een bijfiguur – zich overgeeft aan zijn wanhoop, aan woede, aan angst. Je schrikt er van omdat Peek ineens laat zien wat er gebeurt als dat fatsoen, de ‘decency’, verdrongen wordt door iets anders.

3

Ik was Amerika is niet alleen de som van *Armin* en *Dover*, het is ook de overtreffende trap. Opnieuw is het een roman over overlevens, maar nu met meer liefde, meer warmte, een roman in een watervlugge en toch moeiteloze compositie, geschreven in een heldere, gecontroleerde stijl, alsof iemand alles kalm, uit zijn hoofd vertelt zonder te beseffen dat je meeluistert.

Gustaaf Peek is een schrijver van grote verhalen, verteld in kleine details. Het verhaal komt tot je in beelden, niet in verklarende zinnen. In *Ik was Amerika* reist Dirk Winter naar de vs – reist terug naar de vs, want tijdens de Tweede Wereldoorlog verbleef hij er al in gevangenschap, in Texas, in een van de kampen die waren ingericht voor krijgsgevangenen van het Duitse Afrikacorps. In het boek is dit nog amper aan bod gekomen, als het vliegtuig daalt en zijn oren dicht ploppen – ‘bellend blonken de lichten op die passagiers maanden hun veiligheidsgordels om te doen’ –, en Dirk uit het raam kijkt en een leeg landschap met groene heuveltjes en bruine vlakken ziet, waar hij wolkenkrabbers had verwacht. Peek schrijft, in een losse alinea:

‘De stewardess had toegangsvisa uitgedeeld. De vragen op het formulier verrasten hem. Hij leende een pen van de man naast hem en vulde No in bij A, No bij C.’

De voor de hand liggende vraag is, wat vulde hij dan in bij B? Peek geeft er geen antwoord op, noch legt hij uit wat de vragen inhouden, maar gaat verder in zijn beschrijving hoe Dirk het vliegtuig verlaat. Wie wel eens de vs heeft bezocht, kent de standaard *visa waiver* waar Peek aan refereert. Kort samengevat is vraag A ‘Is er geestelijk iets mis met u?’ en vraag C ‘Heeft u een crimineel verleden en bent u van plan in de vs criminele of immorele activiteiten te begaan?’ Het zijn vragen waar je kinderlijk makkelijk doorheen liegt, want wie met een Tony Montana-achtige interpretatie aan de American Dream wil beginnen, is ongetwijfeld zo geslepen dat voor zich te houden. Vraag B is echter pijnlijker, want onvermijdelijker: ‘Bent u ooit of bent u thans betrokken geweest bij spionage of sabotage; of bij terroristische activiteiten; of bij genocide; of was u op enige wijze tussen 1933 en 1945 betrokken bij vervolging die in verband stond met nazi Duitsland of de bondgenoten?’ Het is iets dat hij weggestopt heeft. Samen met zijn vrouw heeft hij een alternatief verhaal voor zijn oorlogsjaren bedacht, iets over een verplichte tewerkstelling. Maar wanneer Dirk na het invullen van het formulier door de douane gaat en moet uitleggen wat het doel van zijn reis is, voelen we het verleden aan hem trekken.

Het zijn de kleine details die vragen oproepen, die voor een extra spanning zorgen in de zinnen. Als Dirk terugdenkt hoe zijn regiment zich overgaf – wanhopig: ‘Alle witte stof die ze konden vinden hadden ze afgescheurd of uitgetrokken en aan stokken en armen gebonden’, als ‘een nieuw vaandel’ – herinnert hij zich alleen hoe een Amerikaan over hem siste ‘*They’re the worst.*’ Waarom is hij het ergst? Omdat hij niet Duits was, maar een Nederlandse vrijwilliger?

In eerste instantie klinkt het leven als krijgsgevangene als een vakantiepark. Ze krijgen rust en verzorging, spelen honkbal ook al weten ze niet méér van de spelregels dan dat iemand

met een knuppel een bal moet slaan. Ze krijgen canvas en verf en kwasten, 'landschappen maakten extra ramen' in de barakken. 'Dagen van suiker. Ze wisten dat ze geluk hadden gehad. Hoge hekken, een zacht bed, de lange witte lopen van de wachttorens. De verbeelding van vechtende mannen getemd door volle pannen. Ze kauwden tot hun uniformen knelden.' Weer zo'n detail, een beeld met een mooie dubbele lading: 'Hoge hekken' – want hekken, denk je met het Oostfront in gedachten, houden jou misschien binnen, maar de buitenwereld ook veilig buiten.

Peek cultiveert de afstand die Dirk beleeft tussen zichzelf en Amerika. In de tegenwoordige tijd, als Dirk door het Amerika van de vroege jaren tachtig reist en aan niemand kan vertellen waarom hij al eens eerder in het land is geweest; en in de verleden tijd, als hij als Nederlander een buitenbeentje is tussen de Duitsers, en als krijgsgevangene tussen de Amerikaanse arbeiders van de plantage waar hij tewerk wordt gesteld. Als een overspannen Amerikaanse G.I. tijdens de vertoning van een film over de pas ontdekte Holocaust begint in te schieten op de Duitsers, duikt hij vlug naar veiligheid toe, maar toont hij geen verontwaardiging. Wanneer zijn vriend Werner door een wacht wordt neergeschoten als deze een voetbal uit een greppel vist en zo te dicht bij de hekken komt, golft er geen woede door Dirk heen. Of als de vrouw van de plantage-eigenaar, Mr. Love, *what's in a name*, een monoloog tegen hem begint: eigenlijk is het zonde, zegt ze, vroeger werkten al die zwarten hier voor niets, maar toen kwam de burgeroorlog. Ze gaat verder, 'Ik herinner me nog de eerste nikker die ik zag hangen' en ze steekt een hallucinant verhaal af over haar vader, die een zwarte op de brandstapel zette nadat deze een blank meisje zou hebben aangevallen – ze stond vooraan, al haar vriendinnen keken toe:

'Ik zie ze elke dag. Ze werken op dit land. Henry werkt al twintig jaar voor ons en Lucinda ken ik al bijna m'n hele leven. Maar toch. Ik verwacht nog altijd dat ik ze op een dag zie hangen.'

Dirk knikt en zwijgt wijselijk. Eet het stuk taart dat Mrs. Love hem heeft voorgeschoteld. Als ze met moeite opstaat, fluistert ze hem nog toe: 'Joden zijn de ziekte van de wereld.' Net als Armin Immendorff en Tony de Chinees accepteert Dirk de gegevens, de risico's van zijn situatie en voelt hij instinctief dat je je erbij neer zal moeten leggen als je er niet aan ten onder wilt gaan.

4

Waar ga je dan wel aan ten onder? Aan de liefde. Geen mens is een eiland, weet Peek, en daaruit komt de warme, menselijke kant van *Ik was Amerika*. Ook Dirk glijdt naar andere mensen toe. Op Mr. Love's plantage ontstaat een voorzichtige vriendschap tussen hem en Harris, een zwarte landarbeider. Harris leert Dirk hoe je onkruid uit de grond trekt zonder je handen open te halen, Dirk zorgt ervoor dat ook Harris kalikoensandwiches krijgt. Samen delen ze sigaretten en pocketromans. Peek schrijft met een fysieke kwaliteit. Hij staat voortdurend stil bij mannen die de zon op hun huid voelen, die de vege lichtheid in hun schedelpan voelen als ze de rook van een welverdiend sigaretje diep inhaleren – dat soort dingen; bladzijde na bladzijde werkt dit aanstekelijk; en dan ineens komt het moment dat hij het fysieke omkeert, genot in pijn verandert, waardoor het extra hard lijkt aan te komen. In een van de meest bloedstollende scènes worden Dirk en Harris door een groep rednecks overmeesterd en zij aan zij bijna gelyncht:

– Hij eerst! Hij heeft me gebeten!

– Ze komen allebei aan de beurt. Maar de nikker gaat 't eerst.

– Hitler zou het ook zo willen.'

Je zou hier veel van kunnen maken, en een mindere schrijver had zijn lezer de ironie dieper ingepeperd: een nazi die vrienden wordt met een zwarte man. Ha! Hij, als krijgsgevangene, krijgt beter eten dan Harris, die in loondienst is. Dirk komt in kamers van Mr. Love's huis waar Harris na al die jaren nog nooit geweest is. Hij, die gevochten heeft voor

de Neurenberger rassenwetten wordt verliefd op het weinig spraakzame, maar daardoor des te mysterieuzer halfzusje van Harris, Cicely.

Denk vooral niet dat dit slechts een poging is om op de hypocrisie van het nazisme te wijzen, of op de holle retoriek van de Amerikaanse droom. Tussen de hoofdstukken over Dirk, lezen we over het leven van Harris na de oorlog en je ontkomt niet aan het idee dat Harris vele malen gelukkiger en vrijer is geworden dan Dirk. Er zijn hindernissen, natuurlijk, er zijn ziektes, er is geen geld – maar Harris vindt de liefde die het bittere kruid zoet doet smaken. De lange middagen in bed, het ontdekken van een nieuw lichaam. Peek schrijft niet over slachtoffers. Slachtoffers zijn clichés. Peek zoekt menselijkheid, doorzettingskracht, ‘decency’. Dat is altijd anders.

Joost de Vries (1983) is kunstredacteur en literair recensent bij *De Groene Amsterdammer*. In 2010 verscheen zijn debuutroman, *Clausewitz*.

Nienke van Hichtum-prijs 2011
Benny Lindelauf
De hemel van Heivisj

Juryrapport

In 2004 liet Benny Lindelauf verrassend van zich horen met zijn magistrale roman *Negen open armen*, het verhaal van de armoedige maar warme familie Boon in het zuiden van Limburg van de jaren dertig. Zes jaar later neemt hij met *De hemel van Heivisj* mogelijk nog krachtiger de draad op van zijn indrukwekkende familie-epos dat nu gesitueerd wordt tussen 1938 en 1943. De ‘zussenmachine met tandwielen die feilloos in elkaar grijpen’, Oma Mei als rots in de branding, de Pap, ‘appelvanger en dromenverkoper’, die koppig blijft hopen op een stabiele toekomst en op ‘het tegendeel van zorgen’, de broers, ‘een ontembare vierkoppige draak’ en de huisgeesten Nienevee en Sjar, vormen opnieuw de vertrouwde bezetting. Langzaam maar zeker verstoort de oorlog het kabbelende bestaan. De Pruusin – de vrouw van de grote Sigarenkeizer –, haar ondoorgrondelijke nichtje Liesl, Fings ontgoochelende liefde voor een leugenachtige zwartjas, de ‘Jude’, de rantsoenbonnen, het verzet, de jodentransporten en het gedwongen vertrek van de Pap en de broers naar een Duits werkkamp zetten het veilige huis onder ‘een stomp van verdriet’ en brengen de zussenmachine aan het wankelen.

De hemel van Heivisj is een overrompelend en gelaagd boek dat zich niet onder één noemer laat brengen. Het is een streekroman, een familiesaga, een oorlogsverhaal, een coming-of-age-boek en een magisch-realistische roman in één. Lindelauf houdt de compositie kordaat in de hand. De kleurrijke personages en de bijzondere setting zijn springlevend en overtuigend authentiek. Het intrigerende verhaal is in een hoogst originele stijl en taal opgeschreven: sober en gedoseerd, direct en poëtisch, sfeervol, geestig en suggestief. Met de krachtige beelden, de apocalyptische taferelen, de verrassende en treffende formuleringen, de spitse dialogen en het

sappige Limburgse idioom brengt Lindelauf een wonderlijk universum tot leven, beklemmend en hartverwarmend tegelijk. Daarbij schetst hij subtiel een verhelderend beeld van de geschiedenis van Sittard en de jodenvervolging tijdens de Tweede Wereldoorlog. *De hemel van Heivisj* is een meesterlijke ode aan de vertelkunst die lezers van jong tot oud onweerstaanbaar in de ban houdt.

Dankwoord

Lieve Sjoukje,

Als ik het goed begrepen heb, is je verhaaldrang het directe gevolg geweest van de aanwezigheid van twee vertellers in je omgeving: Nynke fan Fondgum, tuinierster van de tuin van de pastorie van je vader en Nynke fan Syds, een kennis van je ouders. Zo groot was hun invloed op jouw latere literaire leven dat je Nynke als voornaam voor je pseudoniem koos. Ik meen overigens ook gelezen te hebben dat je grootvader een rol gespeeld heeft in het ontwikkelen van je talent voor verhalen. Van hem schijn je 'die Lust zum fabulieren' gekregen te hebben.

Ook ik ben opgegroeid met een verteller in hart en nieren. Mijn grootmoeder vertelde net zo makkelijk verhalen uit haar jeugd als griezilverhalen en sprookjes. Het liefst husselde ze alle verhalen door elkaar totdat er een grote literaire lappendeken ontstond die geen begin en geen einde had. Ik was zes of zeven, het was hartje winter en ik zat voor haar haard in de serre en wist niet waar mijn wangen meer van gloeiden: van de schroeiende hitte van de kachel of van haar woorden.

Je beroemdste boek *Afke's tiental* speelt zich af in Friesland, in je geboortestreek. In topografisch opzicht had je boek niet verder vandaan kunnen liggen van het boek waarvoor ik nu in 2011 de ereprijs krijg die aan jouw schrijversnaam verbonden is. *De hemel van Heivisj* speelt zich af in Zuid Limburg.

In literair opzicht liggen wij echter dicht bij elkaar: we delen een voorkeur voor grote rommelige gezinnen met veel nestwarmte, voor zelfredzame kinderen die hun eigen weg

moeten zoeken en niet in de laatste plaats delen we een voorkeur voor streektaal.

De hemel van Heivisj is het tweede deel van een familiesaga. Toen ik het eerste deel *Negen open armen* bij mijn toenmalige uitgeverij aanbood, was de reactie niet onverdeeld positief. Er was veel huiver voor het gebruik van Limburgse woorden of uitdrukkingen. Volgens de uitgever zat 'niemand daarop te wachten en kinderen en jongeren al helemaal niet. Veel te moeilijk'.

Kwatsj natuurlijk! *Sjiethoezerie!* Als de schrijver zijn werk goed doet, als hij als een echte *moelejan* zijn verhaal vertelt, goed vertelt, dan maakt het niet uit of je *benne of boete de moere* van de streektaal komt. *Non de Pie!*

Ik heb me dan ook van meet af aan verzet tegen die overtuiging en belandde als gevolg daarvan bij mijn huidige uitgever, die me van meet af aan steunde. Mijn gedachte is steeds geweest: als een Limburgse jongen als ik zich de Nederlandse taal kan eigen maken (wat in zekere zin mijn tweede taal is, ik sprak alleen Nederlands op school) waarom zou een Nederlandse lezer dan niet die paar woorden Limburgs kunnen opzoeken?

En wie is die Nederlandse lezer eigenlijk? Een Zeeuw? Een Drent? Een Achterhoeker of Grunninger? Zou diegene niet juist het belang van streektaal begrijpen?

Een taalkundige legde me ooit uit wat het verschil was tussen een taal en een dialect. Dialect, zei hij was streektaal. En taal, dat was een streektaal met een leger. Dialect zou je in dat opzicht dus kunnen zien als het pacifistische broertje van taal. Legerloos.

Alles van waarde is legerloos.

Ik ben zeer vereerd dat jouw naam voortaan met mijn boek verbonden is.

Liefs,

Benny Lindelauf.

Ismee Tames

In een oorlog is niemand veilig, ook een kind niet.

Over De hemel van Heivisj van Benny Lindelauf

De directrice van de nonnenschool vraagt aan Fing of ze naar de kweekschool wil. Ze moet dan wel voor een commissie verschijnen die beurzen geeft aan kinderen uit arme gezinnen. Fing dost zich piekfijn uit, maar heeft buiten haar slimme zusje Muulke gerekend: als je er zo netjes uitziet, geeft die commissie natuurlijk nooit geld. Uit die nette jas!

Na afloop ontdekt Oma Mei, die na de dood van de Mam de rol van moeder in het gezin heeft overgenomen, wat Fing heeft gedaan: bedelen om liefdadigheid en dan ook nog door er extra verloederd bij te lopen. Oma is woedend.

‘Het had geen zin om haar eraan te herinneren dat ze die “voddenjas” zelf gemaakt had. Of dat de dingen die gebeurd waren niet het gevolg waren van een uitgekookt plan, maar gebeurden zoals dingen meestal gebeurden, als een soort ongeluk, dat zich heel langzaam voor je ogen ontvouwt maar dat je toch niet kan tegenhouden.’

Bij deze passage bleef ik even hangen. Oma ziet een uitgekookt plan in plaats van een samenloop van omstandigheden. Fing meent dat het geen zin heeft om het uit te leggen. Ze gaat geen schuld afschuiven op haar zusje, gaat haar oma niet herinneren aan wie die jas met zoveel zorg gemaakt had. Of uitleggen hoe graag ze naar de kweekschool wil. Ze gaat niet proberen om wat er gebeurd is een andere betekenis te geven dan die oma eraan geeft. Voor oma staat de betekenis toch al vast.

De hemel van Heivisj zit vol passages over de gelaagdheid van gebeurtenissen en hun betekenissen. Fing beseft dat er iets gebeurt of dat zij iets doet dat gevolgen heeft. En dat die gevolgen niet terug te draaien zijn. Of dat nog is uit te leggen waarom of hoe het precies ging. Als het eenmaal is gebeurd, is er geen ontkomen meer aan. Dan zijn er alleen nog de consequenties en die hoeven niets met de intenties te maken te hebben, maar moeten wel gedragen worden.

Door zulke passages vind ik het zo'n goed boek over de oorlog.

Het lijkt trouwens aanvankelijk vooral een boek over opgroeien in een arme familie in Limburg. Het verhaal begint in 1938 en stopt in 1943. Door te kiezen voor een periode van vijf jaar die niet samenvalt met de jaren 1940–1945 kan de oorlog als iets veranderlijks en ‘onafs’ fungeren in het verhaal. En dat is prettig, want we worden daardoor niet om onze oren geslagen met Belangrijke Lessen die we moeten leren. Lessen over Helden en Schurken of, zoals de laatste decennia: lessen over hoe slecht discrimineren en zwart-wit denken is. Want niet iedere verzetsman was een held en niet iedere NSB'er een schurk. Vooral voor de volwassen lezer zijn dergelijke boodschappen op den duur vermoeiend. Zo niet irritant.

Gelukkig heeft schrijver Benny Lindelauf geen last van moraliseren. Hij laat Fing vertellen over haar leven tussen 1938 en 1943. Juist door stap voor stap met haar mee te leven, kunnen we als lezers beter navoelen wat de oorlog voor haar betekende en hoe het Grote Verhaal en de persoonlijke levensgeschiedenis zich tot elkaar verhouden.

Lindelauf laat overtuigend zien hoe de gelaagdheid van de ervaring werkt. Het is een open deur om te zeggen dat ieder zijn eigen ervaring heeft en dat iedereen verschillende identiteiten tegelijkertijd heeft. Waar het om gaat is hoe dit in de praktijk werkt en wat de consequenties zijn. Lindelauf laat niet alleen zien hoe gebeurtenissen of personen tegelijkertijd verschillende betekenissen en identiteiten kunnen hebben, maar ook hoe de dynamiek van deze gelaagdheid werkt.

In studies over de ervaring van de Tweede Wereldoorlog is deze dynamiek bijna niet te vatten. Onderzoekers zitten vaak te zeer vastgebakken aan het achterafverhaal, en herinneringen van ooggetuigen zijn natuurlijk achterafverhalen *par excellence*, waarin van alles al dan niet bewust is vergeten, aangedikt of eenduidig gemaakt.

Maar de historicus kan zelf ook nauwelijks zijn kennis uitschakelen over wat er tijdens de Tweede Wereldoorlog gebeurde en wat dat voor ons nog steeds betekent. Dit leidde aanvankelijk tot een moreel onderscheid tussen wat goed was en wat fout. Later veranderde het in een onderscheid tussen

wat doelbewust was en wat toevallig: jongens die ‘toevallig’ bij de ss kwamen of knokploegen die ‘doelbewust’ onschuldige mensen liquideerden. De conclusie ‘doelbewust’ levert nog altijd sensatie op; ‘toeval’ is vergoelijkend en maakt alles grijs. De dynamiek tussen ervaring en betekenis verdwijnt wanneer we niet loskomen van het morele oordeel. Lindelauf laat deze dynamiek juist zo perfect zien doordat hij de personages laat reageren vanuit hun eigen belevingswereld en dus niet vanuit achterafkennis.

Het kindperspectief dat Lindelauf voor zijn boek koos, pakt voor deze dynamiek wonderwel uit. Dat is geen vanzelfsprekendheid. Juist wanneer er door de ogen van een kind over de oorlog geschreven wordt, kan het verhaal wat al te nadrukkelijk een ‘onschuldige’ perspectief krijgen. Lindelauf maakt deze noties van onschuld juist tot thema, bijvoorbeeld wanneer hij de ontregelde familie met de Pap, Oma Mei, de vier broers en de drie zusjes kort na de Duitse inval beschrijft. Middelste zus Muulke ziet het avontuur van oorlog wel in, maar jongste zus Jes is bang.

‘Jes kreeg een paar nachten verschrikkelijke nachtmerries, waar zelfs oma Mei weinig aan doen kon. Uiteindelijk was het de Pap die in het holst van de nacht naast ons bed kwam staan.

“Straks schieten ze me dood,” huilde Jes.

“Welnee,” zei de Pap. “Wie is er nou boos op kinderen?”

Jes stopte haar vingers in haar oren. “Maar dan schieten ze op U! Of Oma Mei!”

“Kwatsj,” zei de Pap. Hij haalde voorzichtig haar vingers uit haar oren. “De Pruuse hebben toch zelf kinderen. Die snappen ook dat kinderen op zijn minst een vader en een oma nodig hebben? En trouwens: de oorlog is nu voorbij.”

“Ze zijn alleen gestopt met vechten,” zei ik.

“Zonder vechten ook geen oorlog”, zei de Pap.’

De Pap schetst een wereld waarin voor kinderen een veilige plekje is uitgespaard. Geloofde hij dat zelf of probeerde hij zijn dochters alleen maar gerust te stellen? Het sluit in ieder geval aan bij wat we geneigd zijn als een soort minimum recht van kinderen te beschouwen: een onbezorgde kindertijd, zonder geweld en gevaar.

Vaak is deze culturele notie van hoe de kindertijd eruit zou behoren te zien het uitgangspunt van boeken over de oorlog die vanuit het gezichtspunt van het kind zijn geschreven, of het nu verzonden jeugdromans zijn of authentieke jeugdhinneringen. In *Besmette jeugd* heb ik laten zien hoe onze ideeën over het ‘onschuldige kind’ van invloed zijn op de verhalen van en over kinderen van ‘foute’ ouders.

Door over de oorlog te vertellen vanuit het perspectief van het ‘onschuldige kind’ blijven vragen over schuld en verantwoordelijkheid op de achtergrond. Wie neemt een kind nou kwalijk dat het geen heldendaden verrichtte of niet inzag welke snode plannen de bezetter had? Deze hulpeloosheid is van kinderen te accepteren, zelfs als niet meer dan normaal te beschouwen. Door via de onschuldige ogen van een kind naar de oorlog te kijken, kunnen bovendien vraagstukken aan de orde gesteld worden als kwetsbaarheid en hulpeloosheid. Omdat we die kenmerken toch al met kinderen associëren zijn ze aannemelijker dan wanneer het over volwassenen zou gaan.

Door de keuze van de auteur voor het kindperspectief hoeven we ons als lezers dus bepaalde verontrustende vragen niet te stellen, maar ontstaat er tegelijkertijd ruimte om de dieperliggende thema’s van schuld en verantwoordelijkheid te verkennen. Dit is precies wat Lindelauf doet met hoofdperson Fing.

Fing neemt aanvankelijk aan wat haar vader over kinderen en de oorlog zegt. De Duitse soldaten hangen slechts wat rond in de stad. Er zijn geen doden, behalve een man die uit de kerktoren is gevallen. Vreemd, vindt Fing, hoe krijg je het voor elkaar om uit dat kleine raampje van de toren te vallen? Wat deed die man daar eigenlijk, hij was niet eens een katholiek maar een jood. Ze blijft er verder niet bij stilstaan. Op dit punt zorgt achterafkennis ervoor dat bij de lezer allerlei alarmbellen gaan rinkelen. De jodenvervolging! De Holocaust! Voor Fing betekent het alleen een raar verhaal. Ze kan het niet in een groter geheel passen en het heeft verder geen raakvlakken met haar eigen leven. De zelfmoord van de joodse stadgenoot blijft dus een opzichzelfstaand incident dat verder als gegeven wordt geaccepteerd.

Fing heeft er al moeite genoeg mee om zich een idee te vormen van de nieuwe toestand.

“Toen ik weer buiten kwam marcheerden er soldaten door de straat. Op het stadhuis hing de vlag met het hakenkruis uit, maar behalve dat was het een doodgewone dag. Strakblauwe lucht en zonovergoten. Misschien had de Pap gelijk en was bezet zijn niet meer dan dit en vroeg het niet meer dan een beetje oppassen.

Als je je ogen een beetje dichtknijpt kun je zo langs een oorlog heen kijken, dacht ik.’

De oorlog is er, maar het grote verhaal van de oorlog is er nog niet. Fing is tegen de ‘Pruuse’ en de *NSB*’ers. Maar dat raakt haar eigen leven aanvankelijk niet. Ze is haar baantje als ‘vriendinnetje’ van het vreemde meisje Liesl kwijtgeraakt, zonder zich echt afgevraagd te hebben waar dat meisje eigenlijk vandaan kwam. Of hoe het zat met Liesl, haar tante ‘de Pruusin’ en de rijke ‘Sigarenkeizer’. Fing vindt een nieuwe betrekking bij mejuffrouw Vroon, die een portret van Hitler op het dressoir heeft en een *NSB*’er als kostganger op zolder. Als blijkt dat de Pruusin haar terug wil als speelkameraadje van Liesl, vertelt ze dat aan mejuffrouw Vroon. Die merkt op dat de Pruusin moet oppassen:

“Omdat ze Pruuse is?” zei ik, dankbaar voor het kwaai vuurtje in haar. [...]

Ze keek me lang aan. “Pruuse?” Ze maakte een vreemd snorkend geluid. “Mocht ze willen. Welnee kind, ze is een Jud.”

Dit is een van de eerste keren, al voorbij de helft van het verhaal, dat Fing verschillende lagen werkelijkheid begint te verbinden. De grote gebeurtenissen in de buitenwereld en haar eigen leven raken elkaar nu niet alleen op een oppervlakkige manier, waar je als het ware langs kunt kijken, maar raken met elkaar verbonden en veranderen de betekenis die zij ze altijd gegeven heeft.

Ze vraagt haar vader hoe het nu met de Pruusin zit. De Pap zit verlegen met de zaak en probeert onder het gesprek uit te komen, maar vertelt haar dan uiteindelijk toch dat de Pruusin niet alleen naar hun stad is gekomen vanwege de Sigarenkeizer, maar ook omdat ze uit Duitsland weg moest, omdat ze joods is.

“Wist u dat de hele tijd?” vroeg ik verbaasd.

Hij knikte opnieuw.

“Maar waarom heeft niemand me dat verteld?”

“Nou ja...” zei de Pap. “Ik wist niet dat het belangrijk was.”

Maar dat was natuurlijk gelogen; het was tenminste niet de hele waarheid. De Pap had een hekel aan narigheid. Hij kon het niet eens opbrengen om het te zeggen. Het maakte me ineens razend.

“Waarom heet ze dan de Pruusin?” vroeg ik kribbig.

“Zo wordt ze genóemd, Fing.”

“Ze is blond.”

De Pap grinnikte. “Niet alle Judde...”

“Ja, dat snap ik ook wel,” zei ik. “Maar de meesten toch wel. En ze gaat naar onze kerk. Welke Jud gaat er nou naar onze kerk?”

“Zulke dingen gebeuren,” zei de Pap.

Maar zulke dingen gebeurden níét.”

Fing begint vragen te stellen, maar de dagelijkse gang van zaken neemt haar meer in beslag dan bespiegelingen over oorlog of goed en fout. Ze reageert op wat er op haar pad komt.

Zoals haar eerste vriendje Filip met wie ze stuntelig verkering krijgt zonder te weten of ze hem wel aardig vindt en wat je eigenlijk moet doen als je verkering hebt. Op een dag komt hij afscheid nemen omdat zijn vader een ongeluk heeft gehad en hij voorlopig naar zijn geboortestad terug moet. Fing denkt dat hij haar nu gaat zoenen, maar in plaats daarvan ‘voelde ik een klopje op mijn schouder. Alsof ik een paard was.’ Het laat een onprettig gevoel achter. Pas weken later duikt Filip weer op. In het uniform van de Jeugdstorm, de jongerenbeweging van de *NSB*.

“Wat heb jij nou aan?” [...]

Hij gaf geen antwoord.

“Als je maar niet denkt dat ik heb zitten wachten. Ik heb allang nieuwe verkering.”

Hij zweeg.

“Ik neem aan dat je vader weer springlevend is? Na zoveel tijd zal hij wel weer op tafel dansen.”

“Hij is dood.”

De binnenkant van mijn hoofd zat vol schakelaars. Klik, er was woede. Klik, er was schaamte. En wie het ook was die ze bediende, ik was het zeker niet.'

Ze trok hem mee en ze zoenden. Opnieuw gaat dit niet volgens een vooropgezet plan, evenmin betekent het dat ze Jeugdstormers opeens leuke lui vindt. Filip is voor haar in de eerste plaats haar eerste vriendje. Hij is net zijn vader verloren. Zij schaamt zich over haar botte opmerking. Dat hij ook bij de Jeugdstorm is, nazi-praatjes verkoopt en met NSB-krantjes colporteert, is daaraan niet tegengesteld. Dat is hij óók, maar die Filip bevindt zich als het ware in een andere werkelijkheidslaag. Niet op het niveau waarop hij op dat moment voor haar belangrijk is.

Filip vertelt Fing over de joden en dat ze het er zelf naar gemaakt hebben. En dat er een Nieuw Nederland komt met zelfbestuur als de Duitsers weg zijn. Filip krijgt een mooie toekomst in het vooruitzicht gesteld door meester Govaerts, de lokale NSB-leider die bij mejuffrouw Vroon inwoont. Ook Fing is gecharmeerd van meester Govaerts. Hij is vriendelijk en straalt een rustige zelfverzekerdheid uit. Hij speelt haar de brieven van haar vader en broers door nadat zij naar een Duits werkkamp zijn gestuurd. Ze vertrouwt hem en wanneer meester Govaerts een uitbrander krijgt van de Duitsers omdat zijn overrijverige NSB'ers de *Sicherheitspolizei* voor de voeten lopen, krijgt ze medelijden:

'Ik bedoel, ik was blij dat de vervalser ontsnapt was, want die vervalser was tegen de Pruuse en dat was ik ook. Maar ik hoefde het toch niet met meester Govaerts eens te zijn om hem aardig te vinden?'

Ook hier weer die verschillende lagen. Het grotere plaatje waar meester Govaerts deel van uitmaakt, ziet ze wel, maar dit is niet onverenigbaar met haar eigen relatie tot hem. Door haar omgang met Filip en goede verstandhouding met meester Govaerts zit Fing echter op een dag wel in een bus op weg naar een manifestatie van de Jeugdstorm. Ze wordt zelfs gegrepen door de muziek en de saamhorigheid.

Vanaf dat moment escaleren de gebeurtenissen. Filip bespiedt mensen en geeft de informatie door aan meester Govaerts die hem een betere baan in het vooruitzicht stelt als

hij zich kan bewijzen. Filip moet een lokaal marktkoopmanetje, de van oorsprong Duitse Emmaus Trott, waarschuwen geen 'Bolsjewistische praat' meer te verkopen. Emmaus Trott als bolsjewist en revolutionaire oproerkraaier? Deze NSB-werkelijkheid past niet bij het beeld dat Fing van hem heeft en is op het eerste gezicht lachwekkend. Ze kent die man al haar hele leven. Hij speelde vroeger Sinterklaas. Hij hoort bij de eigen vertrouwde gemeenschap. Hoe komen ze erbij hem als misdadig gevaar te zien? Ze stapt naar meester Govaerts:

"Dat heb ik hem inderdaad gevraagd," zei meester Govaerts.

"Maar waarom in vredesnaam?" vroeg ik. "Wat heeft Emmaus Trott misdaan?"

"Het gaat er niet om wat hij misdaan heeft. Het gaat erom wat hij misdoen kán. Er is een hoop onrust de laatste tijd. Dat is niet goed, Fing. Niet voor de stad en niet voor het land. Hij kan niet zomaar van alles blijven roepen."

"U zegt zelf dat het mooiste land een vrij land is."

"Maar dan moet je die vrijheid koesteren, niet misbruiken. Wat denk je dat er gebeuren kan als nota bene een Pruus rare praatjes blijft verkopen? De Pruuse... je weet toch hoe ze zijn? Ze hebben het beste met dit land voor, maar ze zijn niet bepaald... rekkelijk. Dan is het toch alleen goed dat meneer Trott gewaarschuwd wordt? Voordat er echt ongelukken gebeuren?"

"Maar waarom Filip? Waarom kan niet iemand anders...?"

"Natuurlijk kan ik iemand anders sturen. Er zijn genoeg jongens die willen." Hij zweeg een moment. "Moet ik hem terugroepen?"

Ik dacht aan Filip. [...]

"Alleen waarschuwen?" zei ik.

"Alleen waarschuwen," zei meester Govaerts.'

Zo beginnen de verschillende werkelijkheidslagen zich met elkaar te vermengen. Is de opstelling van meester Govaerts verkeerd? Of voorkomt hij erger door te waarschuwen voordat de Duitsers ingrijpen? Was Emmaus Trott een gevaar om wat hij kón misdoen? Maar naast deze principiële overwegingen ook een pragmatische: moest *Filip* dit klusje doen, of zich maar beter afzijdig houden? Dan deed een ander het, maar was Filip in ieder geval zonder smet. Fing accepteert het plan

uiteindelijk als meester Govaerts belooft dat het echt blijft bij alleen waarschuwen.

Maar na de waarschuwing wordt het huisje van Emmaus Trott door NSB'ers alsnog kort en klein geslagen en Trott zelf zwaar mishandeld. Als Filip haar hierover ook nog eens voorleegt, wordt Fing razend.

'Ik wist niet waarom het zo lang geduurd had. Maar met de aanval op Emmaus Trott waren me de schellen eindelijk van de ogen gevallen.'

Fing begint met andere ogen te kijken. Dit komt enerzijds doordat ze geen klein kind meer is – ze is inmiddels al zeker veertien – maar vooral ook doordat ze de verschillende werkelijkheidslagen niet meer naast elkaar kan laten bestaan.

Steeds vaker blijken dingen die zij altijd voor waar had aangenomen niet te kloppen. Bovendien wordt het onmogelijk om deze dingen te beschouwen als vreemde incidenten zonder consequenties.

Als de joodse bevolking op de trein wordt gezet, ziet ze daar de directrice van de nonnenschool. Die bleek een van de zusters weg te hebben weggebracht. Deze vrouw was dus geen zuster die jarenlang in de missie had gewerkt, zoals Fing ondanks de vreemde details van het verhaal probleemloos had geloofd, maar een joodse bekeerlinge. Ze was als het ware altijd iemand anders geweest dan Fing had gedacht.

Meteen daarop leert ze met het oog van de Duitsers kijken wanneer haar zusje Jes met de Pruusin staat te praten en de Duitsers er vanuit gaan dat zij ook joods is en dus de trein in moet.

'Als er een ramp staat te gebeuren, als de grootste ramp in je hele leven zich ontvouwt, ga je anders kijken. Het lijkt alsof je de wereld altijd door een vlies gezien hebt dat ineens breekt.

Ik zie tussen de schouders van de soldaten Jes, die nietsvermoedend tussen de Judde in staat. En ik kijk met gloednieuwe ogen. Met de ogen van een Pruus. Ik zie het gitzwarte haar van Jes en de kolenzwarte ogen die ze als enige van de Mam geërfd heeft. Juddehaar, Juddeogen. En de jas, de perfecte kopie van de jas van de Pruusin.'

Het is vervolgens meester Govaerts die Jes uit de groep weet te krijgen, weliswaar met het nare argument dat het onrust

zou geven wanneer een honderd procent Hollands meisje afgevoerd zou worden. Oftewel: joden afvoeren, geen probleem. Lindelauf laat niemand hier kanttekeningen bij plaatsen. Fing kon alleen maar denken aan Jes die bijna de trein werd ingeduwd. Geen enkele gedachte ging naar de joodse bevolking die wél vertrok. Ze ziet de hoed van de Pruusin wegdansen in de massa en dat is het.

Fing heeft ondertussen begrepen dat Liesl een joodse vluchteling is. Oma Mei heeft haar in de kelder verborgen. Wanneer ze naar een ander onderduikadres moet omdat er Duitse soldaten ingekwartierd zullen worden, neemt Fing opeens het initiatief. Opnieuw zonder dat ze een vaststaand plan heeft of een concreet doel. Ze neemt Liesl mee naar het adres dat ze te horen heeft gekregen. Maar dat blijkt verraden en als de NSB'ers opduiken, realiseert ze zich dat de Pap geen gelijk had toen hij zei dat niemand boos was op kinderen en zij dus niet bang hoefden te zijn voor de oorlog. In een oorlog is niemand veilig, ook een kind niet. En bovendien: zij is inmiddels geen kind meer.

Met dit boek heb ik iets nieuws geleerd. Ik heb door de manier waarop Lindelauf het verhaal vertelt als het ware om een hoekje kunnen kijken. Een hoekje waar je als wetenschapper nauwelijks omheen komt, omdat je gebonden bent aan je bronnen en je methode. Ik kan nu beter invoelen hoe ervaring en betekenis van de oorlog uiteen konden lopen, botsen en elkaar beïnvloeden. Hoe wat op het eerste gezicht tegenstrijdigheden waren toch moeiteloos naast elkaar konden bestaan. En niet omdat het geen echte tegenstrijdigheden zijn of omdat alles toeval is, maar omdat de ervaring uit allerlei laagjes bestaat die soms los van elkaar lijken te staan. Of waar je nog langs kunt kijken.

Ismee Tames (1976) is verbonden aan het Instituut voor Oorlog, Holocaust en Genocide Studies (NIOD) waar zij onderzoeker en projectcoördinator is van het onderzoeksprogramma 'Erfenissen van Collaboratie' over de integratie en uitsluiting van nationaalsocialistische milieus na de Tweede Wereldoorlog.

Juryrapport

Perdu, de Amsterdamse literaire stichting met een nationale uitstraling, presenteert in een intiem theater eigenzinnige programma's die gekenmerkt worden door een hoge kwaliteit en een internationale blik op ontwikkelingen in de literatuur. Het werk van Perdu getuigt van een liefde voor poëzie die zich niets gelegen laat liggen aan de waan van de dag. En poëzie betekent binnen Perdu veel meer dan teksten met veel wit. Poëzie staat ook voor een tegenstem, een alternatief, een manier van denken.

In Frankrijk spreken ze graag van de 'Exception Française': ze doelen ermee op datgene wat Frankrijk anders doet dan de rest van de wereld. Naar analogie daarvan zouden we Stichting Perdu de *Exception Perdienne* kunnen noemen. Want dit is een waarlijk uitzonderlijke plek, een witte vlek op de kaart van een commerciële wordende literaire wereld.

Vanaf het eerste begin, een boekhandeltje in de Pijp in 1984, tot de meest recente poëzie-avond in het mooie pand aan de Kloverniersburgwal, is Perdu *bijzonder* geweest. Een uitzondering op de groeiende massacultuur, een uitzondering op de ontwikkeling waarbij studenten zich steeds minder bekommeren om boeken, laat staan om poëzie, en een uitzondering op de vele goedbedoelde initiatieven die op den duur ten onder gaan aan geldgebrek of aan een tekortschietende organisatie.

Maar dit is geen prijs voor goede bedoelingen alleen. Wat hier tevens bekroond wordt is een constante kwaliteit. De Stichting Perdu, met haar uitgeverij, boekhandel en Avondenredactie, bestaat – dank zij de inzet van honderden onbetaalde poëziefhebbers door de jaren heen – al 27 jaar met een eigengereide programmering en onconventionele fondskeuze. De zaal zat niet altijd vol, het honorarium was niet altijd hoog, maar toch zal het moeilijk zijn een

Nederlandse dichter te vinden die niet met trots en plezier heeft gepubliceerd of opgetreden bij Perdu, waar talenten werden ontdekt en gekweekt, en waar de uithoeken van de literatuur worden verkend.

Het bestuur van de Jan Campert-Stichting is verheugd om de 's Gravesande-prijs te kunnen uitreiken op een waarlijk Perdistische wijze: niet aan een persoon, zelfs niet aan een groep, maar aan een aanhoudend *spoor* van volharding, kritisch vermogen, grote liefde voor het woord, en onbaatzuchtigheid. Voor Chris Keulemans als oprichter tot Matthijs Ponte nu, en voor iedere postzegelplakkende, foldervouwende, boekenverkopende, rodewijnschenkende, stoelensjouwende Perdist tussen hen beiden in.

Dankwoord

Het geschenk, met dank
Matthijs Ponte, coördinator Stichting Perdu

In de openingsscène van Plato's *Timeus* geeft Socrates zijn gesprekspartners aan zo ingenomen te zijn met het feit dat hij door hen is uitgenodigd met ze in gesprek te gaan dat hij zich voor de gelegenheid feestelijk uitgedost heeft. Verheugd bereidt hij zich voor op het in ontvangst nemen van hun door Socrates als 'geschenken' beschouwde woorden. Het geconcentreerde, weloverwogen gesproken en geschreven woord, de kritische redenatie als een geschenk, dat is wat ik wekelijks ervaar als ik in Perdu literaire programma's meemaak.

Hoe dankbaar ik ook ben, het is vreemd een dankwoord te schrijven voor een geschenk dat uit waardering voor die wekelijkse geschenken voortkomt. Vreemd, omdat ik Perdu niet ben. Perdu is een groep mensen, een zich constant vernieuwende verzameling vrijwilligers, sprekers en bezoekers, die, meen ik, de wekelijkse reflecties en onderzoeken als een geschenk ervaren en elkaar daarin vinden. Er zal niet eerder een literaire prijs uitgereikt zijn die in één klap zo'n schare aan dichters en programmamakers bekroonde. Het nieuws

dat Stichting Perdu de G.H. 's-Gravesande-prijs uitgereikt zou krijgen, leidde dan ook tot een bijzonder schouwspel: een collectieve felicitatie, een uitbundig kakofonisch dankwoord. Iedereen feliciteerde en bedankte iedereen, digitaal, telefonisch en in levenden lijve. Dat schouwspel was het eigenlijke dankwoord, dat ik hier helaas niet kan reproduceren of vertalen. Ik zou in plaats daarvan kunnen volstaan met het opdissen van de indrukwekkende rij namen van mensen die nu en in het verleden Perdu vormgegeven hebben, maar ik vrees dat de lijst nooit volledig zou zijn. In plaats daarvan kan ik daarom slechts een bescheiden poging doen datgene wat hen bindt te verwoorden.

Ik beschouw Perdu als een besluit. Een besluit om bij elkaar te gaan zitten en de verdieping en reflectie op te zoeken. Een besluit dat voortkomt uit een haast grenzeloze liefde voor en toewijding aan dat curieuze, veelzijdige en ambigue genre: de poëzie. Een besluit, ook, dat gestoeld is op het besef dat de vraag naar de aard en mogelijkheden van de poëzie constant opnieuw en anders gesteld moet worden. Een besluit dat zegt dat dit onderzoek nooit afgelopen is en dat er geen einde komt aan de interpretatiemogelijkheden van haar producten. Dat het bereik ervan niet bepaald kan en mag worden door landsgrenzen en dat het zinnig is om poëzie te toetsen en spiegelen aan andere genres en vertogen. Dat besluit is inderdaad, zoals het juryrapport constateert, gevrijwaard van de 'waan van de dag'. Het gaat op zoek naar een taal die buiten, naast en met de alledaagse bestaat om daar te kijken wat er ook nog zegbaar is. Het zoekt de grenzen van dat zeggbare op om eens rustig te kunnen bezien wie en wat er achter die grenzen verborgen ligt. Perdu is daarom altijd ook een politiek besluit geweest, iets dat wellicht in haar beginjaren, de jaren tachtig, minder uitzonderlijk was dan het nu geworden lijkt.

Dit collectieve besluit de taal blijvend te onderzoeken en daarvoor als uitgangspunt de poëzie te nemen, brengt inmiddels bijna dertig jaar mensen bijeen, een feit dat met recht 'bijzonder' genoemd mag worden. Poëzie is voor die enorme groep mensen nooit een vrijblijvend genre geweest.

Wel blijkt het, althans voor mij, een merkwaardig rijke en kritische geschenkmachine te zijn, die in die boekhandel met dat theatertje aan de Amsterdamse Kloveniersburgwal wekelijks wordt aangezet. En dat zal blijven gebeuren. Ik beschouw deze prijs als een belangrijke steun in de rug, in een tijd waarin de ruimte voor geconcentreerde reflectie op een marginaal genre als de poëzie alles behalve vanzelfsprekend is. Het is een belangrijk, veelzeggend geschenk.

Ik dank u daarvoor hartelijk, namens al die mensen die Perdu maken en gemaakt hebben tot wat het is, en nodig u graag uit uw eigen geschenken in Perdu in ontvangst te komen nemen. Er is genoeg voor iedereen.

Erik Lindner

***Die hele geschiedenis van donkere boekhandels en zaaltjes.
Over de drie gezichten van Perdu***

1

Perdu begint in Antwerpen. Een jongen en een meisje zitten in een ruimte die op een omgevallen lucifersdoos lijkt. De winkelruit kijkt uit op de muur van de universiteit. Studenten lopen voor de etalage langs in stropdas en colbert. Er valt niet veel licht binnen in de winkel aan de Grote Kauwenberg. Het stel verkoopt boeken, maar heeft weinig klanten. Ze spelen badminton in de tuin van het Paleis voor Schone Kunsten.

Er is sprake van een zeker idealisme bij het stel. De boeken mogen niet meer kosten dan ze er zelf voor zouden kunnen betalen. Daarvoor reizen ze met koffers heen en weer van Antwerpen naar Amsterdam om bij uitgevers aan te bellen en om beschadigde exemplaren te vragen. Geert van Oorschot roept van bovenaan de trap dat hij nooit beschadigde boeken maakt. Wel verwijst hij hen naar een vriendelijke boekhandelaar, Veenstra, die voor hen dozen in de kelder opent. Bij uitgeverij De Bezige Bij is het raak: ze kunnen voor een paar gulden per stuk misdrukken afnemen. In de hal wordt hun

gevraagd naar de naam van hun winkel. De jongen kijkt naar een poster aan de muur, met daarop het gezicht van Marcel Proust. 'De verloren tijd', zegt hij.

Chris Keulemans heet de jongen en het meisje Agnes van Bruggen. Ze verhuizen met de winkel naar Amsterdam waar ze elkaar eerder ontmoet hebben en waar ze meer publiek trekken. De verkoop van beschadigde exemplaren is er problematischer vanwege de wet op de vaste boekenprijs. Maar ze houden vol. Mensen komen boekjes ter verkoop aanbieden, bijzondere uitgaven, bundels en kleine tijdschriften, bibliofiel en kunstzinnig. Het wordt een ontmoetingsplek. Keulemans' gedroomde boekhandel is een plek waar men niet alleen boeken koopt, maar ook over boeken praat. Zoiets als Shakespeare & Company in Parijs, al was daar iedereen ondertussen tamelijk bejaard. Bij 'De verloren tijd' worden boeken gepresenteerd. Mensen worden uitgenodigd om erover te praten. En voor die voordrachten worden weer kleine boekjes gemaakt, speciaal om aan de sprekers cadeau te doen. Ze werden ontworpen en vormgegeven door studenten van de Rietveld Academie.

Een van de vroege bezoekers herinnert zich 'De verloren tijd' als een ruimte in de Pijp waar het stel voor de kachel zit, thee drinkt en leest. Ze zijn beiden charismatisch. De bezoekers die geregeld terugkomen, zijn schrijvers die nog niet publiceren. Een van hen is dichter. Hij noemt zich Michel, wat eigenlijk zijn voornaam is, en plaatst er een K. voor. Met Keulemans maakt hij een wandeling door het rosarium van het Vondelpark, waarbij ze niet minder dan vijftig programma's voor literaire avonden verzinnen. In het souterrain van de boekhandel staat de dichter achter de bar en veegt aan het eind van de avond de vloer. De boekhandelaar ontvangt de gasten en het publiek, kondigt de sprekers aan.

Het is 1985, 1986. De club moet een rechtsvorm krijgen. Keulemans is tegen, maar zwicht voor zijn zakelijkere vriendin en vrienden. De naam van de boekhandel blijft 'De verloren tijd', voor de avonden wordt een nieuwe naam gekozen en een stichting opgericht en dat is Perdu. Er wordt bij de gemeente Amsterdam subsidie aangevraagd en er worden grondslagen geformuleerd. Perdu propageert een 'konfronta-

tie' tussen gevestigde schrijvers en aankomend literair talent zonder in een 'bij voorbaat uitzichtloze polemische situatie' terecht te komen. Als voorbeeld dient een aantal eerder gehouden programma's zoals *Welke dingen? Welke mensen?* over 'dinggedichten' naar aanleiding van Paul Rodenko's tien jaar eerder verschenen 'Opmerkingen over materie-poëzie' in *De Revisor* en het gedicht 'Meer in dingen dan in mensen' van Bernlef. Een ander voorbeeld was een reeks avonden gewijd aan moderne poëzie uit Polen, Tsjecho-Slowakije, Hongarije en de DDR, met telkens een afgeladen souterrain waaronder een groot aantal Oosteuropese bezoekers. Poëzie is beslist niet de hoofdmoot van Perdu in die tijd, er wordt evengoed over proza gesproken en er is veel ruimte voor het essay.

Een jaar later worden de grondslagen pregnanter verwoord in een stuk dat de nieuwe subsidieaanvraag vergezelt. Konfrontatie wordt nog steeds met een k geschreven, maar nu gaat het niet tussen jong en oud, maar tussen producent en 'konsument' van literatuur. Voorlezen wordt eenrichtingsverkeer genoemd. Na een boek blijven volgens Perdu zowel schrijver als lezer met vragen achter en die moeten gesteld en beantwoord worden. Het is aan Perdu om de omstandigheden te scheppen voor deze ontmoetingen. Ze willen vrijer te werk gaan dan de universiteit aan de ene kant en de kranten, tijdschriften en uitgeverijen aan de andere. Ze willen een originele aanpak, consensus doorbreken, zich pas tegen een traditie verzetten als men zich er in verankerd weet, eerst de gebaande paden kennen voordat men ervan afdwaalt. De medewerkers van Perdu hebben zich de taal van de aanvraag snel eigen gemaakt en maken er met flair hun eigen variant op. Ze willen diepgang, discussies die elders zijn stilgevallen nieuw leven inblazen, een trefpunt zijn voor bladenmakers, schrijvers en beeldend kunstenaars. Kern van de zaak is volgens hen 'het tegengaan van de *mistifikatie* die de schone kunsten omringt'.

Chris Keulemans is autodidact. Hij leert de literatuur al doende kennen, vanuit Perdu, door te lezen, mensen uit te nodigen, naar ze te luisteren en ze vragen te stellen. Velen na hem zullen binnen Perdu het wiel uitvinden, ieder op zijn eigen manier. Dat is het bijzondere aan de plek, de zelfwerk-

zaamheid, de mogelijkheid er dingen uit te proberen. K. Michel stopt na een jaar. Hij wordt vervangen door Xandra Schutte, een wijze en slimme student die Keulemans ontmoet als hij als toehoorder een paar colleges bij Anthony Mertens volgt. Mertens vraagt of een van de studenten in het weekend vier romans van Nabokov wil lezen en samenvatten. Schutte zegt ja en presteert het nog ook.

Na haar komst en na de verhuizing naar een nieuw pand in de Kerkstraat worden meer vrijwilligers aangetrokken. Er ontstaat een groep boekhandelaren en een groep mensen die de avonden programmeren, en soms lijkt het erop dat er sprake is van verschillende kampen.

Veel van de vrijwilligers komen later aan het werk bij een uitgeverij, of bij een van de literaire fondsen, zoals het Nederlands Literair- en Produktiefonds voor Vertalingen. Men leert bij Perdu de praktijk kennen, al blijkt die af en toe toch net even anders dan die daarbuiten. Er komt een heuse uitgeverij Perdu, opgericht door Geno Spoormans, boekenliefhebber en aanjager van het voorzichtig politieke engagement dat het vroege Perdu kenmerkte. De oplages worden hoger dan de weggeef-exemplaren, maar de boeken worden nog steeds bijzonder vormgegeven.

Aan het eind van de jaren tachtig verlaat de oprichter de zaak. Zijn vriendin is een paar jaar eerder vertrokken. Chris Keulemans heeft er aangrijpend over geschreven in de novelle *Een korte wandeling in de heuvels*, dat deels uit zeer persoonlijke memoires van zijn Perdu-jaren bestaat, deels uit macabere science fiction. Amsterdam staat in brand. Neonazi's beklimmen het Concertgebouw. De hoofdfiguur verlaat de stad in een bootje dat hij in Abcoude aanmeert. Als hij er van weg loopt, smelt het bootje in het water. De novelle vertelt veel over zijn geesteskind Perdu en de moeite waarmee hij het heeft kunnen afstaan, wat het boek een krachtige dramatiek geeft.

2

Ik leerde Perdu kennen in 1990. Ik ging er niet heen, Perdu kwam naar mij. De uitgever, opvolger van Gino, was een rijzige Fries. Zijn naam was Minne Buwalda. Hij toog naar andere

steden om te kijken wat er speelde. In Den Haag hadden we drie jaar eerder, onwetend van Perdu, een stichting opgericht vernoemd naar een andere Franse schrijver. Niet Proust maar le Comte de Lautréamont. De stichting heette Maldoror. Ook wij gaven boekjes uit en organiseerden avonden in De Kapel, de zolderzaal van Het Paard. Bij ons draaide het niet in de eerste plaats om literatuur. Een beeldend kunstenaar en een muzikant vormden mede het bestuur. Buwalda bezocht ons omdat Perdu de *Poésies* uit zou geven, een raar gechargeerd be-toog bestaande uit stellingen en omgedraaide citaten, waarin Lautréamont zich los schreef van zijn *Zangen van Maldoror*. Op zijn drieëntwintigste zou hij in een door de Pruisen belegerd Parijs sterven. Perdu vond het toepasselijk om voor de presentatie van de vertaling van de *Poésies* een tweeëntwintigjarige dichter iets dergelijks als de *Poésies* te laten schrijven.

'Perdu/De verloren tijd' in de Kerkstraat was gevestigd in een winkelpand. De bibliotheek uitgaves en kunstzinnige drukwerken waren uitgestald en opgehangen in de etalage. Er was een kleine zijruimte met een bureau voor de uitgever en via twee manieren, via de winkel en door de zijruimte, kon je in een lager gelegen ruimte daarachter komen. Onder een dakraam was in de hoek een piepklein podium. Aan de zijkant een barretje. Er stonden een paar rijen witte klapstoelen. Volgens Keulemans was het de studio van een pantomimespeler geweest, wit en kaal. In de boekhandel kocht ik een onbeschadigd nieuw boek tegen inkoopprijs. Achter de kassa was op een verhoging een kleine galerie. Het was voorjaar en zonnig, buiten stonden er stoelen tegen de pui.

Het bijzondere van Perdu bleek vooral de concentratie. Ook al ging het in die aanvragen om dialoog en 'konfrontatie', als er in Perdu voorgelezen wordt, kon en kun je een speld horen vallen. De tekst komt aan, wordt verstaan, dat is merkbaar als de spreker geconcentreerd leest. Michel gebruikt vaak de metafoer van de slag van een pollepel tegen een deksel. Soms hoor je *gong* en soms hoor je *plok*. Als je bij Perdu geen *gong* hoort, dan weet je dat het aan je zelf ligt en je maar beter aan het herschrijven kan slaan. Anderzijds is Perdu een plek waar gerust dingen mogen mislukken. Mensen kunnen er soms

prachtig langs elkaar heen praten zonder dat het werkelijk geeft. Lezingen bij Perdu zijn geregeld de kiem voor latere werken, plannen, boeken, zelfs reeksen publicaties. Soms zijn ze eigenlijk te pril voor woorden, maar daar mag het al even getoond. Iedereen die bij Perdu komt, heeft het over een cocon. De grote wereld buiten is er wel, maar die kan naar believen worden vervormd tot een creatie.

De uitgave van Lautréamont is niet de eerste vertaling die Perdu uitbrengt. Vijf jaar ervoor bezoekt de Zweedse dichter Tomas Tranströmer de winkel, samen met zijn vertaler Bernlef. Ook dat bezoek resulteerde in een boekje, in de reeks 'Het Boek Alfa'. Vertaler uit het Portugees August Willemsen stelt met *Twee dichters over de dood* de Brazilianen Manuel Bandeira en Carlos Drummond de Andrade voor. Ook de onderwerpen en de schrijvers van de programma's zijn van meet af aan internationaal: Cortázar, Federman, Flaubert. Charlotte Mutsaers praat er zeer begeistert over Francis Ponge. Het is vooral in de jaren tachtig dat internationale literatuur hoog in het vaandel staat bij de uitgeverij en op de avonden van Perdu, maar ook later wordt het buitenland van tijd tot tijd opnieuw uitgevonden, zoals in een reeks boeken van de Duitse avant-gardist Arno Schmidt die Perdu uitbrengt.

Kritische stemmen zijn er ook en die worden niet buiten de deur gehouden. M. Februari debuteert in 1989 met de roman *De zonen van het uitzicht*, een boek dat indruk maakt binnen de gelederen. Februari wordt uitgenodigd om te spreken en mee te werken aan de vele tijdschriften die rond Perdu ontstaan, zoals *De xxiste eeuw*, een serieus tijdschrift in boekvorm dat de generatie van schrijvers van in de dertig in kaart probeert te brengen. Toenmalig galeriehoudster Connie Palmen zou in dit tijdschrift haar eerste verhaal publiceren.

De bijdrage van Februari aan een engagementsnummer van het tijdschrift is opvallend. Het is winter 1991, de eerste Golfoorlog is uitgebroken. In Paradiso organiseert een aantal Perdu-getrouwen een 'Café in oorlogstijd'. M. Februari is er vooral op uit de politieke bevoegenheid een spiegel voor te houden en een beetje te jennen. Met de kreet *Weg met de*

Middelandse zee! citeert de schrijfster de schilder Miró die met die leuze het subversieve element van de Surrealisten parodieerde.

*'Wat heeft u dat onnozele idee ingegeven dat een reactie op werkelijk onrecht geen literatuur zou kunnen zijn? Wat heeft u dat elitaire idee ingegeven dat u in het wilde weg kunt oproepen tot ontregeling en subversiviteit zonder dat u daarvoor enige aanleiding noemt? Ontregeling! Wat moet er ontregeld – de kinderopvang? Subversiviteit! Wat moet er omvergeworpen – de Staat der Nederlanden? Het keurkorps van de kunst legt aan. Wij schrijvers. Wij schrijvers eisen nieuwe vormen. Wij latinisten. 'Wij hebben fantasie'. (M. Februari, *De xxiste eeuw*, jrg. 1/4)*

Dat laatste zinnetje komt hard aan want het was een citaat uit de uitnodiging om mee te werken aan het nummer. Met 'Wij latinisten' citeert Februari Joris Goedbloed, een goedaardig figuur in de verhalen van Marten Toonder over Olie B. Bommel die de hele tijd potjeslatijn uitkraamt en iedereen oproept tot van alles: wij latinisten moeten... wij schrijvers moeten... het is onze taak... De benaming latinisten krijgt een voorspelende alliteratie als medewerkers van Perdu zichzelf later 'Perdisten' beginnen te noemen, als betref het een studentenvereniging.

Er is een verschil tussen het Perdu van de jaren tachtig, waarin politieke geschriften zoals het krakersblad *Bluf!* naast de literatuur op de toonbank te koop lag, en de jaren negentig waarin gediscussieerd werd over het bestaansrecht van het literaire tijdschrift. De blaadjes die in die jaren tussen de bedrijven door werden uitgegeven, *Post Perdu* en later *Pampus*, bevatten uitgeschreven lezingen die tijdens de Avonden werden uitgesproken. Het betekende niet dat Perdu een gewone literaire vereniging werd. Ook als het om Nederlandse literatuur ging, zorgden de programma's voor verrassingen. Neem nu de keer dat schrijver Robert Vernooy op Goede Vrijdag 1993 de schoenen van alle bezoekers uittrok en hun voeten begon te wassen.

Chris Keulemans was inmiddels directeur van de Balie, oud-Perdist Tatjana Daan zou het Rotterdamse Poetry International gaan leiden. Het creëerde een verhoogd bewustzijn

bij Perdu en de nieuwe medewerkers. Dit betekende echter niet dat de idealisten van het eerste uur vervangen werden door carrièrebepulste baantjesjagers. Er bleef te allen tijde iets eigenwijs en eigenzinnigs rond Perdu hangen, soms ook juist iets bokkigs en betweterigs. De ene generatie verweet de andere academisme, terwijl juist die ene generatie meer voldeed aan het prototype universitair student of wetenschappelijk onderzoeker. Het ene moment was Sybren Polet in en het volgende weer uit, dan was Menno Wigman uit en vervolgens weer in en Rein Bloem heeft meegemaakt dat hij in en uit en in en uit en in was. 'Jij hoort hier niet, Erik' zei mijn vriendinnetje tegen me toen ik er in 1995 mijn gedichten bracht en ze de wat dandyeske types met witte kousen bij de ingang van de boekhandel zag. Perdu was net verhuisd naar de Kloveniersburgwal, naar het voormalig theater Captain Fiddle, een fraaie theaterzaal met witte tegels en hoge ramen en daarvoor een ruime winkel voor de boekhandel. Ik negeerde de soms wat brallerige taal van de omstanders, wetend dat daarbinnen in het kantoor van de uitgeverij Dick Broer werkte, die mijn gedichten goed genoeg vond, wat een eind zou maken aan twaalf jaar publicaties in de marge. Perdu was de springplank, daarna kon je de wereld in en daarvoor wilde je gerust wat ontberingen doorstaan. Na mijn debuut zat ik elke vrijdagavond na het programma in de nachttrein terug naar Den Haag. In Perdu ontstonden vriendschappen. Daphne de Heer, later directeur van de SLAA, Janita Monna, poëzie-recensent voor *Trouw*. Ik maakte er de mooiste poëzieavond mee die ooit in Perdu gehouden is, waarbij Kiki Coumans vijf lezers het werk van Hans Faverey liet openvouwen en toegankelijk maken.

3

'Is hier dan geen Perdu?' vroeg een dichter me op de Pont de la Concorde, hartje Parijs. Het was 1999. Natuurlijk niet, dacht ik, dat kan helemaal niet. Perdu zegt alles over Nederland, de doe-het-zelvers van de jaren tachtig. In Parijs worden alle literaire instellingen gerund door een man van zeventig die weinig inspraak duldt. Toch is de vraag zo gek nog niet.

Keulemans stond een boekhandel voor ogen als Shakespeare & Co waar over boeken werd gesproken. Ook Michelle Ignazi van Librairie Ignazi praat met bezoekers, onder wie auteurs, over wat ze graag lezen, brengt jonge dichters desgewenst in contact met ouderen zoals Jacques Roubaud en Claude Royet-Journoud. Michel bezocht in New York *The Kitchen*, de befaamde non-profit ruimte voor experimentele kunsten, en herkende er een sfeer die identiek was aan Perdu.

Perdu beleefde zijn volgende generatiewisseling. Nieuw was een focus op theater. De roman *De Joden* van Nachoem Wijnberg werd als theaterstuk op de planken gebracht. De eerste betaalde zakelijk coördinator, Willemijn Lamp, formuleerde de wens om Perdu opnieuw om te turnen tot 'de plek waar het ooit is begonnen: dwars denken, marge, onontdekt terrein, nieuwe vragen en hardop nadenken'. Haar assistente Anneke Jansen stond aan de wieg van de Nederlandse editie van het Fringe festival. Renée de Rijk professionaliseerde de boekhandel tot de best geoutilleerde poëzieboekhandel van Nederland, waar eindelijk meer te koop is dan bij de filialen van De Slegte. De ijverige voorzitter Jan Langman bracht het volledige assortiment online. Er kwamen componisten op Perdu af en in hun voetspoor beeldend kunstenaars en later ook politieke activisten.

Er kwam een herwaardering op gang van het begin van Perdu, de jaren tachtig. Terecht? Ook in de jaren negentig waren er dwarse programma's, hebben mensen zo niet de wereld dan toch de literatuur veranderd, hebben er mensen zowel diepgaand gedebatteerd als de plee schoongemaakt. Geen van hen werd uitgenodigd om te spreken tijdens de viering van het 25-jarig bestaan. En dat is onterecht.

Nog steeds staat de voltallige Avonden-groep na afloop van een programma achter de bar met de rug naar het publiek te smoezen, nog steeds is Perdu singulier. Op de kantoren van uitgeverijen of het Letterenfonds verandert dikwijls het stemgeluid als de medewerker een tijdgenoot van Perdu aan de lijn heeft. Misschien kan er als de stichting vijftig jaar bestaat een woordenboek Perduus-Nederlands verschijnen om in bredere kringen verstaanbaar te maken en te laten voortbestaan.

Toen Minne Buwalda Maldoror in 1990 in Den Haag opzocht, verklaarde hij dat het geloof in literatuur en hun toewijding de medewerkers van Perdu in Amsterdam de bijnaam *de lieverdjes* had opgeleverd. Zonder ons daar nu meteen als spreekwoordelijke Haagse duivels tegenover op te willen voeren, denk ik dat wij een andere realiteit kenden – die van lege ministeries 's avonds en geen universiteiten, die van de drukkende nabijheid van de overheid. Het maakt dat hoe verknocht en verweven ik op momenten ook met Perdu ben, ik nog steeds iets glazigs ervaar in de omgang met de medewerkers en de oud-medewerkers, iets van ongemakkelijke afstand en soms onbegrip. Maar ook dan kan er bewondering ontstaan en dierbaarheid.

Is Perdu geen anachronisme in 2012? Is die zelfwerkzaamheid niet gericht op een tijd dat er iets lossier met uitkeringen werd omgesprongen, dat er langer gestudeerd kon worden? Is het niet ironisch dat een instelling is opgericht als niet-universitair en je er later wél studiepunten mee kon verdienen? Nee, dat denk ik niet. *Toch niet*. En dat blijkt. Het gaat met Perdu beter dan ooit. Er is sprake van een internationalisme dat nog breder ontgonnen moet worden maar veelbelovend is, al helemaal in deze tijd. Er is een steeds diepere verkenning van de verhouding tot andere disciplines. Als er iemand Perdu gemaakt heeft tot wat het is, is het enerzijds Chris Keulemans en zijn volharding, anderzijds de anonieme vrijwilliger die altijd maar weer komt en de deur openzet, ook al moet die eigenlijk een college voorbereiden of ergens de kost verdienen of met zijn vriend of vriendin knuffelen. Dat Perdu waardering krijgt van buiten af brengt lucht binnen in die hele geschiedenis van donkere boekhandels en zaaltjes, brengt ruimte in de al te hechte groep van enkele verstanders.

Erik Lindner (1968) publiceerde vier dichtbundels waaronder *Terrein* (De Bezige Bij, 2010). Hij stelde *U missen en u niet ontgaan* samen, een bloemlezing uit het werk van J.H. Leopold. Hij is online-recensent voor *De Groene Amsterdammer* en redacteur van *De Revisor* en *Terras*.

Constantijn Huygens-prijs 2011 A.F.Th. van der Heijden

Juryrapport

Op 21 juli 1976 bood de 24-jarige A.F.Th. van der Heijden enkele gedichten aan ter publicatie bij uitgever Geert van Oorschot. Hij voegde er een toelichtingsbrief van 22 kantjes bij, waarin hij verklaarde dat het moment daar was voor een literatuur die zich richtte op de eigen tijd. 'Oorlogsverhalen zijn prachtig, maar men dreigt er op den duur door overvoerd te raken [...] Prima, dat alles, maar waar blijven de grote omvattende romans over de tijden daarna?'

Die grote omvattende romans over de tijden daarna zouden vanaf 1978, twee jaar later, verschijnen, eerst onder het pseudoniem Patrizio Canaponi, daarna onder eigen naam. In de eerste 33 jaar van zijn schrijverschap maakte Van der Heijden een dertigtal boeken: romans, verhalen, novellen en egodocumenten – en verzamelde hij een eindeloze hoeveelheid materiaal voor latere projecten. Hij is een auteur die tijd tekort komt om al zijn plannen te voltooien. In drie decennia tijd is hij er als geen ander in geslaagd om de wereld met een literaire blik te zien en vast te leggen, in een stijl waarin de mogelijkheden van de taal vol overgave worden uitgebuit, woord na woord, zin na zin.

Zijn romancycli *De tandeloze tijd* en *Homo duplex* maken de vervoering van het leven in de grote stad voelbaar, met het risico voor het individu om in de grote stromen van de tijd de controle te verliezen. Even soeverein tekent hij de verstikkende werking van dorpsroddel en massamedia, of verbindt hij het schijnbaar alledaagse met klassieke en mythologische beelden. In autobiografische boeken bevraagt hij zichzelf zonder schroom, tot in de hartverscheurende requiemroman over zijn zoon Tonio aan toe.

Hij lijkt niet anders te kunnen. Of het nu gaat om beroemde misdadageschiedenissen, krakersrellen, voetbalvandalen of om zijn persoonlijk leven, steeds slaagt Van der Heijden

erin om het menselijk bestaan met een scherp oog voor het morele en het tragische te herscheppen als een groots kunstwerk.

Dankwoord

Zoals er in Amsterdam een Eerste en een Tweede Constantijn Huygens-sstraat bestaan, zo zou Den Haag een Eerste en een Tweede Constantijn Huygens-prijs te vergeven moeten hebben: de eerste voor een literair oeuvre halverwege, de tweede voor al het werk erna.

Dit is niet als uiting van hebberigheid bedoeld, maar als zelfvermaning: beschouw de lauweren niet als vulsel van een matras om op te gaan rusten. De telefonische toekenning van de Constantijn Huygens-prijs overviel me, bepaald niet onaangenaam, terwijl ik aan een nieuwe roman werkte. Na de dood van Tonio, anderhalf jaar geleden, dacht ik dat het gedaan was met schrijven. Ik had hem al die tijd als mijn mannelijke muze beschouwd, en die was ik nu kwijt. Van de andere kant... Ik was ervan overtuigd dat hij niet de oorzaak wilde zijn, ook niet over het graf heen, van mijn schrijfverlamming. Nadat ik mijn boek over hem af had, voelde dat als een nieuwe start: het begin van de tweede helft. Ik merkte dat ik me van een heleboel technisch getob ontdaan had. 'Schrijven wordt met de jaren moeilijker,' heb ik collega's wel eens horen verzuchten. Het is droevig dat ik door zoveel ellende heen moest om te ontdekken dat dit voor mij niet (meer) opgaat. Ik ben onlangs zestig geworden, maar ik werk nu veel efficiënter dan vroeger, en zo win ik tijd. Ik heb de draad van *De tandeloze tijd* weer opgepakt, en ben aan enkele vervolgdelen bezig. Ook de ordners met het materiaal van *Homo duplex* durf ik weer zonder vrees in te zien.

Tonio hield van winnen. Hij zag ook mij graag winnen. Aan hem draag ik de Constantijn Huygens-prijs 2011 op, uit erkentelijkheid dat hij ook nu nog, bij verstek, als mijn muze wil optreden. Ik dank de Jan Campert-Stichting en de jury voor het mij toekennen van deze prachtige prijs.

Carel Peeters

Meesterlijke mislukkingen.

Over het schrijverschap van A.F.Th. van der Heijden

Nadat wij, waaghalzen van de geest, de hoogste en gevaarlijkste toppen van het denken hebben beklommen, komen wij dan niet opnieuw uit bij de oppervlakte? Dat vroeg Nietzsche zich af in de inleiding van *Die fröhliche Wissenschaft*. Anders dan Nietzsche koos A.F.Th. van der Heijden vanaf het begin van zijn schrijverschap voor een genre dat hem meteen aan de oppervlakte kluisterde: de roman. Binnen dit aan het dagelijks leven geklonken genre, kon hij in de geest van Nietzsche's waaghalzerij de hoogste en gevaarlijkste toppen beklimmen. Het was alleen een ander gezichtspunt om bij de toppen en de dalen uit te komen. Mensen en romanpersonages zijn weliswaar geboren verliezers bij Van der Heijden, maar ze hebben wel eerst naar de uitersten gegrepen. De grenzen worden opgezocht.

Voor Van der Heijden is Nietzsche bovenal de filosoof die vond dat ieder mens boven zichzelf uit moet stijgen. De mens die daarop uit is, de Übermensch, wordt ten onrechte gezien als een uitzonderlijk creatuur, een wezen dat misschien in de overspannen fantasie van Nietzsche voor de nieuwe mens stond, maar die onbereikbaar was voor gewone mensen. Jammer voor die gewone mensen dat Nietzsche nergens gewone mensen wilde zien. Hij maakte geen uitzonderingen: iedereen kon zich aansluiten bij de waaghalzen, als er maar serieus werk van werd gemaakt en het niet bleef bij mooie woorden. De Übermensch is geen onbereikbare halfgod die boven andere mensen uitstijgt. Hij is alleen maar de mens die zijn potenties tot het uiterste wil verwezenlijken. Daarbij moet hij zich dan wel weinig aantrekken van de God van het christendom. Iemand die boven zichzelf uit wil stijgen heeft niets aan een God die hem van hoogmoed beticht en misprijzend op hem neerkijkt.

Van der Heijden heeft het Nietzscheaanse parool tot het zijne gemaakt: hij probeert als een waaghals boven zichzelf

uit te stijgen. Met zijn eerste, meer dan drieduizend pagina's tellende, romancyclus *De tandeloze tijd* bereikte hij en zijn alter ego Albert Egberts al aanzienlijke hoogte. Met zijn tweede cyclus *Homo duplex* wil hij zelfs 'Het Onmogelijke Boek' schrijven, een ambitie die niet vrij is van grootspraak en hoogmoed. Maar daar schrikt Van der Heijden niet voor terug; hij heeft zo'n ongeduldig wenkende opgave nodig om zichzelf op te stuwten tot het schrijven van zeven omvangrijke delen. Daarvan zijn twee complete delen verschenen, het deel o *Movo Tapes* en het derde, meer zijdelings met de cyclus verbonden, *Schervengericht*. Voor een goed begrip van wat deze cyclus in zijn geheel gaat behelzen, heeft Van der Heijden al een tipje van de sluier opgelicht met de twee dunnere delen *MIM* en *Drijfzand koloniseren*.

Met *De tandeloze tijd* en *Homo duplex* hebben we in beide gevallen te maken met romans waarin de menselijke grenzen worden verkend. Het burgerlijke midden komt bij Van der Heijden niet voor. Het gaat hem om de hoogten en de diepten, want het leven dat hij speciaal in *Movo tapes* oproept wordt beheerst door de tragiek van tegengestelde krachten. Om zoveel mogelijk uit dat leven te halen, en om te ontkomen aan dat chronologisch wegvlietende leven in de lengte, beschrijft hij het 'in de breedte', naar een uitspraak die tot zijn schrijversmotto is geworden in *De slag om de blauwbrug* (1983), de proloog van *De tandeloze tijd*. Om die breedte te krijgen haalt Van der Heijden zoveel mogelijk uit zo weinig mogelijk: hij rekt scènes, situaties, gedachten en momenten uit, hij vult ze in, hij wringt ze uit, vergroot ze, verdiept ze en laat de elementen botsen. 'Er was een duizelingwekkend bestaan mogelijk', stond in *De slag om de blauwbrug*, 'niet in de lengte, zoals we het gewend waren, maar in de breedte, waar alles sneller verliep, meer in beweging was, geen aardse tijd verloren ging: waar alle gebeurtenissen zich gelijktijdig afspeelden, in plaats van elkaar tijdrovend op te volgen'.

De hoofdpersoon van *De tandeloze tijd*, Albert Egberts, leeft in die breedte en in die hoogte. Hij heeft een voorstelling van de grote dingen die het leven voor hem in petto zal hebben, maar hij zal zijn grenzen vooral in de diepten verkennen. Hij

raakt verslaafd aan heroïne. Parallel daaraan bereikt Van der Heijden andere, literaire hoogten in de manier waarop hij dat leven beschrijft. Hij geeft alles wat hij schrijft meerdere dimensies: door verschillende personages met dezelfde situatie te confronteren, door de verteller te laten reflecteren op wat zich voordoet, door het geheel te situeren tegen een achtergrond van een mythologisch verhaal, of door personages zelf tot mythische proporties uit te laten groeien.

Bij Van der Heijden moet alles zich minstens op twee niveaus afspelen: het dagelijkse en het mythologische. Zijn personages zijn de hedendaagse plaatsvervangers van mythologische figuren of thema's, zoals Oedipus, Antigone, vaders en zonen, strijd en hoogmoed. In *Movo Tapes* is het een niet bij naam genoemde verteller (in werkelijkheid de lichtgod Apollo) die alles in de gedaante van een duister personage gadeslaat en van commentaar voorziet. Het is alsof hij namens Van der Heijden en de goden in de gaten houdt dat alles zich ontrolt volgens de diepe mythologische oerlagen van de mens: dat er altijd strijd zal zijn tussen vader en zoon, dat mensen willen vechten en strijden, dat mensen altijd van zichzelf weg willen vluchten, dat hoogmoed en vermetelheid niet zijn uit te roeien. De mens zal altijd zijn grenzen blijven opzoeken. Zo niet, dan leeft hij niet compleet – dat is de moraal van *De tandeloze tijd* en voor zover nu valt te overzien ook van *Homo duplex*.

Apollo's rol is te vergelijken met de engelen die in Harry Mulisch' *De ontdekking van de hemel* het wel en wee op aarde bestieren. Apollo verleent het verhaal de suggestie van een mythologische reikwijdte. Hij zegt dat het niet zijn taak is om in het lot van de personages in te grijpen, 'integendeel', dat moet zijn beloop hebben. Hij laat het lot zich voltrekken zoals het in de personages is geplant door... het noodlot. Hoogstens geeft Apollo wel eens een duwtje. Het lot is in *Homo duplex* in handen van Oedipus. Dat verhaal wil Van der Heijden opnieuw vertellen, nu tegen een hedendaags decor. Dus zal een hedendaagse onwetende Oedipus zijn vader vermoorden en met zijn moeder trouwen, waarna hij, bij ontdekking van wat hij heeft aangericht, zijn ogen uitsteekt.

Met zijn tweede grote cyclus *Homo duplex* zette Van der Heijden een stap die door *Advocaat van de hanen* werd ingezet: niet meer louter de verwerking van autobiografisch materiaal, maar het bedenken van personages die verder van hem afstaan, maar die wel zijn obsessies, fascinaties en thema's personifiëren. Tibbolt Satink, de Movo van de titel *Movo Tapes*, krijgt van Van der Heijden een even dynamisch en crimineel leven als Albert Egberts. Maar hij wordt nog meer deel van het grote rauwe leven, hij is minder een beginneling dan Albert Egberts. Hij is sneller streetwise. Tibbolt is dan ook van plan zichzelf van zijn 'weekhartigheid' te verlossen. Dat doet hij door zich aan een idee-fixe vast te klampen: hij wil in een ander veranderen, in een denkbeeldige 'harde' Movo (afkorting voor zijn moeilijke voeten). Die metamorfose voltrekt zich geleidelijk omdat we de transcripties te lezen krijgen van de tapes die Tibbolt/Movo, al rijdend in een snelle auto, insprekt over zijn leven.

Met Albert Egberts hadden we een personage dat sprak en dacht zoals Van der Heijden (het was min of meer zijn alter ego). Met Tibbolt Satink is dat aanzienlijk minder het geval. Albert Egberts is, ook al raakt hij aan de drugs, iemand met ambitie in het leven. Hij wil het leven doorgronden, als het even kan ook te slim af zijn. Hij heeft er allerlei ideeën over. Hij is heel intelligent, maar ook een stommeling. Hij heeft het hoog in zijn bol, maar gedraagt zich als een proleet en crimineel. Hij wil zijn verleden en jeugd van zich afschudden, maar treedt gewild/ongewild in de voetsporen van zijn alcoholische vader. Hij is een interessante, dualistische figuur omdat er een rest van zijn hoge ambities in hem is achter gebleven.

De in Movo veranderende Tibbolt is een bijna onmogelijke, niet reële en daarom groteske combinatie van scherpste en botheid, van proletarigheid en krankzinnige ideeën over het leven, de kosmos, het Nu en het Wereldraadsel. Hij is *far out*, bijna onthecht. Hij wil een 'wereldwijde staking' organiseren tegen hele grote, maar vage problemen, *tegen de omstandigheden op aarde, het beroerde leven, de mens als "eeuwig bedrogene in het universum"...* *tegen de verneukeratieve situatie dat we er überhaupt zijn...* Hij noemt deze wereld 'een treurige klucht', maar

zijn eigen ideeën komen daar dicht in de buurt omdat ze even veelomvattend als weinig om het lijf hebben. De afstand tussen Albert en Tibbolt wordt steeds groter naarmate hij meer de harde Movo wordt. Aan Movo wil Tibbolt de dood overdoen. Hij vindt dat de dood niet bij hem past, 'de dood is exclusief iets voor de ander'.

Tibbolt is op een heel wat vervaarlijker manier gespleten dan Egberts. Hij heeft net voor zijn eindexamen gymnasium gebroken met zijn ouders, en is bij zijn oom gaan wonen, een fijnzinnige bibliofile boekhandelaar. Door de vele boeken die hij zodoende heeft gelezen maakt hij een erudiete en geletterde indruk, maar daar wil hij juist vanaf, hij wil de wereld van de ongeletterden in. Wanneer de cruciale passages van de roman zich afspelen is Tibbolt/Movo een man van vierentwintig die als gigolo oudere vrouwen door het hele land 'bedient'. Vandaar dat hij zo vaak in zijn auto zit. Het is niet een 'beroep' dat je meteen bij deze gesjeesde gymnasiast verwacht, maar het past wel bij zijn ambitie om die ander te worden, de 'harde' Movo. Daarnaast wordt hij als opvolger van zijn overleden vader de leider van De Pit, de supportersclub van de Amsterdamse voetbalclub Adam. Die club heeft een eeuwige vete met de Rotterdamse pendant De Kern, een strijd die we moeten begrijpen als de rivaliteit tussen Troje en Sparta. Wanneer Tibbolt in Movo verandert, houdt ook zijn loyaliteit ten opzichte van De Pit op en loopt hij over naar De Kern.

De door Tibbolt/Movo ingesproken tapes over zijn leven brengt de lezer dicht bij de grove wereld van de voetbalhooligans, met zijn geweld, seks, stoere taal en platte mores. Hij vraagt zich af wat daar nog van omgesmolten kan worden tot iets moois. Dat omsmelten is de specialiteit van Van der Heijdens schrijverschap: als alchemist van niets, iets te maken, van het meest beroerde, iets glinsterends in taal te boetsen, dat is zijn metier. Dit literair-alchemistische proces gaf *De tandeloze tijd* zijn allure: Van der Heijden maakte iets van de gruwelen van Albert Egberts' jeugd. Hij liet het Albert in *De gevarendriehoek* uitleggen aan zijn vriend Flix: *Ik ga ervan uit dat alles wat je aan armzaligs en rottigs op je weg tegenkomt,*

en waar je niet omheen kunt, achteraf moet kunnen omsmeden, omsmelten tot iets moois, dat tegelijkertijd – verhevigd – de herinnering aan de gruwel in zich bergt. Het is een vitaal schrijversprincipe, zeker voor iemand die zich heeft moeten ontworstelen aan een jeugd vol beschamende en gruwelijke gebeurtenissen. Het principe gaat terug op een herinnering aan een verwante uitspraak van Van der Heijdens moeder, door hem geciteerd in een brief aan Geert van Oorschot in 1972. Die luidde: ‘Val tot je goud wordt, dan ben je waard dat ik je opraap!’ Met dat soort alchemie, voegde Van der Heijden daar toen losjes aan toe, ‘daar valt mee te werken’ (in *Gevouwen woorden, Brieven over de grillen van het vak*, 2001). Het als een alchemist omsmelten van het vernederende tot goud, zou de sleutel tot zijn schrijverschap worden.

De homo duplex, de gespleten mens Tibbolt Satink/Movo is op een heel andere manier gespleten dan Albert Egberts. Allebei vertolken ze een terugkerende literaire obsessie van Van der Heijden: de paradox van tegelijk vrij en niet vrij te zijn, gevangen te zijn in een familiegeschiedenis en er ook los van te staan. Albert maakt zich weliswaar los van zijn familiegeschiedenis, maar sleept haar toch nog met zich mee. Hij blijft hangen in dubbelhartigheden en paradoxen, in afkeer en vertedering voor zijn ouders, in het goede en in de fascinatie voor het kwade, in gulzigheid en honger, in licht en donker, in het hoge en lage, in held en antiheld, in lucide inzichten en stommiteiten, in de herinnering aan zijn kinderlijke ‘prinsdom’ en zijn slaafse neergang in diefstal, orgieën en alcoholisme.

Tibbolt/Movo is cynischer, onthechter en breekt radicaler met zijn ouders. Van Van der Heijden moet Tibbolt een hedendaagse plaatsvervanger van Oedipus worden. Dat proces, dat plaatsheeft in *Movo Tapes* en in verhevigde mate in *MM* en *Drijfzand koloniseren*, verloopt niet bepaald rechtlijnig, aangezien de werkelijkheid door Van der Heijden altijd met een ‘facettenoog’ wordt bekeken. Dat leidt ertoe dat de werkelijkheid van zoveel kanten wordt gezien dat zij een labyrintisch karakter krijgt. Dat labyrintische maakt dat de lezer niet gemakkelijk achter de essentie van alle handelingen, verhou-

dingen en gebeurtenissen komt. En dat is niet zonder reden. De verschrikkelijke waarheid die Van der Heijden te vertellen heeft, kan alleen via een tocht door het labyrint verteld en achterhaald worden. Dit soort waarheden mogen niet aan de oppervlakte liggen. Ze moeten geleidelijk aan de oppervlakte komen – op de Nietzscheaanse manier.

Hoe kan Tibbolt/Movo als Oedipus zijn vader vermoorden en met zijn moeder naar bed gaan, als hij ze nooit meer ziet? Dit raadsel wordt min of meer opgelost, maar in een versnipperde vorm, via hinkstap sprongen van niet altijd chronologische hoofdstukken. Bovendien nog afgewisseld door hoofdstukken waarin Apollo het als verteller voor het zeggen heeft. Van der Heijden haalt de tijden door elkaar, en jongleert lustig met namen en bijnamen. Het is geen overbodige luxe dat *Drijfzand koloniseren* een lijst van dramatis personae bevat.

Dat roept de vraag op welke plaats Tibbolt/Movo in het oeuvre van Van der Heijden inneemt. Wat vertegenwoordigt hij? Is hij een personage waarmee Van der Heijden experimenteert in zijn laboratorium voor onderzoek naar menselijke grenzen? Tibbolt breekt met zijn brave vader en moeder omdat ze niet meer passen bij zijn leven en zijn drang om zich van zijn weekhartigheid te ontdoen. Hij verdraagt zijn vader, dat ‘wandellende compromis’, niet meer. Tibbolt wil niet in het leven ‘geworpen zijn’, hij wil sartreaans zijn leven zelf kiezen: ‘Het meest radicale verzet tegen die geworpenheid, godverdomme,’ zegt hij, daar gaat het hem om. Hij wil een ander worden, omdat hij zichzelf wil invullen: *Als een mens niet zoiets als een Verleden achter zich aansleept, en geen Toekomst zwanger van beloften voor zich uitduwt, moet ik des te makkelijker een ander kunnen worden. Een leegte kan ik beter een nieuwe vorm opdringen dan een volle...* Maar achter de radicale breuk met zijn ouders en de behoefte om een ander te worden, bevindt zich het werkelijke verhaal van zijn leven en geboorte. Van der Heijden laat hem de waarheid ruw kennen: hij heeft nooit geweten dat zijn ouders, zijn ouders niet zijn. Hij komt er achter dat hij te vondeling is gelegd en door zijn ‘ouders’ is opgenomen en opgevoed als hun eigen kind.

Dat Tibbolt zo fanatiek een ander wil worden, betekent dat hij, zijn pleegouders afwijzend, wil worden wie hij eigenlijk was: iemand uit een heel ander, minder milieu, dat ook dicht bij zijn beroep als gigolo staat. Zonder dat hij zich ervan bewust is, gaat hij op zoek naar de wereld van zijn werkelijke afkomst. Hij wordt gestuurd door een door Van der Heijden streng toegepast, voor Movo verborgen determinisme. Hij komt terecht in het milieu van Rotterdamse voetbalfanaten en hooligans die het café *Zora's Place* als een van hun pleisterplaatsen hebben.

Het is hier dat Van der Heijden het Oedipusverhaal uit de coulissen van de mythologie en psychologie laat komen om zich in een hedendaagse vorm te herhalen. Het verhaal ontrolt zich letterlijk: de in Movo getransformeerde Tibbolt leert Zora kennen in haar Rotterdamse café *Zora's Place*. Met haar trouwt hij. Zora, zo lezen we in het onmisbare deel *MIM* uit de cyclus, blijkt zijn tienermoeder geweest te zijn. Zijn conceptie had plaats tijdens de opnamen van een pornofilm in een Tiroler decor. Nadat zijn verwekker, de voetballer Tonnis Mombarg, de voetjes van de baby had mishandeld (vandaar Tibbolts moeilijke voeten), hebben ze hem te vondeling gelegd. Tibbolts verwekker werd later het hoofd van de Rotterdamse hooligans van De Kern.

Zora vertelt deze morbide geschiedenis, terwijl ze inmiddels zijn moeder is en zijn vrouw en de moeder van de drieling (twee jongens en een meisje) die zij met Movo heeft gekregen. Het verhaal vertelt ze in fragmenten terwijl ze de bijna vijftientig jaar oude pornofilm aan haar zoon en man Movo laat zien waarin de conceptie plaatshad. Van der Heijden giet deze onthulling in ijsig kale, bijna onverschillige taal. De emotionele lading ontstaat door het gebrek aan emotionele lading. De scène bereikt zijn dramatische dieptepunt als Zora na de film verdwijnt. In een walm van frituurvet hangt ze zich op in de keuken van het café.

Door de manier waarop Van der Heijden met deze feiten omgaat, vestigt hij alle aandacht op de aard van zijn schrijverschap. De beschrijving van Movo's ontdekking van Zora's lijk (in de laatste pagina's van *MIM*) is een even grof als subliem

staaltje van literair hooliganisme. Scherp en bot tegelijk. De lezer wordt op de proef gesteld; hij houdt zijn adem in van schrik en afkeer omdat Van der Heijden het bungelende lijk zonder gêne pagina's achtereen blijft omsingelen met uitweidingen en terugblikken, alsof het lijk voor hem een kapstok is voor Movo's herinneringen, tot in de kleinste details. Terwijl de wanhopige Movo door de walm en de spetters frituurvet probeert te geloven wat hij ziet, staat de radio keihard aan met berichten over rel schoppende hooligans, huilen boven de drie baby's van de honger, en houdt Van der Heijden zich bezig met divagaties over de tatoeages en moedervlekken op Zora's rug. En met Movo's herinneringen aan haar borsten, billen en buik.

Van der Heijden neemt er een kleine dertig huiveringwekkende pagina's voor. Daarin wordt het tafereel opgeroepen in de ruige bewoordingen van het milieu waar het zich afspeelt. Hier neemt de literatuur het van de verschrikkelijke werkelijkheid over. Hier wordt een werkelijkheid uitgerekt en uitgesponnen tot een ondraaglijk samengebald heden. Hier staat de literatuur als een eigen werkelijkheid tegenover de werkelijkheid. Het is op de grens van l'art pour l'art. Aan het slot van deze scène doet Movo wat Oedipus deed: hij heeft te veel gezien en maakt zichzelf tot een blinde. Niet door zijn ogen uit te steken, maar door zijn hoofd in de kokende frituur te duwen.

'Wat een draak, aldus verteld! zul je misschien op dit punt gekomen uitroepen', schrijft Van der Heijden wanneer hij in april 1999 zijn toenmalige redacteur bij Querido, Anthony Mertens, een idee geeft van de cyclus *Homo duplex*. Hij doet onder meer deze scène uit de doeken. Maar deze door hemzelf geleverde samenvatting is wel het laatste waar Van der Heijdens manier van werken om vraagt. Daarmee gaat alles verloren waar het om draait: het optuigen, ontleden, uitbenen en omsingelen van feiten, zodat ze van hun leegte worden ontdaan. Van der Heijdens hedendaagse Oedipusverhaal is daardoor géén draak. Hij maakt er een literair hoogstandje van, ook al krijgt het hier geen universele allure. Het is een eenmalig, door tragisch toeval beheerst verhaal zonder mythologische en psychologische luister.

Welk motief vertegenwoordigt de gespleten Tibbolt/Movo in Van der Heijdens schrijverschap? Wat representeert hij? Tibbolt/Movo is een dubbelzinnig personage en die tegenstrijdigheid wordt niet opgeheven. Daar blijven we mee zitten, als een onopgelost raadsel, een existentieel dilemma, een paradox waarvan Van der Heijden wil dat die eigen is aan het leven. Die tegenstrijdigheid bestaat uit twee verschillende drijfveren in Tibbolt/Movo: de ene zoekt zijn soevereine zelfstandigheid, de ander is afhankelijk van duistere krachten. De eerste is de Movo die een ander, minder weekhartig mens wil worden. Hij wil zichzelf beter in de hand krijgen, zelfstandiger worden, minder meegaand en minder sentimenteel. Dat is een voorstelbare aandrift. Die leidt er wel toe dat Tibbolt steeds meer een harder en onsympathieker personage, iemand voor wie het dagelijks leven 'de opwindendste snufmovie' is, een film met veel gruwelen waarin mensen voor de lol worden afgeslacht. Deze assertiviteit zorgt er ook voor dat Tibbolt/Movo krankzinnige ideeën krijgt over een 'Wereldstaking' die hij wil organiseren. Die moet ervoor zorgen dat 'een diepgewortelde verongelijkheid' in de mens zijn verhaal kan halen. Hij vindt ook dat we niet moeten vergeten dat er, naast de brave Hendrikken onder de voetbalsupporters, ook een intrinsieke vechtlust bij andere supporters bestaat, 'roofdieren die hun tanden kunnen laten zien...en de messen tussen die tanden.' Die vechtlust moet uitgeleefd kunnen worden.

Tibbolt heeft ook ideeën over de achtergrond van de grote snelheid waarmee hij met zijn 'glimmende pooierkarretje' door het land raast. Hij houdt niet van moralisme op dit gebied. Voor hem geldt 'Geen snelheid zonder ingecalculerde zelfdestructie.' Hij zoekt de dood op: *Ik kies mijn hangplekken bij de nauwe tolpoortjes tussen leven en dood. Een vers autowrak dat tegen een ontvelde boom opklautert...Het labyrint van een autokerkhof. Ziekenhuizen...verse graven.* Tegen het onzinnige aan, maar door Van der Heijden met een zekere wellust uitvoerig uitgewerkt, zijn Tibbolts ideeën over de aarde als een 'bolvormige necropolis voor de doden en de levenden...Levenden zijn doden in de maak...doden zijn geperfectioneerde levenden'. Het

leven beschouwt hij als een voorschot op de dood, de dood betekent de vervolmaking van de mens en het leven. Als dode is de mens eindelijk compleet, er kan niets meer verkeerd gaan, hij kan alleen nog maar in de achting van de achterblijvers stijgen: 'de mythe wordt op maat geslepen'. Zelf wil hij niet dood, want Tibbolt wil dat zijn verbeterde alter ego Movo het doodgaan van hem overneemt – die wens schrijft hij op zijn achttiende letterlijk op.

De andere motor van Tibbolts gedrag als Movo, tegengesteld aan die hang naar soevereiniteit, is dat hij alles doet uit een blinde innerlijke drang die hem dichterbij zijn oorspronkelijke milieu terugbrengt: hij zoekt de sfeer, moraal, taal en mentaliteit van zijn eigenlijke ouders in het Rotterdamse milieu van voetbalfanaten die hem te vondeling hebben gelegd. Dit zou je een noodlottige, deterministische drang kunnen noemen, een die los staat van Movo's eigen wil. Tibbolt/Movo wil terug naar zijn verwante genen. Door deze drang te volgen belandt hij in de situatie van Oedipus.

Er zijn in het oeuvre van Van der Heijden geen winnaars, alleen maar verliezers. In het beste geval zijn het glorieuze verliezers die veel hebben bereikt, maar nooit het hoogste. Omdat Tibbolt uiteindelijk tot Movo transformeert, verdwijnt geleidelijk de eerste psychologische drijfveer om een ander te willen worden uit het zicht. Uiteindelijk hebben we alleen nog te maken met de in de onderwereld verzeilde Movo, de vechter en de 'ongeleeterde'. En met de tragische verliezer die zijn ondergang tegemoet gaat door te trouwen met de Rotterdamse Zora.

Movo vertolkt daarmee een algemeen principe in het schrijverschap van Van der Heijden: dat al zijn romans eigenlijk requiems zijn. Het zijn in het beste proza gestoken verhalen over levens die moeten mislukken omdat Van der Heijden ze heeft voorzien van een uitgesproken doodsdrijf: ze hebben een heel bruikbare geest, maar dagen de dood uit door teveel te drinken, te roken, te snuiven, te stelen en te hoereren. Ze hebben de dood al in zich. Alsof hij even de pen van Van der Heijden overneemt, zegt Tibbolt tegen zijn hardere alter ego in *Movo tapes*: 'Mensen zijn geboren verliezers...het zijn geboren

romanpersonages...door hun neiging zich uit de slonzigheid van het leven naar de glanzende perfectie van de dood te slepen. De goeie kant op dus...'

Van der Heijdens echte, niet tot fictie omgesmolten requiems: *Asbestemming*, het boek over zijn vader, *Uitdorsten*, de dertig pagina's die hij over zijn moeder schreef, en *Tonio*, het omvangrijke boek over de dood van zijn zoon, bevinden zich voor een groot deel in het verlengde van zijn romans. In *De tandeloze tijd* en *Homo duplex* duikt de dood voortdurend op in gesprekken, monologen en gedachteflitsen. Albert Egberts en Tibbolt Satink ontwikkelen allebei hele theorieën over de dood ('de aarde als necropolis') die niet verschillen van wat Van der Heijden te berde brengt in *Asbestemming*. Daarin is het alsof Tibbolt en Movo aan het woord zijn wanneer er staat dat het 'menselijk bedrijf één grote onderwereld is, waarvan de bewoners jou, het enige ikwezen, in hun dode armen proberen te sluiten.' Zelfs de liefde wordt volgens Tibbolt in *Movo tapes* beheerst door de dood: 'Neem de liefde...verliefdheid tussen levenden...is dat niet altijd Orpheus die Eurydice zoekt? De geliefden zijn allebei voorbestemd om dood te gaan.' Hetzelfde schrijft Van der Heijden in *Asbestemming* in één van de malende passages waarin hij het over het leven en de dood heeft: 'Wie de liefde zoekt, zoekt op voorhand Eurydice. Geen realistischer, geen alledaagser verhaal dan de Orpheusmythe. Wij zijn allemaal Orpheus.'

Het kan niet anders: het waaghalzerige schrijverschap van Van der Heijden is een gevecht tegen de dood. Wanneer de dood zich zo in zijn leven en werk heeft genesteld, moet hij dagelijks schrijvend onschadelijk gemaakt worden. De dood en de doden zijn prominent onder ons, zegt Tibbolt namens Van der Heijden tegen Movo, in een heleboel verschillende gedaanten. In de vorm van rouw voor een sterfgeval...van herinneringen aan een lang geleden gestorvene...Altijd en overal zijn ze er. Vermomd als doodsangst...verkleed als ongeneeslijke ziekte...als schim die de nabestaanden van een dierbare overledene in een bootje onder een brug menen te zien, bij dichte mist...Via séances, al dan niet nep...

Om helemaal van deze dood en doden af te zijn, wilde Albert Egberts in *De tandeloze tijd* het liefst helemaal niet heb-

ben bestaan. Omdat de mens zijn onvolmaaktheid als een erfzonde met zich meedraagt is dat wat hem betreft het allerbeste. In al het werk van Van der Heijden klinkt dit fundamentele ongenoegen door over de oorspronkelijke, niet meer terug te draaien onvolmaaktheid van de mens: de mens is altijd op zoek naar manieren om aan zichzelf te ontkomen. Albert citeert het antwoord dat Silenus geeft aan koning Midas op diens vraag wat het voortreffelijkste is in het leven: dat is 'niet te zijn...niets te zijn'. Dat voortreffelijkste is voor niemand, en ook voor Albert niet voorhanden, daarom neemt hij een drastisch besluit: dan wil hij ook *eeuwig* leven. Hij gaat in de wereld ingrijpen, hij gaat een daad stellen, hij gaat in beweging komen en het leven zo breed mogelijk maken zodat die geniepige dood er niet langs kan.

Albert Egberts gaat van zijn leven iets maken nu hij er toch moet zijn. Dat is ook wat Van der Heijden doet wanneer hij geconfronteerd wordt met al die gedaanten die de dood kan aannemen: hij geeft al schrijvend meerwaarde aan het tragische, beschamende, vernederende en het negatieve. Hij smelt het om tot iets moois. Hij maakt goud uit modder. Volgens deze methode is hij zelfs bereid, schrijft hij in *Asbestemming*, om de beschamendste daden van zijn vader 'heilig' te verklaren – 'dan hebben we er nog iets aan'.

Ook al móest Van der Heijdens laatste requiem, *Tonio*, het boek over zijn op eenentwintigjarige leeftijd in 2010 verongelukte zoon, geschreven worden ('het was over Tonio schrijven, of niet meer schrijven'), ook hier moest het tragische omgesmolten worden tot iets waar je nog iets aan hebt. Anders dan in zijn romans mythologiseert Van der Heijden in *Tonio* niet, hij zoekt niet naar vergelijkingen of metaforen die de werkelijkheid glans- en kleurrijker voorstellen. Hij weerlegt zelfs de theorie van Tibbolt/Movo dat men in de dood pas volledig tot zijn recht komt ('de glanzende perfectie van de dood'), en dat door de dood 'de mythe op maat wordt geslepen'. Het blijft maar ruw en rauw. *Tonio* is een wurgend zelfonderzoek van iemand die ten prooi is aan verdriet, wanen, stemmingen en machteloze woede: hij is in de tang van onontkoombare feiten. De geest waarin het boek is geschreven is die van Albert

Egberts, die er eigenlijk net zo van uit ging dat hij recht had op een prinselijk bestaan, ook al hield hij heimelijk rekening met zijn nederlaag. De schaamte die Van der Heijden voelt over het verongelukken van zijn zoon, terwijl hij zich nergens voor hoeft te schamen omdat hij nergens schuldig aan is, komt daar vandaan: van de toch heimelijk gekoesterde illusie dat het leven met vrouw en zoon het leven was zoals het moest zijn. Hij schaamt zich deze illusie te hebben gehad. Ook al wist hij donders goed dat het leven de kant van de dood op gaat, dat de dood in alle variaties al in het leven zelf te vinden is, nog afgezien van de doodsdrijf die met de erfzonde is meegekomen. De onbewuste illusie was sterker. In *Tonio* worden alle emoties bij de dood van een amper volwassen jongen ongenadig benoemd en pagina na pagina uitgebeend. Als Van der Heijden er dan niets aan heeft omdat het geen troost oplevert, zijn lezers in ieder geval wel.

Waar heeft Van der Heijden zijn alchemistische methode, om van niets iets (moois) te maken, voor het eerst aan het werk gezien? Wat is de bron van deze werkwijze? Dat was Imro, de jongen die hij zijn favoriete personage uit de literatuur noemt, de hoofdpersoon van het jongensboek *Imro's eerste grote reis*. Deze Imro, die Van der Heijden een aanvankelijk 'onuitstaanbaar verwend kereltje' vindt, verlaat in het boek zijn ouderlijk huis en belandt in een dorp aan zee. Daar valt hij onder de toonbank van een antiekzaak uitgeput in slaap. Wanneer hij 's nachts wakker wordt, schijnt de maan op allerlei voorwerpen, dingen en figuurtjes in de winkel. Die figuren en dingen beginnen bij het licht van de maan te praten en hun droevige verhaal te vertellen, 'waarin afscheid en dood en brieven een belangrijke rol spelen'. 'Het fascineerde Imro, en mij niet minder, hoe aan dode voorwerpen een wereld kon opbloeien, stralender en indringender dan die van de antiekzaak zelf', schrijft Van der Heijden. Imro werd voor hem later niet meer geëvenaard, zelfs niet door Woutertje Pieterse, Werther, Stephen Dedalus of Zeno Cosini. Maar wel door Adri's eigen grote reis.

Carel Peeters (1944) is als criticus en essayist verbonden aan *Vrij Nederland*. Zijn laatste essaybundels gaan over de andere Verlichting (*Gevoelige ideeën*, 2008) en de populaire cultuur (*Genieten voor miljoenen*, 2010). Wekelijks schrijft hij in *Vrij Nederland* zijn Literaire Kroniek en op maandag en vrijdag op de website vn.nl/boeken.

Jan Camp
Stichting

het symposium
Remco Campert
60 jaar dichter

Inleiding

Voor de preciezen waren we een jaar te laat, voor de rekkelijken zaten we goed. Hoe dan ook: het symposium 2011, dat plaatsvond op vrijdag 25 november in het Letterkundig Museum, was gewijd aan 'Remco Campert. 60 jaar dichter'. Campert debuteerde in 1951 met *Vogels vliegen toch* bij uitgeverij Holland, nadat hij een jaar eerder in Parijs zijn in eigen beheer en in 25 exemplaren verschenen bundel *Ten lessons with Timothy* probeerde te slijten.

Lezingen, film en live muziek, maar vooral het optreden van dichters, onder wie de meester zelf, zorgden voor een onvergetelijke dag.

Gerrit Kouwenaar kon er op het laatste moment toch niet bij zijn. Judith Herzberg moest helaas te elfder ure ook verstek laten gaan, wegens verblijf in Israël; ook zij had ons daar al voor gewaarschuwd toen we haar uitnodigden. Ze liet Remco Campert weten het jammer te vinden niet aanwezig te kunnen zijn. 'Het spijt me vooral omdat ik, denk ik, jou het langste ken van iedereen die daar bij zal zijn. "Kennen" is een te groot woord. Ik heb er natuurlijk over nagedacht wat ik had kunnen zeggen als ik daar als één van de sprekers had gestaan. Het is raar en jammer dat we, hoewel we dicht bij elkaar wonen, elkaar haast nooit zien. Dat heeft denk ik vooral te maken met een verlegenheid die ik tegenover jou voel, en die, vermoed ik, wederzijds is. Waarom, hoezo? Een raadsel. Jij was 15 of 16, ik 12 of 13 toen we samen in Blaricum langs die vele heggetjes liepen waar toen alle erfjes, denk ik nu, mee waren afgebakend. Gingen we naar die ijssalon? We kwamen uit "de Pol", het huisje met strodak van mijn oom Jacques en tante Frieda. Jouw moeder was een goede vriendin van ze. Ik begreep toen al niet waarom we zo stil waren. Ik vroeg me wel af wat je dacht.'

Theo Loevendie was wel aanwezig. Hij speelde op zijn sopraansaxofoon een schitterende ode aan Remco Campert, waarbij hij de tonen volgens een vernuftig systeem mede baseerde op de letters die voorkomen in de naam van de dichter

wiens werk deze dag gevierd werd. Studenten van het Haags conservatorium brachten jazzmuziek ten gehore en dankzij Remco Campert. Een videoportret (1985) uit de reeks Schrijvers in Beeld was Campert te zien in het straatbeeld van Den Haag, Amsterdam, Parijs en Antwerpen.

De twee lezingen die werden gehouden en een aantal gedichten die werden voorgedragen, zijn hierachter opgenomen. Cees Nooteboom en Remco Campert lazen het leeuwendeel van hun bundel *Over en weer* voor. Deze gedichten worden hier niet afgedrukt.

Remco Campert las ter afsluiting drie gedichten. Blade-rend in zijn boek kon hij een gedicht niet zo snel vinden en sprak zichzelf streng toe: 'Bereid je dan ook eens beter voor!' Het was een mooi gezicht om Remco Campert licht vertwijfeld te zien bladeren door zijn verzen en na die onbedoelde stilte uiteindelijk een zeldzaam gaaf gedicht te horen voorlezen: 'Lamento'.

Aad Meinderts,
voorzitter Jan Campert-Stichting

Ad Zuiderent

'Luister goed naar wat ik verzwijg', of: Waarom de poëzie van Remco Campert meer aandacht verdient

Ik was deze zomer nog niet eens toegekomen aan een eerste gedachte over wat ik eventueel vandaag zou kunnen zeggen, of Remco Campert zelf kwam mij zeven weken lang in zijn wekelijkse column in *de Volkskrant* op gedachten brengen. Met terugblikken op zijn poëzie: op zijn jeugd, op de oorlog, op de Vijftigers, op nacht- en caféleven in Amsterdam, op Jagtlust, Parijs, Antwerpen, Noord-Frankrijk, op jazz, liefdes, gemompel, noem maar op – allemaal ingrediënten van zijn poëzie. Als ik die columns vandaag zou voorlezen, zou u een prachtig beeld krijgen van de breedte van de poëzie van Campert en van zijn toon.

'Maar', om enkele oeroude regels van Campert naar mijn hand te zetten, 'maar de Campert-Stichting wilde het anders, wilde een betoog over de historische plaatsing van Camperts poëzie en de verschuiving van thema's, wierp zo een dam op en dwong rechtsomkeert'.

Over de poëzie van Campert wordt vaak opgemerkt dat er zo weinig studie naar is verricht. Er wordt dan altijd op gewezen dat het boekje van Harry Scholten, gepubliceerd bij de uitreiking van de P.C. Hooftprijs in 1979, feitelijk de enige studie van wat grotere omvang is. Jawel, er is het Schrijversprentenboek bij de tentoonstelling in het Letterkundig Museum *Al die dromen al die jaren*, zo'n tien jaar geleden, met een stuk van Martin Reints over de poëzie. Verder heeft *De Vlaamse Gids* in 1980 nog eens een nummer aan Campert gewijd, waarin Lionel Deflo over zijn poëzie heeft geschreven, en zijn er een paar essays, van onder andere Hugo Brems en Wiel Kusters. Ook over belangstelling van kritiek en journalistiek heeft hij zeker niet te klagen. Maar de academische aandacht voor zijn poëzie is minder dan die voor vrijwel al zijn generatiegenoten – geen proefschriften, geen bundels met studies, om maar wat te noemen. Dat is des te vreemder omdat nogal wat gedichten van Campert de status van evergreen hebben bereikt.

Een verklaring die je wel hoort, is dat Camperts poëzie niet ingewikkeld genoeg is. Daar valt zeker wat voor te zeggen, al is het de vraag of Campert daar zelf om maalt: 'Simpele dingen wil ik zien en horen/ zonder de poespas van de betekenislaag' (CD: 543), schrijft hij in een van de notities in *Restbeelden* (1994). Maar moet je hem wel op zijn woord geloven? Is een evergreen als 'Poëzie is een daad ...' (CD: 140) wel zo'n eenvoudig gedicht? En hoe zit het dan met zijn vele lange gedichten? Aan gedichten als 'Een neger uit Mozambique' (CD: 11–14), 'Het huis waarin ik woonde' – een lang gedicht, in negen delen, waarvan 'Poëzie is een daad...' het slotakkoord vormt – (CD: 123–140), 'Introductie' (CD: 237–258) of 'Solo' (CD: 259–281), om er maar enkele te noemen, valt heel wat meer te verhapstukken dan tot nu toe is gebeurd.

Iets anders is dat Campert niet de indruk wekt een ploeteraar te zijn; zijn vroege gedichten zijn, volgens zijn eigen zeggen, in één keer geschreven (Bernlef/Schippers 1965: 139–140). Maar daar staat dan toch tegenover dat hij in 'The Roman spring of Mr. Campert' schrijft: 'van dit gedicht is dit de achtste versie' (CD: 307). En kun je niet sowieso uit de uitgave van *Restbeelden* – notities die het niet tot gedicht hebben gebracht – opmaken dat hij op zijn minst vanaf het midden van de jaren zeventig nogal aan zijn werk moet hebben zitten sleutelen?

Een derde verklaring zou kunnen zijn dat Campert er geen uitgesproken visie op nahoudt, en dat hij daar nog hardop voor uitkomt ook (Bernlef/Schippers 1965: 143). Hij lijkt tevreden met het eenvoudige: 'Meer dingen tussen hemel en aarde dan ik zie/ zijn er niet/ anders zou ik ze wel zien' (CD: 255). Weliswaar roept hij zichzelf in datzelfde gedicht tot de orde met: 'Kom nu jongen/ niet zo simpel', maar als het in het daaropvolgende gedicht op een uitleg aankomt, brengt hij het niet verder dan: 'Denk eens aan... / en aan... // (blinde vlekken)// en wat je ziet als je niet ziet' (CD: 256). Als je hier al kunt spreken van een visie, dan daagt op zijn minst de toon waarin die naar voren wordt gebracht niet direct uit tot nadere bestudering.

Nog weer een andere factor (de vierde) in de geringe aandacht kan de alledaagsheid van zijn taal zijn; zij is meer een

voertuig voor mededelingen dan een voorwerp van onderzoek of twijfel. In zijn proza krijgt taal zelfs zichtbaar meer aandacht dan in zijn poëzie – spellingsgrapjes, woordspelingen en taalassociaties als in *Het leven is vurrukkulluk* (1961), *Tjeempie!* (1968) of zijn columns zul je in de gedichten hooguit met een vergrootglas vinden. Toch is er in die poëzie geen sprake van een eenduidige Camperttaal: naast het terughoudende van 'Denk eens aan.../ en aan...', tref je er de mengeling in aan van directheid en lyriek, zoals in een gedicht uit *Scènes in Hotel Morandi* (1983) dat 'Korzelig' heet: 'Verbrijzel stijl/ heb de gruzelementen lief// liefjes, flarden van lucht' (CD: 470). En daar zitten heel wat toonaarden tussenin.

Een laatste factor die een rol kan hebben gespeeld in de gebrekkige aandacht van de literatuurwetenschappers voor zijn werk: dat hij geen ontwikkeling lijkt te hebben doorgemaakt. 'Ik weet niet,' zei hij in een interview, 'of ik dat nu als iets negatiefs of als iets positiefs moet zien, dat het zich niet ontwikkelt. [...] Ik denk dat ik altijd bezig ben geweest een bepaald gevoel schoon te houden. De motor waarmee en van waaruit ik werk, die mij waarschijnlijk stimuleert tot werken. Nu moet je niet vragen wat dat gevoel precies is, dat weet ik ook weer niet, maar ik voel het duidelijk' (Bernlef/Schippers 1965: 142)

In de kritiek leidt dat tot kwalificaties als van Bernlef in zijn bespreking van *Alle bundels gedichten* (1976): 'Het is eigenlijk ontzettend moeilijk om Camperts poëzie te definiëren. Bij andere dichters kun je wijzen op rijmgebruik, assonantie, alliteratie, vergelijkingen of metaforen die steeds terugkeren, dat soort technische bijzonderheden. Het is niet zo dat Remco Campert al deze stijlmiddelen niet zou hanteren, maar hij doet het zo terloops, zo in het voorbijgaan, dat het nauwelijks bedacht aandoet. De kern van zijn poëzie wordt dan ook gevormd door het feit dat zij zich welbewust aan iedere vorm van definitie probeert te onttrekken.' (Bernlef 1976)

Je zou zeggen: iets wat zich moeilijk laat definiëren, zou toch kunnen uitdagen tot nader onderzoek. Bovendien daartoe die opmerking van Campert over het ontbreken van een ontwikkeling in zijn werk uit 1965. Dat is, teruggerekend

vanaf vandaag, op nog geen kwart van zijn ontwikkeling als dichter. Ik heb de afgelopen tijd zijn poëzie eens tegen de chronologische volgorde in gelezen (dus van *Een oud geluid*, 2011, tot *Vogels vliegen toch*, 1951) en kreeg toen sterk de indruk dat zijn poëzie steeds compacter werd, dat er in een vroeg gedicht meestal meer aan de hand was dan in een later gedicht. Meer dan een indruk is dat op het ogenblik nog niet. Laat iemand dat maar eens verder uitzoeken.

Het is duidelijk: wie wat meer wil zeggen over de poëzie van Campert, moet niet te lang blijven stilstaan bij de terughoudende en relativiserende opmerkingen die de dichter er zelf over heeft gemaakt. Hoe zit het bijvoorbeeld – om eens een constante factor te noemen – met zijn engagement, en dan meer specifiek met de taal waarin hij dat engagement verwoordt? Op twee plaatsen in zijn verzamelde gedichten staan de regels: 'Ik ken geen toverwoorden/ als volk of solidariteit'. Maar het zou te gemakzuchtig zijn om daaruit te concluderen dat engagement bij hem niet zoveel voorstelt.

Kijk maar eens naar de bundel *Betere tijden* (1970): een en al engagement. Denk aan gedichten als 'Het lied van de jongens van het Vondelpark', 'Het lied van de kleine man' en 'Het lied van de vreugdeloze meisjes' (CD: 386–389) die, zo achter elkaar staand, onderdelen lijken van Camperts eigen *Dreigroschenoper*. Behalve met werk van Bertolt Brecht vallen de gedichten in deze bundel ook – zoals Harry Scholten doet – in verband te brengen met de roman *Die in het donker...* van Jan Campert, waaruit een vergelijkbare betrokkenheid spreekt op het soort mensen waarvan de burgerlijke samenleving zich makkelijk distantieert (Scholten 1979: 73). En heeft Campert niet veel gelegenheden aangegrepen – met als opmerkelijk hoogtepunt de herdenkingsdienst voor Joop den Uyl (in 1987) – om zijn gedicht 'Iemand stelt de vraag' voor te lezen, ook uit *Betere tijden*? Dat is toch zonder meer een van de indrukwekkendste gedichten met een politiek-maatschappelijke boodschap (om dat grote woord maar te gebruiken) van de laatste decennia? 'Jezelf een vraag stellen/ daarmee begint verzet// en dan die vraag aan een ander stellen' (CD: 382). Met deze woorden in het achterhoofd denk je niet meer zo snel dat hij met 'Ik ken

geen toverwoorden/ als volk of solidariteit' (CD: 465) afstand neemt van geëngageerde kunst of dat hij zulke toverwoorden (waar Bertolt Brecht patent op had) afwijst, maar eerder dat hij berustend constateert dat die woorden vals klinken, als hij (Campert) ze zou gebruiken. En ze vormen zeker geen afwijzing van dichterlijk engagement. Hoor maar wat er een bladzij eerder in dezelfde reeks staat: 'Afgehakte armen/ doorsneden strotten/ bloed dat een plasje doet/ en maar schrijven/ en maar denken dat je daar niet over schrijven moet/ en maar schrijven/ en maar denken/ dat je daar niet over schrijven moet.' (CD: 464) Dit is niet het dwingende engagement van de toverwoorden, maar het ironische engagement van de omtrekkende beweging. Daar valt nog genoeg aan uit te zoeken. Vooral als je elders, in *Restbeelden*, leest: 'Je ledematen afgehakt/ je ogen uitgebrand/ ik ken geen toverwoorden/ als volk of solidariteit' (CD: 537). Daar klinkt het ironische engagement ook nog eens heel grimmig.

Bij nadere beschouwing is er wel veel over het werk van Campert geschreven, maar dan vooral in het kader van de Vijftigers. Want ja, Remco Campert is een Vijftiger; daar kunnen we niet omheen. Dat hij een jonge Vijftiger is, lijkt in hun onderlinge waardering geen rol te hebben gespeeld. 'Remco was in de begintijd in onze ogen toch een jonkie', herinnert Gerrit Kouwenaar zich. 'Ik had al gepubliceerd, hij niet. Maar wij vonden hem wel buitengewoon begaafd.' (Verbraak 2004)

Hij leek nog het meest verwant aan Hans Lodeizen. Zo zou Adriaan Morriën schrijven over de relatie tussen Campert en zijn mede-Vijftigers: 'Hij hield zich aan de periferie van de beweging op (zonder de kern overigens ontrouw te worden) waar de grens tussen dichter en publiek vervaagt. Hij was nooit werkelijk duister als Lucebert, niet zo droog als Kouwenaar, en hij trok zich niet bij voorkeur in het taal-laboratorium terug, als Elburg, om er chemie te bedrijven. Zijn laboratorium was de woonkamer (rommeliger dan die van de gemiddelde landgenoot, met een stemming tegelijk van thuiszitten en opbreken), het café, de openbare weg, [...]. Zijn laboratorium was ook het ik, de duizend feiten van het

eigen leven, die vermenigvuldigd met een raadselachtige factor, onze persoonlijkheid uitmaken.’ (Morriën 1999: 443) En over de toon van de gedichten (ook weer Morriën): ‘De toon van Camperts verzen was een praattoon die niet tot welsprekendheid leidde (zoals bij Lucebert en Schierbeek), maar tot zelfbeheersing en kernachtigheid, met iets ogenblikkelijks waardoor de woorden zojuist gesproken leken. Campert richtte zich ook niet tot de mensheid, maar tot een kleine kring van toehoorders, of tot slechts enkelen: vrienden, een vrouw (niet altijd dezelfde). En soms sprak hij onmiskenbaar in zichzelf, een mompelen in afgebroken zinnestelsels. De vorm van zijn gedichten paste zich daarbij aan, was van het begin af vrij en soepel, met een accent van improvisatie, raak en zorgvuldig toch, en met een toenemende geconcentreerdheid.’ (idem)

Nu valt, als het gaat over de Vijftigers, al gauw de term ‘lichamelijkheid’ (of ‘lichamelijke taal’), wat dan vooral betekent dat bij de Vijftigers abstractie en symbolisering taboe zijn. Er zijn begin jaren vijftig twee soorten dichters, schrijft Hugo Brems in zijn dissertatieonderzoek naar de rol van lichamelijke poëzie van veertig dichters in die jaren: aan de ene kant dichters die een scheiding aannemen tussen lichaam en ziel (stof en geest), en die de ziel zien als de eigenlijke persoon; aan de andere kant dichters voor wie de mens als persoon samenvalt met zijn lichaam (niks ziel dus). Zoals in de slotstrofe van ‘Huis’ (uit *Bij hoog en bij laag*, 1959): ‘Ons onherroepelijk lichaam/ van liefde voor de geur/ van elkaars woorden en daden/ blijft onaantastbaar.’ (CD: 174)

Als je dit onderzoek ziet als een door Brems uitgeschreven wedstrijd wie de meest uitgesproken lichamelijke poëzie schrijft, dan wint Campert die weliswaar niet (dat doet, met voorsprong, Lucebert), maar hij eindigt wel in een kopgroep, vlak na Elburg, Kouwenaar en Polet en vrijwel gelijk met Lodeizen, Vinkenoog en Van der Graft (Brems 1975: 250). In zijn latere literatuurgeschiedenis is Brems relativerender, als hij schrijft: ‘Met betrekking tot de gedichten van Campert kan men zich zelfs afvragen wat er specifiek experimenteel is aan het taalgebruik, en of zijn ‘status’ van Vijftiger niet vooral een kwestie is van zijn consequent aardse mentaliteit

en van zijn plaats in het netwerk van vrienden, tijdschriften en bloemlezingen’ (Brems 2006: 126).

Dat netwerk begon zich te vormen, toen hij en zijn schoolvriend Rudy Kousbroek in 1950 de redactie van hun tijdschrift *Braak* wisten uit te breiden met Lucebert en Bert Schierbeek, die zij in een van de kunstenaarscafés aan het Leidseplein hadden ontmoet. Een belangrijke inbreng van Campert was dat hij de ouderen liet kennismaken met de muziek waaraan hij al op school verslingerd was geraakt, de jazz (CD: 51–52). Jazz vormt ook een rode draad in zijn hele dichterlijke oeuvre. ‘Van deze eeuw is de jazz de kunst’ (CD: 539), noteert hij in 1981. Soms eert hij de jazz en de jazzmusici, soms beschrijft hij hoe hij lyrisch kan worden van jazz; ook schrijft hij gedichten waarin hij zelf jazz gaat maken, zoals het nooit gebundelde ‘Bopology’, uit *Podium* (1952), ‘een gedicht voor fluit, tenor-sax, drums en een mannenstem’ (CD: 604–610). Ook het veelgeprezen ‘Lamento’ (CD: 531–532), met al zijn onvoltooide zinnen, is op jazz geïnspireerd (Kagie 2008). En in het recentere ‘Solo in een drankzuchtige aprilnacht’, in *Nieuwe herinneringen* (2007), typeert hij dit in één lange adem geschreven gedicht als: ‘free jazz op zijn Hollands/ Parker even ontstegen/ maar met zijn toon, gehavend en wel/ altijd klinkend zonder schaamte of schuchterheid’ (CN: 47–53). De jazz heeft hem een impuls gegeven tot vrij schrijven; schrijven alsof je optreedt.

Vanuit die passie voor jazz valt Camperts voorkeur te verklaren voor kunst op het punt van ontstaan. Over dit kernpunt van zijn poëzie zou heel veel te zeggen zijn. Paul Rodenko heeft die behoefte wel in verband gebracht met de alchemie (Rodenko 1991: 398), maar volgens mij is die alchemist bij Campert dus een jazzmusicus. ‘De kunst is op het punt/ van ontstaan./ Dat is zijn enige punt/ dat van ontstaan: daarin heeft zich de werkelijkheid/ geconcentreerd’, schrijft hij in het gedicht ‘De wereld moet men vangen’, in de bundel *Met man en muis* (1955) (CD: 149). Dit gedicht, dat duidelijk is beïnvloed door zijn kennismaking met de poëzie van Wallace Stevens, begint met: ‘Men moet de wereld vangen/ en er werkelijkheid van maken’ (CD: 148). Die ‘men’ worden later in het

gedicht 'instrumentalisten' genoemd. En dat zijn dan niet alleen musici, maar net zo goed dichters.

Zo is Campert zelf een instrumentalist die zijn instrument uitstekend beheerst, die cool kan spelen, die gevoelig kan spelen, die warm weet te klinken en melancholiek, die kan vertragen en versnellen, die soms zonder slotakkoord droog stilvalt, waardoor het voorafgaande wijsje opnieuw in je hoofd gaat rondzingen, maar die altijd terloopsheid weet te suggereren. Heel duidelijk in een paar onvoltooide gedichtjes in *Rechterschoenen* (1992), 'Drie snippers' geheten (CD: 512–513), die meer klinken als van iemand die op zijn instrument loopjes probeert, die even uit de harmonie schiet, dan van iemand die naar het voltooide streeft; iemand die meer toon zoekt dan samenhang.

Vaak lijkt Campert maar wat voor zich uit te praten (Morriën zei het al). Zeker in de vele groepjes gedichten in verschillende bundels (tot in *Een oud geluid* toe, het Gedichten-dagbundeltje van begin dit jaar), die telkens de verzamelnaam 'Gemompel' dragen. Gedichten die volgens zijn zeggen nog niet af zijn, maar waaraan hij toch te zeer gehecht is om ze zomaar te laten vallen (cv). Soms hebben die iets van een aarzelend aforisme, soms van een minieme anekdote of een sfeeraanduiding. Dat hij in deze gedichten langs zijn neus weg de meest op merkelijke dingen weet te zeggen, lijkt mij ook kenmerkend voor zijn laconieke levenshouding, zijn ironische ernst. Zoals in *Hoera, hoera* (1965) het inmiddels fameuze: 'Hoe duidelijker ik 't wil zeggen/ hoe slechter ik uit mijn woorden kom// dit lijkt me een typisch verschijnsel/ van het een of ander.' (CD: 321)

Ook in langere gedichten valt die laconieke toon volop te horen. Zoals in de 'Nog net leesbare dagboeknotities' waarmee *Mijn leven's liederen* (1968) begint. Schrijven wordt hierin voorgesteld als een toevallige daad, die zo zou kunnen worden ingeruild voor het graven van een gat in de grond, het eten van een appel, of – zeg het maar – iemand vermoorden; en dan eindigt dit gedicht met: 'maar toevallig// heb ik die pen in mijn hand/ en papier bij de vleet/ en nou ja' (CD: 335). Het is een houding waarover heel wat meer te zeggen zou

zijn. En dan kom je vanzelf ook weer terecht bij wat ik eerder zei over zijn engagement – Campert schrijft voor de goede verstaander, die ook opmerkt wat er on gezegd blijft.

De eerste keer dat Camperts poëzie mij opviel tussen die van tijdgenoten, was in *Atonaal*. In druk maakten toen vooral twee gedichten met de onopvallende titels 'Een vergeefs gedicht' en 'Gedicht' – allebei min of meer liefdesgedichten; allebei ook van een schijnbare eenvoud. Zeker het eerste, dat begint met de strofe: 'Zoals je loopt'; door de kamer uit het bed/ naar de tafel met de kam'; zal geen regel ooit lopen.' (CD: 68) Ik zal aan Van Ostaijens 'Marc groet smorgens de dingen' hebben gedacht; inmiddels doen ze ook sterk denken aan 'de chrysanten/ die bij het raam/ op de tafel/ in de vaas staan' van Hans Faverey (al gaat dat bij nader inzien vooral over de taal). Net als bij Van Ostaijen wordt er bij Campert een scène opgebouwd. Later zou ik merken dat dat vaak bij hem het geval is; er zit – hoe miniem ook – vrijwel altijd een verhaaltje in zijn gedichten, met personages en al.

Dit scènische en deze lichte terloopsheid was iets anders dan wat ik in de meeste andere gedichten in *Atonaal* tegenkwam. Zoiets had ik waarschijnlijk zelf ook wel willen schrijven: een ode aan een geliefde, in alledaagse taal, die tegelijk blijkt te passen in een bloemlezing van wat toch avantgarde poëzie is. Het gekke is dat ik mij op den duur alleen nog de eerste strofe blijf te herinneren – alsof ik destijds niet verder heb gelezen. Want wie de tweede en derde strofe leest, ziet weliswaar dat het scènische liefdesportret erin wordt voortgezet, maar dat de alledaagsheid van 'door de kamer uit het bed/ naar de tafel met de kam' erin plaatsmaakt voor een beeldtaal die steeds meer die van Vijftig wordt. Loopt de jij in de eerste strofe nog weg van de ik, in de tweede en derde strofe is de afstand tussen beider lichamen tot nul gereduceerd – door de compacte formulering worden de twee lichamen er één: 'Zoals je praat'; met je tanden in mijn mond/ en je oren om mijn tong,/ zal geen pen ooit praten.// Zoals je zwijgt,/ met je bloed in mijn rug/ door je ogen in mijn hals,/ zal geen poëzie ooit zwijgen.'

'je tanden *in* mijn mond', 'je bloed *in* mijn rug', 'je ogen *in* mijn hals'. Dit is lichamelijke poëzie, zoals je leerde dat de Vijftigerpoëzie dat was. Maar verder is het ook nogal traditioneel, zoals hierin een tegenstelling wordt opgeroepen tussen de lichamelijke natuurlijkheid van de werkelijkheid en het onmogelijke om in poëzie die natuurlijkheid te evenaren. Kennelijk was Vijftigerpoëzie iets veel ruimers dan de inleidingen en manifesten je deden geloven.

Zeker, ook Campert heeft zijn partij meegeblazen in het formuleren van iets gemeenschappelijks. Was hij, als je een aantal gedichten in *Braak* niet meetelt, niet in mei 1950 in *Libertinage* gedebuteerd met het gedicht 'Te hard geschreeuwd?', waarin hij de poëzie van zijn tijd de maat neemt met: 'Nu Roland Holst oud geworden is/ en vierregelrijmen wisselt met Vestedijk,/ weggelopen demonen tracht terug te roepen,/ en men Voeten een belangrijk dichter vindt,/ wordt het tijd dat wij iets laten horen,/ een stem dwars door het puinstof heen/ die glipt door de spijlen van het bedskelet,/ die nooit de baard in de keel wil hebben,/ die wil bevechten een groot geluk of ongeluk/ (een klein geluk is geen geluk),/ die door schade en schande/ nooit wijzer wil worden./ [...]' (CD: 575). Hier blaast iemand hoog van de toren. Maar dat kan, met 'tijd dat WIJ iets laten horen', nauwelijks Campert zijn, zou je denken. Het lijkt eerder een echo van Lucebert, wiens 'Verdediging van de Vijftigers' een paar maanden eerder in de catalogus van de Cobratentoonstelling had gestaan.

In het vervolg van dit gedicht wordt de stem, die 'dwars door het puinstof heen' klinkt, omschreven als: 'Een stem, die door alle huizen zingt/ het water doet overkoken en/ de stoppen der berusting doet doorslaan./ Een stem waarvan het geluid zich voortplant/ door de buizen onder de vermoeide stad/ en die antennedraden op maanlichtdaken/ doet trillen, trillen, trillen... / Zo'n stem; eerder rusten wij niet.' Ik bedoel maar... als dat de stem is die moet worden gehoord, hoe verhoudt die zich dan tot de veel kalmer klinkende stem waarmee 'Gedicht' inzet? 'Als wij dan liefhebben, liefhebben/ tussen veel papier, holle mannen en metaal,/ laten wij dan liefhebben zoals mij goeddunkt:// Liefhebben met de rust van

de onrust, niet/ die van de routine, elkaars ogen verliezen/ en weer ontdekken, voorbij de huizen gaan [...]' (CD: 69). Men mag dan beweren dat Camperts poëzie te eenvoudig is voor grondiger aandacht dan die van de eerste lezer, dat lijkt mij met alleen deze twee gedichten bij de hand al niet meer houdbaar. Ja, 'Te hard geschreeuwd?' is misschien eenvoudig in zijn retorische stellingname, maar zo gauw je je afvraagt hoe zich de toon daarin verhoudt tot die in 'Gedicht' en zoveel andere gedichten, krijg je te maken met de dichter die zich niet voor één gat laat vangen, die zich het recht voorbehoudt niet alleen in de liefde, maar ook in de poëzie te doen 'zoals hem goed dunkt'. Die ook de stem van Lucebert (of liever: van het collectief) kan opzetten als hem dat goeddunkt.

Daar komt nog bij dat de titel, 'Te hard geschreeuwd?', eindigt met een vraagteken. Dat vraagteken ontbreekt nogal eens, als het gedicht wordt geciteerd. Maar niet bijvoorbeeld bij Piet Calis, die vaststelt: '[Campert] is natuurlijk helemaal geen man voor programmatische verklaringen en neemt via die titel enigszins afstand van zijn eigen zelfverzekerdheid. Maar tegelijkertijd klinkt in het vers de echte Campert-toon – schuchter, sluik [...], maar daarom nog niet minder duidelijk – door.' (Calis 2001: 220) Toch één stem dus?

Die 'stem dwars door het puinstof heen'; daarmee doet hij natuurlijk op de oorlog. Op het moment dat Kouwenaar, Schierbeek, Lucebert, Elburg moesten kiezen tussen tewerkstelling in Duitsland of onderduik en verzet, zat Campert op de mulo in Epe. Hoewel de oorlog vanaf de eerste bundel in zijn werk aanwezig is, heeft het tot begin jaren tachtig geduurd voordat hij, in de bundel *Scènes in Hotel Morandi* (1983), iets heeft geschreven waarin het lot van zijn vader in de oorlog een rol speelt. Nu ja, 'iets'? Het driedelige gedicht 'Januari 1943', waarin het doodsbericht als een blindganger terechtkomt in de wereld van een dromende en spelende jongen van dertien op een dorp; een blindganger die pas jaren later alsnog ontploft (CD: 473–475).

Hoe bepalend de oorlog is voor van alles in de gedichten van Campert (en dan bedoel ik weer Remco), wordt al in zijn eerste bundel duidelijk: 'When we were very young' is het tweede

gedicht, na het veel vaker geciteerde 'Credo'. Wordt 'Credo' al gauw gelezen als zijn beginselverklaring als Vijftiger, dan valt 'When we were very young' te lezen als zijn beginselverklaring als iemand van net een andere generatie dan (Vinkenoog en Claus uitgezonderd) de andere Vijftigers – die waren immers niet 'very young' in de oorlog, maar jong-volwassen.

Het gedicht is een bruuske confrontatie met leven en dood – het vinden van resten van neergeschoten bommenwerpers, het spelen ermee – waar het 'very young' zijnde kind nog niet zoveel mee kan: 'later ging ik verward naar huis/ ik vond ook die dag het spoor nog niet/ de sleepteen van de tijd/ in het rulle zand' (CD: 8).

In een veel later gedicht zal Campert het over een nog eerder moment in de oorlog hebben, in 1941, dat hij en een vriendje een briefje van 25 vonden, waarvoor ze na lang en bang aarzelen naar de film gaan: 'en de film *Stuka* met Carl Raddatz/ werden we niet moe te zien/ want intussen was het ook nog oorlog/ veel weet hadden we daar niet van' (CD: 486). Nee, zul je achteraf zeggen, die twaalfjarigen wisten er inderdaad niet veel van, als ze hun geld uitgaven aan het herhaald bekijken van een nazi-propagandafilm. Maar voor hen was het waarschijnlijk vooral een spectaculaire film.

Eerder had Campert, in de bundel *Berchtesgaden* (1953), geschreven over de reis die hij als achttienjarige scholier door Duitsland had gemaakt, met een schooluitwisselingsprogramma, op weg naar Praag: over de 'schuldige stenen en straten' die zij onderweg zien (CD: 103), over reisgenoten die ervaring hebben met bombardementen, kampen en dood. Het meest opmerkelijk daaraan is dat die reisgenoten Duitsers zijn en dat de kampen waar zij het over hebben, naoorlogse kampen zijn.

Ook daar zou iemand eens beter naar moeten gaan kijken: hoe Campert in zijn vroege gedichten soms een Duits perspectief op de oorlogsgebeurtenissen geeft, zonder ook maar één moment de verdenking op zich te laden iets van de oorlog te willen vergoelijken. Iets wat hij trouwens ook heeft gedaan in de film 'De sprong' uit 1981, die hij samen met Hans Keller heeft gemaakt. Daar klinkt veel meer gevoel voor nuance in door dan men zou kunnen denken op grond van de dwin-

gende toon waarop in 'Te hard geschreeuwd?' de 'stem dwars door het puinstof heen' wordt opgeroepen.

Tot slot nog dit. Harry Scholten is niet alleen de auteur van de enige monografie over de poëzie van Campert, maar ook van het profiel van Campert voor de eerste catalogus van het Letterkundig Museum. Daarin vat hij diens werk als volgt samen: 'Luister goed naar wat ik verzwijg: deze slotregel uit een gedicht in de bundel *Hoera, hoera* (1965) lijkt het meest toepasselijke motto waaronder het werk van Remco Campert gelezen kan worden. Het geldt voor veel lichtvoetigs in zijn romans, het geldt in sterkere mate voor zijn korte verhalen en het meest voor zijn poëzie.' (Scholten 1986: 121) Na de vijf eerder genoemde zou dit wel eens de zesde oorzaak kunnen zijn voor het ontbreken van wetenschappelijk onderzoek naar de poëzie van Campert: dat Scholten in 1987 onverwacht vroeg is gestorven. Het zou mij niet hebben verbaasd als Scholten, destijds neerlandicus aan de Leidse universiteit met een grote belangstelling voor de betrokkenheid van literatuur op de maatschappij, nog eens het initiatief had genomen tot nadere bestudering van de poëzie van Campert. Een studie waarvoor het trouwens nog steeds niet te laat is.

Primaire bronnen

- CC = Henk Bernlef, Remco Campert, Theo Loevendie, *Een correspondentie*, Amsterdam 2011.
- CD = Remco Campert, *Dichter*, 1e druk, Amsterdam 1995.
- CJ = Remco Campert, *Ode aan mij jas*, Amsterdam 1997.
- CN = Remco Campert, *Nieuwe herinneringen*, Amsterdam 2011.
- CO = Remco Campert, *Een oud geluid*, Amsterdam 2011.
- CV = Remco Campert, 'Uit het vergeetboek, Slot', in: *de Volkskrant*, 20-08-2011

Secundaire bronnen

- J. Bernlef, 'Een mompelaar van sombere levensberichten: Remco Campert', in: *Haagse Post*, 20-3-1976.

- J. Bernlef en K. Schippers, ‘Remco Campert’, in: J. Bernlef en K. Schippers, *Wat zij bedoelen*, Amsterdam 1965.
- Hugo Brems, *Lichamelijkheid in de experimentele poëzie, Bijdrage tot de karakterisering en de literair-historische situering van de moderne Nederlandse poëzie 1950–1960*, Hasselt 1975.
- Hugo Brems, *Altijd weer vogels die nesten beginnen, Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945–2005*, Amsterdam 2006.
- Piet Calis, *Het elektrisch bestaan, Schrijvers en tijdschriften tussen 1949 en 1951*, Amsterdam 2001.
- Rudie Kagie, ‘Remco Campert en Benjamin Herman, een soort verbondenheid’, in: *Vrij Nederland*, 16-02-2008.
- Adriaan Morriën, ‘De leven’s liederen van Remco Campert’, in: Adriaan Morriën, *Brood op de plank, Verzameld kritisch proza 2*, Amsterdam 1999.
- *Remco Campert, Al die dromen al die jaren*, red. Daan Cartens, Aad Meinderts en Erna Staal. Amsterdam–Den Haag 2000, 123–134.
- Paul Rodenko, ‘De experimentele explosie in Nederland (context en achtergronden)’, in: Paul Rodenko, *Over Gerrit Achterberg en over de ‘experimentele poëzie’*, Amsterdam 1991.
- Harry Scholten, ‘Een aanslag op de ouderdom: Over de poëzie van Remco Campert’, Den Haag 1979.
- Harry Scholten, ‘Remco Campert’, in: *’t Is vol van schatten hier, dl. 2, Nederlandse literatuur na 1940 tentoongesteld in het Letterkundig Museum, ’s-Gravenhage 1986*, 120–121.
- Coen Verbraak, ‘Remco Campert: een jongen van vijfenzeventig, Interview’, in: *Vrij Nederland*, 24-07-2004.

J.H. de Roder

‘Mijn heden/ dat niet alleen van mij is’.

Over vorm of vent bij Remco Campert

Er zijn maar weinig literatuur-, poëzie- of kunstbeschouwers die eenvoud aankunnen, of verstaanbaarheid of toegankelijkheid, of hoe je het maar zou willen noemen. Want wat valt er nu over eenvoud te beweren behalve de constatering ervan? Bij een tweeëntachtigjarige dichter die al zestig jaar actief is en naar aanleiding van wiens werk in vrijwel elke beschouwing, vanaf het vroegste begin, de kwalificatie ‘toegankelijk’ valt, of een variant daarop, bij zo’n dichter lijkt het ook al weinig zin te hebben eens te onderzoeken of we wellicht met een ouderdomsstijl te maken hebben, bijvoorbeeld naar aanleiding van zijn gedichtendagbundel *Een oud geluid* (2011). Want het is immers weer die ‘eenvoud’, of opnieuw een variant hierop, die deze stijl lijkt te kenmerken. Trouwens, het lijkt wel of het uitsluitend een Duits verschijnsel is. Wanneer we googelen, en wie doet dat niet tegenwoordig, dan worden we ruim voorzien na het intikken van ‘Altersstil’, zeg maar van ‘Studien zu Grillparzers Altersstil’ tot de constatering dat het Goethe was die als eerste de ‘Altersstil’ als een positief fenomeen waardeerde, zonder het woord zelf ooit gebruikt te hebben. De Nederlandse vertaling lijkt helemaal niet te bestaan. Er gaapt een gat tussen ‘ouderdomsstaar’ en ‘ouderdomsvlekken’. Maar er is een uitzondering. Simon Vestdijk, als altijd geïnspireerd door Duitstalige handboeken van de zwaardere categorie, heeft het in *De glanzende kiemcel* (1950), zijn studie over poëzie in de vorm van lezingen, kort over de ouderdomsstijl, door hem tussen dubbele aanhalingstekens gezet, ongetwijfeld om de niet-Nederlandse herkomst te markeren. Volgens hem wordt hoe ouder de dichter, ‘des te fijner geslepen, des te subtieler veelal zijn taalinstrument; dit wordt wel eens verklaard door grotere ervaring, door het vermogen tot puntige samenvatting, dat de ouderdom op de jeugd voorheeft, of door de neiging van de rijpere mens om zich tot het essentiële te beperken.’ Maar Vestdijk voegt

hier aan toe dat er ook een andere verklaring mogelijk is, namelijk dat het 'visuele voorstellingsvermogen' dat hij als attribueert bij uitstek ziet van de jeugdige dichter, bij de oudere dichter 'uit zichzelf verzwakt' óf overwoekerd wordt door een 'drang tot abstractie en bespiegeling'.¹ Je zou bijna vermoeden dat ouderdomsstaar veel grotere poëtische consequenties heeft dan we ooit hebben aangenomen. Overigens is deze benadering van poëzie vooral te verklaren uit het soort poëzie waaraan Vestdijk zichzelf als dichter wilde spiegelen, zeg maar de grote symbolistisch-modernistische traditie, waarvan Rilke bij Vestdijk een van de grootste vertegenwoordigers was. Denk maar aan de visualiteit, de plasticiteit van diens *Neue Gedichte* tegenover de latere filosofische abstractie in *Duineser Elegien*, al kunnen we niet zeggen dat Rilke nu zo oud geworden is.

Nee, met die ouderdomsstijl schieten we denk ik niet veel op, zeker niet bij Campert. Wat niet wil zeggen dat het thema van de ouderdom geen rol speelt in de receptie van zijn recente poëzie. Integendeel. In de meeste recensies van Camperts bundel *Nieuwe herinneringen* uit 2007, om maar één voorbeeld te noemen, zien we bijna een neiging om Campert en zijn poëzie tegen de onvermijdelijkheid van veroudering en ouderdom in bescherming te nemen, waarbij het niet altijd even gemakkelijk is om uit te maken of die bescherming nu de poëzie of de persoon van Campert betreft. Het lijkt er zelfs op of beide maar voor het gemak op één hoop worden gegooid. Van mij mag het, maar we zullen nog zien dat dit nu juist bij Campert problematisch is. Eén recensie voldoet wel heel erg aan datgene wat ik bedoel. Zij opent als volgt: 'Remco Campert nadert ondertussen de tachtig maar aan vitaliteit heeft hij niet ingeboet [...] Hij is een wervelwind die door een voorraad van memoires raast [...] Hij bindt verbeten de strijd aan met de tijd. Maar nergens weerklinkt een bitter woord, zelfbeklag of lichtzinnige aanvaarding.'² Die 'lichtzinnige aanvaarding' vind ik wel mooi, omdat het een moralistisch, bijna gereformeerd wereldbeeld verraadt (dat ik persoonlijk maar al te goed ken), dat nu juist diametraal tegenover de wereld van Camperts poëzie staat. Dan valt een andere recensie

eigenlijk nogal mee: omdat Campert 'inmiddels 78 jaar oud is' is de dood in deze bundel 'meer dan ooit aanwezig in zijn werk.' We hebben blijkbaar al veel dood moeten verdragen bij Campert, maar, dat krijg je nu eenmaal op zo'n leeftijd, nog meer dood is onvermijdelijk. Want 'Hoe ouder men wordt, hoe vaker men afscheid moet nemen' [...] 'Het is vreselijk om te zeggen, maar bij Campert levert het ook een aantal monumentale gedichten op.'³ Volgens deze recensent plaatst Campert ons dus bijna voor een ethisch dilemma in de poëzie, waaraan Adorno nog een puntje had kunnen zuigen. Nu heb ik geciteerd uit recensies van twee jonge recensenten die een generatie vertegenwoordigen die zo gepreoccupeerd is met leeftijd, dat wanneer er door haar over poëzie wordt geschreven van een oudere dichter, deze preoccupatie onvermijdelijk tot een oordeel leidt, als het tenminste positief is, van het type 'Goed gebruld, oudje'. Maar goed, omdat we de oorzaak begrijpen, kunnen we hen vergeven.

Minder vergevingsgezind kunnen we zijn bij een wat rijpere poëziebeschouwer die recent, naar aanleiding van de gedichtendagbundel van dit jaar, *Een oud geluid*, een korte recensie als volgt opent: 'Campert kan het nog, een gedichtje schrijven.' Het zal je maar gezegd worden. Of probeert hij zich te identificeren met de veronderstelde milde ironie van Campert? Dat is een strategie die een recensent maar beter niet kan volgen. En even verder: 'Het ongeremd knorren dat hem als tachtigjarige zou zijn toegestaan, heeft hem niet overmand.'⁴ We worden tegenwoordig geteisterd door een ongeremd geknor op van alles en nog wat, op internet, radio en tv, in de taxi en in het openbaar vervoer, zozeer dat het onverdragelijk begint te worden. Maar hier wordt het knorren geassocieerd met een bejaarde zeurpiet, als leefden we nog in de jaren vijftig, als hadden we te maken met een natuurwet. Het probleem van het ouder worden, en wie zou dat probleem willen ontkennen, speelt zozeer bij deze recensenten zelf, als een soort angstvisioen, dat het thema van het ouder worden in Camperts poëzie, en trouwens ook in zijn proza, wordt ingevuld met tenenkrommende clichés. Daar kan geen poëzie meer bij, bij zoveel vooringenomenheid. Of anders gezegd: de betekenis van

Camperts gedichten wordt in een kader gedwongen, waaruit zij nog moeilijk ontsnappen kan. Neem nou het gedicht 'Poëzie' uit de gedichtendagbundel, dat bij de recensie wordt afgedrukt en meteen een onvermijdelijke invulling krijgt:

Poëzie

Eergisteren was het oorlog
gisteren ook
en nog altijd in mijn heden
dat niet alleen van mij is

geld sluipt rond over de wereld
betaalt zichzelf met oorlog

oorlog mag zijn naam niet dragen
noemt zichzelf defensie

poëzie is het struikgewas
waarin ik me verberg
als de soldaten komen
in hun gierende tanks⁵

Daar gaan we weer, zo zouden we kunnen zeggen binnen dat dwingende kader: *de oorlog, de bezetting*. Want we weten immers dat voor Camperts generatie *de oorlog* allesbepalend was én we weten allemaal dat hoe ouder je wordt, hoe meer je terugkeert naar de tijd van je jeugd, lees Douwe Draaisma er maar op na in diens *Waarom het leven sneller gaat als je ouder wordt. Over het autobiografische geheugen* (2001), bij Campert de tijd van *de bezetting* dus, en dus ook als dichter. De eerste strofe zou dan, 'mijn heden/ dat niet alleen van mij is', de beleving van een generatie zijn. En in het verlengde hiervan zouden de laatste regels uit de laatste strofe gelezen moeten worden als uiting van de angst, een angst die nooit is geweest en sterker lijkt dan ooit, dat de soldaten en *de bezetting* ooit weer terugkeren, al zou de gedachte in deze interpretatie dat de soldaten en *de bezetting* eigenlijk nooit zijn verdwenen,

misschien juist zijn. Het is een interpretatie die uitgaat van een psychologische gesteldheid van een generatie waartegen alleen de poëzie tegenwicht zou kunnen bieden. Maar tanks tegen struikgewas: het zal duidelijk zijn dat poëzie niet het sterkst denkbare tegenwicht kan worden genoemd, waardoor de dichter ook als dichter uiteindelijk niet lijkt te kunnen ontsnappen aan de kwetsbaarheid die zijn generatie kenmerkt. Toegegeven: als zoon van ouders van Camperts generatie, dringen zich deze invullingen ook bij mij nadrukkelijk op. Maar daar gaat het dan ook om: het is een nadrukkelijkheid waartegen elke poëzielezer zich zou moeten verzetten.

Maar suggereer ik nu dat er iets tegen een dergelijke manier van lezen is? Nee, ik gun iedereen zijn eigen gedicht, maar hier versterken twee opvattingen of houdingen elkaar. Wanneer een recensent schrijft dat het 'grote publiek Campert in de armen heeft gesloten', omdat 'het allemaal zo herkenbaar is',⁶ dan wordt er denk ik aan iets geraakt dat bij lezers van Campert inderdaad altijd een grote rol heeft gespeeld: ze lijken tegenover zijn werk niet te kunnen ontkomen aan zijn biografie, of die nou uit interviews of aan de poëzie en het proza zelf wordt afgeleid. Ze is gewoon onweersaanbaar. Alsof zijn gedichten, verhalen en romans vooral moeten worden begrepen als biografische notities. Zelfs voor Cyrille Offermans, toch niet bepaald een mens-achter-schrijver-criticus, wordt de waarde van de roman *Het satijnen hart* uit 2006 in de eerste plaats bepaald doordat er 'aanzienlijk dieper in eigen vlees wordt gesneden' dan bijvoorbeeld in *Een liefde in Parijs* van drie jaar daarvoor.⁷ Met andere woorden: Campert spaart zichzelf niet in deze roman. Het veronderstelde biografische karakter wordt door Offermans onderstreept door in de bevriende kunstenaar van de hoofdpersoon trekjes van Harry Mulisch te herkennen. En zo wordt de zelfkritiek van de hoofdpersoon, al is die dan beeldend kunstenaar en geen dichter, al snel een biografisch feit, of wordt dit op z'n minst gesuggereerd. De uitspraak in de roman: 'Kunst is één grote smoes, een kaartenhuis, zelfverlakkerij', zou dan gelezen moeten worden als een verkapt persoonlijk literair testament, in plaats van haar te plaatsen in een lange traditie van

kunstenaarsromans en te onderzoeken wat deze kunstenaarsroman wellicht tot een typische kunstenaarsroman van onze tijd maakt. Ik doe maar een suggestie. Maar ja, dat wordt bij Campert maar zelden gedaan en we weten nu wat een van de oorzaken hiervan zou kunnen zijn. De tweede houding van de Campert-lezer die deze eerste versterkt, is een houding die alle poëzielezers moeilijk kunnen onderdrukken, namelijk dat betekenis een eigenschap van het gedicht is, en niet iets wat wij lezers eraan toekennen. In het geval van Campert wordt dan de betekenis in het perspectief van zijn biografie als de meest natuurlijke of vanzelfsprekende gezien.

Er is hoe dan ook sprake van een paradox als het gaat om Campert en zijn lezers, professionele lezers nog wel. Om dit duidelijk te maken ga ik even terug naar het gedicht 'Poëzie'. 'Oorlog' staat er, niet 'de oorlog', 'gisteren' en 'eergisteren', niet zeventig jaar geleden, er wordt gesproken over soldaten, niet over die van een leger in een bepaald land en in een bepaalde tijd, over 'mijn heden', dat over tien of honderd jaar nog steeds het heden in het gedicht zal zijn, tegenover gisteren en eergisteren. Het hele gedicht bestaat bovendien uit woorden die vijftig jaar geleden werden gebruikt en over vijftig jaar ook nog, en misschien nog wel langer. Het gedicht biedt geen enkele aanleiding tot welke concretisering dan ook, historisch of anderszins, door de onbepaaldheid van de woorden en laten we zeggen: de gewooneheid van de woorden, en de gewooneheid van woorden wordt bepaald door de hoge frequentie van hun gebruik door ons allemaal door de jaren heen. Tussen twee haakjes: dat naar aanleiding van de *Nederland leest*-herdruk van *Het leven is vurrukkulluk* (1961) ook door Campert zelf werd opgemerkt hoe weinig verouderd het was voor een boek dat vijftig jaar oud is, is mede hieraan te danken (maar natuurlijk ook aan zinsbouw en andere stijlkenmerken).⁸ Hoe dan ook, ik zou weleens een concordantie willen maken op Camperts dichtwerk, een alfabetische woordenlijst met de plaatsen waar de woorden voorkomen, en van het proza ook. Het hele dichtwerk in één keer geconcentreerd doorbladerend, kreeg ik de sterke indruk dat de onbepaaldheid van de woorden, en de gewooneheid ervan, altijd nadruk-

kkelijk aanwezig is geweest, maar met de jaren is toegenomen, steeds meer dus gedichten van het type 'Poëzie' uit de gedichtendagbundel. De paradox bestaat dan hieruit dat Campert, zijn biografie wel te verstaan, zich steeds moeilijker laat vangen in zijn gedichten, maar dat de lezers en zeker de recensenten die we de revue hebben laten passeren, steeds meer die biografie in zijn gedichten zijn gaan lezen, of in elk geval nadrukkelijk willen lezen. We hebben denk ik veel meer dan we ons tot nu hebben gerealiseerd te maken met een dichterschap dat zich in zijn taal in toenemende mate wil afschermen tegen al te opdringerige lezers, maar het middel daartoe, dat op het tegenovergestelde neerkomt van hermetisme en duisterheid, lijkt juist deze lezers te lokken.

Zoals gezegd is de houding van veel poëzielezers er een die uitgaat van de gedachte dat betekenis min of meer vastligt in het gedicht, er een eigenschap van is. Deze houding is te vergelijken met het waardeoordeel over een gedicht, of over welk kunstwerk dan ook. Ook hierbij heeft men lange tijd gedacht dat de waarde van een gedicht een eigenschap van dat gedicht is. Het is iets wat je moest ontdekken. Zag je het niet, en de bevoegde instantie wel, een hoogleraar letterkunde of een criticus, dan moest je eerst maar eens bij jezelf te rade gaan. Je kwam iets tekort. In de beruchte Huizinga-lezing van 1978, *Literatuurwetenschap: Het raadsel der onleesbaarheid*, van Karel van het Reve, waarin hij de staf breekt over de literatuurwetenschap, vraagt hij zich het volgende af: 'waarom is het bekende grafschrift van de Schoolmeester "Hier ligt Poot./ Hij is dood" een nogal indrukwekkend gedicht, terwijl "Hier ligt Van het Reve./Hij kon niet langer leven" wel aardig, maar toch veel minder goed is.'⁹ Daarop zouden de literatuurwetenschappers het antwoord moeten geven, anders waren zij geen knip voor de neus waard. Welnu, er zijn best wat argumenten aan te dragen, op het gebied van ritme, klank en herhaling. Maar die argumenten ken je vervolgens een waarde toe, een waarde die ze niet van zichzelf hebben. En dan gaat het er uiteindelijk om wie die waarde toekent, om het gezag dat zo iemand heeft, hoeveel van die gezagvolle mensen die waarde toekennen en ten slotte de frequentie van de toekenning. Zo

zijn J.C. Bloem en Gerrit Achterberg aan hun status gekomen, totdat een paar jonge hoogleraren letterkunde en een paar critici daar nadrukkelijk een einde aan probeerden te maken. Tja, en dan is het afwachten geblazen. Vindt het navolging, of niet? Ik denk dat er één criticus is geweest, de grootste poëzielezer die we hebben gehad, die beslissend is geweest voor onze grote waardering van de poëzie van Campert, en dat was Kees Fens. Misschien dat het gezag van Fens het beste verklaard wordt door Campert zelf, die het volgende gedicht schreef voor Fens' vijftenzestigste verjaardag:

Junk

In hem sloop eens de poëzie
zoet gif dat vulde

nu geen dag meer zonder

de ziekte zelf geworden
een en al gedicht

Gerrit Krol schreef ooit: 'bij makkelijke poëzie zijn het gedicht en lezer die zich samenvoegen.'¹⁰ Het zal duidelijk zijn dat ik die samenvoeging van Camperts poëzie met zijn lezers vanwege de identificatie met diens biografie op z'n zachtst gezegd als problematisch beschouw. Wanneer we Campert volgen in 'Junk' dan lijkt zich bij Fens echter de mooiste denkbare situatie voor te doen dat poëzie zich met poëzie samenvoegt.¹¹

Zoals waarde aan een kunstwerk, kennen we betekenis toe aan een woord, aan een gedicht. Die betekenis heeft het woord, het gedicht, niet zelf. Dat lijkt wel zo, maar het is een illusie, een illusie overigens waar we, wat woorden betreft, in het dagelijks leven veel profijt van hebben, maar waar het poëzie betreft, veel last van hebben gehad. Of laat ik het zo zeggen: deze opvatting over betekenis maakt ons bewust van de kwetsbaarheid van poëzie. Ik laat even taalwetenschapper Jan Koster aan het woord, anders gelooft u mij misschien niet,

al heeft hij het dan niet over poëzie: 'Van de interpreterende mens losgesneden taalbouwsels [...] zijn geheel betekenisloos. De interpretaties die we woorden en zinnen toekennen zijn het resultaat van een betrekkelijk vrij en creatief proces, waarbij we de ons beschikbare informatie proberen toe te snijden op de context.'¹² Het intrigerende is dan dat het vrije en creatieve proces in het geval van de besproken recensenten van Campert weliswaar vrij en creatief zou kunnen worden genoemd, en u had al begrepen dat ik dan zou willen zeggen: té vrij en zeker te weinig creatief, maar dat het vooral de context is die veel te beperkt is. De context zou toch eerst en vooral de poëzie zelf moeten zijn, die van Campert, die van zijn generatiegenoten, ja, welke poëzie dan ook, die een interessante, echt creatieve lezing zou kunnen opleveren. Want de door mij geschetste ontwikkeling in Camperts poëzie, de toenemende gewoonheid en onbepaaldheid van de woorden, maakt de poëzie zelf als context alleen maar relevanter. We moeten dus Camperts poëzie beschermen, haar in haar eigen poging zich af te schermen serieus nemen. Met andere woorden: laten we samen afspreken dat we Camperts poëzie aan de poëzie teruggeven. En vooruit: ook zijn proza aan het proza, al ben ik ervan overtuigd dat Camperts allergrootste belang in zijn dichterschap ligt. Het heilig respect voor de poëzie zijn we kwijt, gelukkig maar, want daaruit kwamen de dwingende lezingen van oudere generaties voort. Maar wat hebben we er voor teruggekregen? De benauwende politieke correctheid van de *Cultural Studies*. Ik denk dat er maar één oplossing is: ook wij moeten die naald in onze aderen steken, in ons eigen vlees, niet in dat van Campert. Laat dan tenminste één junk eens een keer een voorbeeld voor ons zijn.

Noten

- 1 S. Vestdijk, *De glanzende kiemcel. Beschouwingen over poëzie* (1950). Nijgh & Van Ditmar, Amsterdam 1991, p. 189.
- 2 Fleur De Meyer, 'Vrienden voor altijd' [Recensie van Remco Campert, *Nieuwe herinneringen*. De Bezige Bij,

- Amsterdam 2007], in: *Poëziekrant*, jrg. 32 (2008), nr. 5, p. 90–91.
- 3 Daniël Dee, 'Kwaliteit in vertrouwde vorm' [Recensie van Remco Campert, *Nieuwe herinneringen*. De Bezige Bij, Amsterdam 2007], in: *Awater*, jrg. 7 (2008), nr. 1, p. 34–35.
 - 4 Ron Rijghard, 'Campert verstript', in: *Awater*, jrg. 10 (2011), nr. 1, p. 11.
 - 5 Remco Campert, *Dichter*. Vijfde, herziene druk. De Bezige Bij, Amsterdam 2011, p. 768.
 - 6 Daniël Dee, 'Kwaliteit in vertrouwde vorm', p. 34.
 - 7 Cyrille Offermans, 'De twijfelachtige lichtheid van het bestaan. Bij de tachtigste verjaardag van Remco Campert', in: *Ons Erfdeel*, jrg. 52 (2009), nr. 3, p. 52–59.
 - 8 Het nawoord van Ronald Giphart bij de *Nederland leest* – herdruk van *Het leven is vurrukkulluk* gaat volledig voorbij aan de roman zelf, terwijl er toch heel wat over te vertellen valt. Het is een wel erg sterk staaltje van de tendens die ik hier beschrijf: niet een roman, een gedicht of een verhaal van Campert, maar gewoon Giphart zélf wordt geheel in het perspectief geplaatst van de biografie van Campert.
 - 9 Karel van het Reve. *Literatuurwetenschap. Het raadsel der onleesbaarheid*. Het Wereldvenster, Baarn 1979, p. 24.
 - 10 Gerrit Krol, 'Over moeilijke en makkelijke poëzie', in: *De schriftelijke natuur. Essays over kunst en wetenschap*. Querido, Amsterdam 1985, p. 81–87, citaat op 87.
 - 11 Ik doe enkele Campert-lezers tekort, ik weet het. Ik denk aan Paul Rodenko, Harry Scholten, Wiel Kusters en, in dit jaarboek, Ad Zuiderent, overigens allen ook dichter.
 - 12 Jan Koster, 'Semantisch fundamentalisme', in *Nieuwe eskapades in de neerlandistiek*. Opstellen van vrienden voor M.C. van den Toorn bij zijn afscheid als hoogleraar Nederlandse taalkunde aan de Katholieke Universiteit te Nijmegen. Onder redactie van Maarten Klein. Wolters-Noordhoff, Groningen 1992, p. 138–155, citaat op p. 146.

Anna Enquist

Pauze

De bus moet drinken en stopt
langs de snelweg. Binnen kletsen
ze door tegen druipende ruiten.

Wij klimmen langs scherpe knie-
schijven en venijnige voorleesboeken
naar buiten. In onze benen droesem

van opgeschreven woorden, sediment
van tempels en theaters. Naast de toiletten
van het pompstation trilt het echte leven,

het heeft ons gebruikt en gebroken.
Weg met medailles, contracten; ruim baan
voor de woede. Zwijgend en waakzaam

staan wij te roken.

Hagar Peeters

Alles wat jou niet in vervoering brengt, doet je te kort

Lieve Remco,

Jij bent zo terloops en nu kom ik met iets heel hoogdravends. Beschouw het maar als een liefdesbrief, daarin ben je meestal ook niet al te nuchter.

Tien jaar geleden was ik met je in Indonesië op het eerste International Poetry Festival Indonesia, en daar ontdekte ik dat de vrije wil niet bestaat. Want avond aan avond las jij je gedicht Lamento, en iedere avond kreeg ik hevige kippenvel, hoewel ik me telkens voornam nu eens onberoerd te blijven door dat gedicht. Het lukte niet, ik was als een hond van Pavlov, ik had niets over mijzelf te zeggen.

Dat ik hier nu sta is een paradox. Want eigenlijk hoor je als dichter je vaders van je weg te schoppen, dat weet jij. Al dat gepaai heeft niets tegendraads en bij tegendraadsheid is de poëzie gebaat. Daarmee maak je nieuwe generaties. Niet met meegaandheid en kwezelige bewondering. Dus hoe nu een ode te brengen?

Hoe je te verhouden tot een vader van je pennenvruchten, die ook nog eens, net als jij zelf, als enig kind grotendeels vaderloos is opgegroeid, zodat ik in jou niet alleen de vader maar ook het ontvaderde kind herken. Ook de vader van mijn eigen grootvader is in een Duits concentratiekamp omgekomen. Je taal herken ik als een ontwapening.

Nu ik hier sta, wil ik niet alleen woorden zijn. Ik wil, terwijl ik weet dat jij dat ook wil, muziek zijn, wat ik niet ben, want ik sta hier slechts met woorden.

Zoals jij, als jij staat met een mond vol woorden, staat met een mond vol woorden, zoals alle dichters. Ik wil de schuchterheid uit je schouders schudden met de bovenaardse jazz die ik niet maak. Ik sta hier tegenover je maar eigenlijk wil ik dansen met je. Ik praat tegen je maar liever zou ik voor je zingen. Ik weet dat muziek de mooiste vlucht is uit dat statische huis van zelfgemaakte woorden omdat muziek, nog meer dan poëzie, zichzelf maakt. En dat de muziek, de jazz uit jouw

tijd, kon laten klinken hoe iets zich uit zijn eigen keurslijf losscheurt, terwijl die nu pingelt om de ode aan de ouden te omlijsten, maar wacht maar af en luister. Onderhuids sijpelt ook die muziek zich nu los.

Je valt samen met alles wat je geschreven hebt; met de verrukkelijkheid van het vurrukkullukku leven, en met het onafwendbare verlies van Lamento omdat jij dat allebei bent, allebei kent, dit beide in je verenigt, en zoals *Het leven is vurrukkulluk* een euforische zang is, zo is Lamento de klaagzang van dat zelfde leven.

Kon ik nu nieuwe jazz voor je spelen en *Het leven is vurrukkulluk* en Lamento daarin laten versmelten en kon ik alleen maar voor jou dit moment zijn.

Dat ik hier sta is een paradox, want ik sta stijf en stil als in een zwart en geleerd pak.

Ik sta schuchter terwijl ik me wil losrukken.

Ik sta en praat, maar Remco, ik wil je een serenade brengen.

Jij verdient het om te worden ontroerd

omdat je daarvoor gemaakt bent.

Alles wat jou niet in vervoering brengt, doet je te kort.

En ik sta hier armzalig en stamelend

maar in de overtuiging dat stamelen onsterfelijke jazz is

omdat stamelen de diepste zang van ieder mens is.

Ik sta hier als een improvisatie en ik wil geen geleerd praatje.

Ik wil geen weetjes en geen wijsneuzigjes.

Ik wil niks dat iets uitlegt of verklaart of inzichtelijk maakt.

Ik wil van je getuigen, direct en voor de vuist weg,

als muziek, als de herhaling en daarop de variatie,

tot je in trance raakt en snapt waarom het gaat.

Eindeloos, eindeloos mag je Lamento voor me herhalen.

Ik zal alle keren kippenvel krijgen.

Ik zal alle keren tot in mijn eigen strot getroffen worden.

Ik zal, en dat kan ik beloven omdat ik weet dat het waar is,

omdat ik dat al honderd keer heb ervaren,

bij voortduring worden geraakt.

Mijn applaus duurt als het ritselen van bladeren.
Er is niets meer dat mij niet ontroert
als jij op een podium staat
en ook als ik je gedichten lees, hoor ik je stem,
hoor ik de klank van je stem terwijl je voorleest.

Ik sta hier zo naakt omdat ik geen goedkeuring van je wil
maar herkenning omdat ik jou herken
zodat mijn herkenning van jou door jou wordt bevestigd
en het dus waar is en ik weet dat de wereld klopt
zodat ik weet dat ik niet alleen sta met mijn vervoering
zodra ik met mijn zelfgebouwde papieren bootje
aanmeer bij het eiland van potloden
waarvan we de achterkantjes in een opwelling
samen kapot hebben gekauwd
zodat ik weet dat ik niet alleen leef
want in jouw poëzie vind ik die daad van bevestiging.

Ik sta hier zo naakt omdat ik geen goedkeuring van je wil
als literaire vader of exponent van deze of gene generatie
of van wat doet het er toe welke stroming
of stijl of mode of pose
want wat zichzelf is, ontstijgt daarmee al het andere
omdat je stem de stem van jou alleen is
en het is juist daarom dat ik je herken.

En ik kan hier staan omdat ik namens iedereen spreek
omdat ik weet dat ik die persoonlijke ervaring
die ik enkel en alleen met jou deel,
deel met al die lezers van je;
met hen heb ik al die bijzondere gevoelentjes van me
voor je gemeen,
daarover maak ik mij geen enkele illusie
want iedereen herkent de stem van jou alleen
omdat iedereen een stem van zichzelf heeft.

Dat ik hier sta is een paradox;
ik hoor in de massa lezers te verdwijnen,
maar neem me toch maar voor waar aan
zoals ik hier sta nu, alleen
en toch niet alleen
en uit een besef van schatplichtigheid aan jou;
niet alleen als schrijver, maar ook om je gevoel voor het leven
dat ik, zodra het uit jouw pen of strot komt,
in mijzelf voel.

Hagar Peeters

In Chicago in de bar met blues
zingt een vrouw de longen uit haar bloes
met diepe stem haar blik omfloerst
de mannen naar zich toe op de dansvloer.

De bolle pinguïns in hun paringsdans
hun waggelwals uitbundig tonen
krols op lome klanken en jahoes
de vormeloze lijven naar elkaar gebogen

waarom hij van haar ging
die daar haar tonen uitspreidt met haar mond
en zo de liefde van de bluesbar vangt
op de onbewerkte schreeuw van saxofonen.

De dames aan de tafels vallen in
het ritme en het tegenritme in.
Een stem ontsnapt aan een dubbele kin,
de valse liefde hummend op een vaste riff

waarom hij van haar ging
die op het podium boven ons troont,
dat sexy schatje met haar zoele zin
dat niet langer met hem samenwoont.

En alles deint en deint zo deint de lucht,
de armen, de borsten, de rompen
dijen uit en slinken, klinken in
tot een ingedikte solo waarom hij ging.

Voeten tikken vinnig van zich af,
handen geven elkaar om beurten klappen,
tongen klakken vonkig hoge hakken,
monden pakken elkaar in.

En alles deint en deint de wereld deint
in één adem op vlees, vet en botten
dat haar lief de klootzak is vertrokken
ontlokt aan haar een lokroep tot in onze strotten.

Hagar Peeters

Ik herken je

In het troebele onderwatergewoel
van het meest bezwete uur
in de donkerte van de diepste kloof
in de spleten van onze gesloten ogen
de holten en de kloten

in dit tussenlakense ondermaans verzet
dit witte tussen de gedichten
wegtrappende vergeten
dit binnenverense verdrijven van angst en pijn
dit baarmoedernabootsende duister
in deze natte afgematte nacht
waarin we het helle vuur ontsteken
de schaduwen onze bewegingen nabootsen
bij het flakkerende kaarslicht
we samen een ruiters te paard zijn
deze arm en zijn met rappe pen getooide hand

in deze tussentijd in deze vergetelheid
in dit hijgen dit knarsen dit kreunen
in dit loeien dit loeiend ten ondergaan
in deze kleine dood die we sterven
maar nooit voor eeuwig
wanneer jij gedichten schrijft
die ik lees

ik herken je

deze kleine dood sterven we samen
om de grote alleen aan te kunnen gaan.

Hagar Peeters

Toen we moe werden
gingen we slapen
en reden de auto's achteruit.

Terug in de tijd werd het plafond
van het derderangs hotel weer hemel
boven het matras dat de wereld was.

Het was te laat om nog te zuipen en te naaien
en over berkenstammen te zwetsen
en hun bladerpracht.

Misschien lagen we daar te wachten
op een bevrijding,
draaiden we een kleine revolutie af

of waren we ondergedoken
voor de zoeklichten van achterwaarts rijdende automobielen
die voorbij gingen aan het vuistbrede kiertje
dat zich tussen de gordijnen naar hen balde

maar zacht was je vuist op mijn schouder
en de kamer hing als een maan in de nacht.

Hagar Peeters

Ik heb je gedichten gestreeld

Blind liet ik mijn vingers over de regels gaan,
koosde ik lief bij elk schot in de roos
en bloosde ik om zoveel onvolkomens.

Een enkele keer werd ik geraakt
als stond ik naakt voor het papier,
schemerden de letters door mijn romp
en trok een streep als kou door mij heen.

In spiegelschrift stond mijn verbazing
al eeuwen in mij klaar
en ik herlas met allebei mijn handen.

Bart Chabot

Hoe Remco Campert honderdtachtig werd

midden in een zonnige zondagmiddag
haalde ik remco op van huis:
we moesten op de foto
en zouden in de loop van de dag
worden vereeuwigd
er dreigde een tournee, samen met jan mulder
het land diende opnieuw veroverd,
voor de zoveelste keer-
de dichter droeg geen jas

remco stapte in
en trok de deur dicht-
nu zat-ie in de auto
en extra voorzichtig laveerde ik
remco's straat uit:
de dichter mocht niets overkomen
en moest aan het einde van de dag heelhuids
worden thuisgebracht

de studio bevond zich in een steeg,
hartje jorjaan,
waar het verboden was te parkeren
op de gracht kon dat wel:
ik stopte ver van de grachtrand af
remco stapte uit
zonder te water te raken
en ging op de hoek staan wachten
tot ik mijn wagen had weggezet-
dat duurde even;
zo goed achteruit insteken kan ik niet

hoewel de zon scheen
was het tamelijk guur
om niet te zeggen: bitter koud als je,

zoals remco, op straat te wachten stond
zonder veel beschutting
toch deerde de kilte remco niet

zoals de dichter stond te wachten
had-ie wat weg van een standbeeld;
een beeld dat ademde
en waarin het bloed kroop waar het gaan
en niet gaan kon-
ook had remco iets van een oude eik:
onomzaagbaar
ja, remco was nu een man van alle tijden

toen zag ik, op gindse brug,
een gestalte staan-
het was de dood die zijn ronde deed
hij keek naar remco
of eigenlijk: naar remco's rug
(remco keek naar mijn auto
en zag hém niet)
moest ik ingrijpen of niet?
ik lustte hem rauw, de dood

maar die moeite bleef me bespaard
want de dood keek weliswaar even onze kant op
(zou hij het wagen
één vinger uit te steken?)
maar liep toen door
en verdween achter de huizenrij
in een doorgaande straat-
voortaan lag de weg voor remco open

het was een wijs besluit, doorlopen
een heel wijs besluit-

want van remco blijf je af

Remco Campert

Los werk

al ben ik eeuwig bezig met
beginnen en opnieuw beginnen
al houdt het vruchtvlees nooit op groen te zijn
al blijft mijn linkervoet zoekend
zweven in de lucht
en grijpen mijn handen nooit voorgoed
liever dat dan trots maar beurs te zijn
of steeds hetzelfde spoor
van de voet die niet meer groeien wil
of spierkramp in de handen
die naar niets anders staan

Remco Campert

Lamento

Hier nu langs het lange diepe water
dat ik dacht ik dacht dat je altijd maar
dat je altijd maar

hier nu langs het lange diepe water
waar achter oeverriet achter oeverriet de zon
dat ik dacht dat je altijd maar altijd

dat altijd maar je ogen je ogen en de lucht
altijd maar je ogen en de lucht
altijd maar rimpelend in het water rimpelend

dat altijd in levende stilte
dat ik altijd zou leven in levende stilte
dat je altijd maar dat wuivende oeverriet altijd maar

langs het lange diepe water dat altijd maar je huid
dat altijd maar in de middag je huid
altijd maar in de zomer in de middag je huid

dat altijd maar je ogen zouden breken
dat altijd van geluk je ogen zouden breken
altijd maar in de roerloze middag

langs het lange diepe water dat ik dacht
dat ik dacht dat je altijd maar
dat ik dacht dat geluk altijd maar

dat altijd maar het licht roerloos in de middag
dat altijd maar het middaglicht je okeren schouder
je okeren schouder altijd in het middaglicht

dat altijd maar je kreet hangend
altijd maar je vogelkreet hangend
in de middag in de zomer in de lucht

dat altijd maar de levende lucht dat altijd maar
altijd maar het rimpelende water de middag je huid
ik dacht dat alles altijd maar ik dacht dat nooit

hier nu langs het lange diepe water dat nooit
ik dacht dat altijd dat nooit dat je nooit
dat nooit vorst dat geen ijs ooit het water

hier nu langs het lange diepe water dacht ik nooit
dat sneeuw ooit de cipres dacht ik nooit
dat sneeuw nooit de cipres dat je nooit meer

Remco Campert
Zondag

Zondag had ik me voorgesteld
in de hangmat door te brengen
tussen de stevige stammen van de bomen
dicht boven de aarde
en van de hemel ver genoeg verwijderd
om me een mens op zijn plaats te voelen.

Maar het regende.

Colofon

Redactie: Aukje Holtrop, Annemie Leysen,
Aad Meinderts

© Jan Campert-Stichting

© Afzonderlijke bijdragen: de auteurs

ISBN 978-94-90742-00-3 / nur 622

Grafische vormgeving: Karen Polder

Druk: Oranje Van Loon

Foto omslag: Jan Campert, 1922

Collectie Letterkundig Museum, Den Haag



Gemeente Den Haag