Jan Campert-Stichting Jaarboek 2015

Jan Campert-Stichting Jaarboek 2015

Den Haag 2016
Jan Campert-Stichting

Inhoud

7 Aad Meinderts, Voorwoord

Jan Campert-prijzen 2015

13 Juryrapport Jan Campert-prijs 2015
14 Lars Bernaerts, *Oude wapens tegen een nieuwe wereld. Over* Idyllen. Nieuwe poëzie *van Ilja Leonard Pfeijffer*

24 Juryrapport F. Bordewijk-prijs 2015
25 Jooris van Hulle, *Hij is in een vreemd, mooi leven terechtgekomen. Over* Dertig dagen *van Annelies Verbeke*

33 Juryrapport Nienke van Hichtum-prijs 2015
35 Marjon Kok, *Fuck de verbroedering, WE HEBBEN WIFI! Over* Honderd uur nacht *van Anna Woltz*

43 Juryrapport Constantijn Huygens-prijs 2015
45 Ton Anbeek, *Een schrijver die langzaam danst in zijn verhalen. Over het oeuvre van Adriaan van Dis*

Symposium
Elke dag Moederdag!
Schrijvers en dichters over moeder

61 Aad Meinderts, Inleiding
63 Marijke Boon, *Oude haas*
65 Daan Cartens, *Mensje van Keulen: 'Mijn moeder ontviel mij met een klap'*
70 Maaike Meijer, *Verbeelding van moederschap in het levenslied*
83 Mohammed Benzakour, *Zwanger van verhalen, verhalen, verhalen*
90 Yvonne Keuls, *Een woordkunstenaar van wie ik ben gaan houden*
98 Annemarie Oster, *Koningin op werkbezoek* en *Nee, dank u*
112 Kees van Kooten, *Het best denkbare moedergedicht*

Voorwoord

Het eerste deel van het jaarboek is traditiegetrouw gewijd aan de literaire prijzen die de Jan Campert-Stichting heeft toegekend en het tweede deel aan het jaarlijks symposium.

Adriaan van Dis (1946) ontvangt de Constantijn Huygensprijs voor zijn indrukwekkend literair oeuvre. Van Dis kwam als embryo uit Nederlands-Indië naar Nederland, met zijn Nederlandse moeder, zijn drie donkere halfzusjes, en zijn getraumatiseerde en agressieve vader. Over zijn jeugd als bastaardkind verhaalt hij ontroerend in de romans *Indische duinen* en *Familieziek* waarmee hij 'de schatbewaarder' van de trauma's van zijn ouders werd. Het recente *Ik kom terug* is een geestig en nietsontziend testament in romanvorm. Niet alleen van de moeder, die in flarden haar verhaal vertelt, de zoon met vulpen in de aanslag om alles alsnog te noteren, maar ook het testament van de zoon. Terwijl hijzelf de 65 al gepasseerd is, stelt hij het in beton gegoten beeld van zijn ouders alsnog bij. In romans als *Tikkop* en *De wandelaar* blijkt ook zijn diepe interesse voor de 'ander', voor andere culturen en voor vluchtelingen die, hoewel dichtbij, in heel andere omstandigheden verkeren dan de Europese mens. Zijn reizen en belangstelling voor internationale literatuur hebben hem tot man van de wereld gevormd, waarvan zijn werk getuigt.

Ilja Leonard Pfeijffer (1968) valt voor zijn bundel *Idyllen* de Jan Campert-prijs 2015 toe. In deze bundel schrijft Pfeijffer harde, exuberante verzen over de mens in de hectische wereld van vandaag. Hij is schaamteloos barok en opzichtig retorisch, creëert een bezwerende dreun en schrijft strak ritmische en bijzonder sonore gedichten waarin de prachtige klank vaak botst met de onthutsende inhoud. *Idyllen* is een waagstuk: het gaat over grote verhalen en problemen. Pfeijffer schuwt daarbij het grote gebaar niet. Het levert een grote bundel grootse poëzie op.

Aan Annelies Verbeke (1976) is voor haar roman *Dertig dagen* de F. Bordewijk-prijs 2015 toegekend. De helden van Annelies Verbeke proberen vaker hun medemensen te helpen, maar

Alphonse Badji, de hoofdpersoon van deze roman, is de eerste die daar ook werkelijk in slaagt. In een laag tempo met prachtige zinnen verbindt Verbeke in haar meest omvangrijke roman tot nu toe de verhalen van de diverse personages tot een geheel, waarin niemand een anker heeft en iedereen gedesoriënteerd door het land dwaalt – met de in de oude loopgraven bivakkerende vluchtelingen als triest symbool. *Dertig dagen* is een dappere, maar nooit zoetsappige poging om op papier een wereld te scheppen die mooier is dan de echte: een roman over liefde en het diepe verlangen naar contact waarmee Verbeke alle beloften van haar eerdere werk inlost.

Anna Woltz (1981) ontvangt voor haar jeugdroman *Honderd uur nacht* de driejaarlijkse Nienke van Hichtum-prijs 2015. Tieners die uit schaamte voor een discutabele daad van hun vader stiekem een ticket naar New York boeken en daar in hun eentje heenreizen, om er midden in de orkaan Sandy terecht te komen: ze bestaan alleen in de literatuur. In de handen van de verkeerde schrijver leveren ze bovendien al snel stof tot een ontsporend verhaal. Zo niet bij Anna Woltz, die met *Honderd uur nacht* een voorlopig hoogtepunt in haar jonge oeuvre schreef. Zij is erin geslaagd een messcherpe, eigentijdse en psychologisch overtuigende jeugdroman af te leveren, die op subtiele wijze maatschappelijke en ethische kwesties aansnijdt zonder daarbij in moralisme te vervallen.

Aan de Constantijn Huygens-prijs is een bedrag verbonden van € 10.000, aan de andere prijzen € 5.000. De jury bestond uit: Erica van Boven, Jeroen Dera, Yra van Dijk, Arjen Fortuin, Aad Meinderts (voorzitter), Jan de Roder en Maria Vlaar. De feestelijke prijsuitreiking vond plaats op zondagmiddag 17 januari 2016, tijdens het Schrijversfeest, de afsluiting van het internationale literatuurfestival Writers Unlimited | Winternachten in het Theater aan het Spui. De prijzen werden uitgereikt door de Haagse wethouder van Cultuur, Joris Wijsmuller.

De enige echte Moederdag was ons symposium *Elke dag Moederdag! Schrijvers en dichters over moeder,* op vrijdag 13 november. Het vond plaats in het Letterkundig Museum in Den Haag.

Belangrijke schrijvers brachten een roman uit met hun moeder in de hoofdrol. Denk alleen maar aan *Magdalena* van Maarten 't Hart en *Ik kom terug* van Adriaan van Dis. Jan Siebelink kwam in oktober met zijn roman *Margje* en weer andere schrijvers, zoals Arnon Grunberg, werken aan een roman over hun moeder. Al eerder schreven anderen over de vrouw die hun het leven gaf: Mohammed Benzakour, Mensje van Keulen, Yvonne Keuls, Kees van Kooten en S. Vestdijk. Talloos zijn ook de gedichten en liedjes die aan de 'liefste van de hele wereld' gewijd zijn.

Aanleiding genoeg voor de Jan Campert-Stichting om haar jaarlijks symposium in samenwerking met het Letterkundig Museum in 2015 te wijden aan het thema 'schrijvers en dichters over moeder' onder het motto *elke dag Moederdag!*

Vrijwel alle genoemde schrijvers beklommen deze dag het podium en natuurlijk klonken de prachtigste 'moederliedjes', waarbij ontroerende foto's van 'schrijversmoeders' uit de collectie van het Letterkundig Museum werden vertoond.

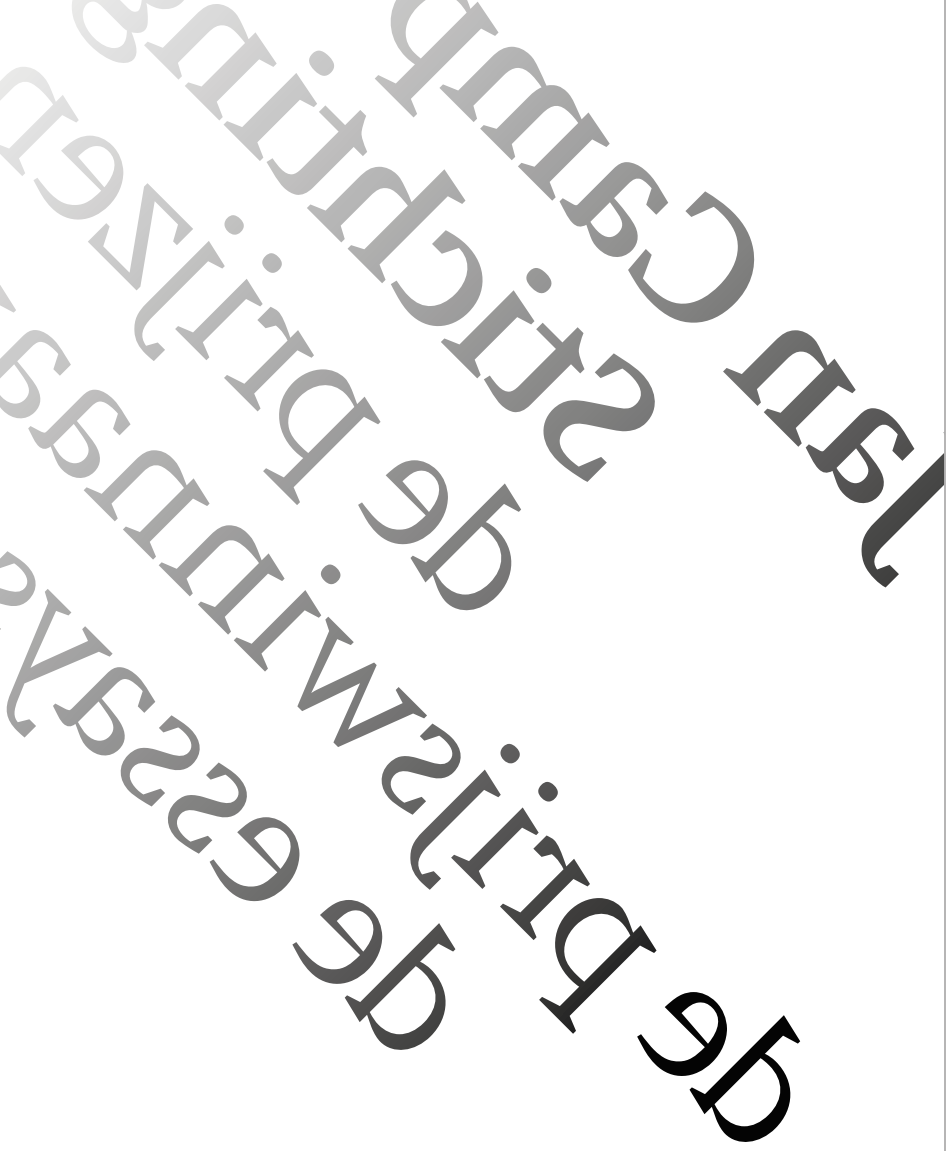
Aad Meinderts,
voorzitter Jan Campert-Stichting

Jan Campert Stichting

de prijzen

de prijswinnaar

de essays



Jan Campert-prijs 2015
Ilja Leonard Pfeijffer
Idyllen

Juryrapport

De ondertitel van Ilja Leonard Pfeijffers bundel *Idyllen* luidt: *Nieuwe poëzie*. Dat is letterlijk te begrijpen, want in dit boek levert hij, na zeven jaar als dichter gezwegen te hebben, vijftig nieuwe gedichten, 175 pagina's nieuwe poëzie. Tegelijk is dit ook een nieuw soort poëzie in het dichterlijke oeuvre van Pfeijffer: lange, verhalende gedichten in paarsgewijs rijmende alexandrijnen – poëzie dus die zich inschrijft in een klassieke retorische traditie. Bovendien heeft die terugkeer naar de traditionele vorm de pretentie om vernieuwend te zijn in de hedendaagse Nederlandse dichtkunst. Pfeijffer zet zich in deze bundel enerzijds af tegen hermetische verzen en anderzijds tegen dichters die te veel met hun eigen navel bezig zijn of louter banale anekdotes vertellen. Hij meent dat er weer echt iets aan de orde moet worden gesteld in poëzie. Dat levert in *Idyllen* gedichten op over existentiële angst, over politiek-maatschappelijke problemen zoals de vluchtelingencrisis of over de psychologische gevolgen van Facebook.

Anders dan de titel doet vermoeden bevat *Idyllen* alles behalve liefelijke tafereeltjes over gelukkige mensen in de rustgevende natuur. Pfeijffer schrijft in tegendeel harde, exuberante verzen over de dispositie van de mens in de hectische wereld van vandaag. Hij is schaamteloos barok en opzichtig retorisch, creëert een bezwerende dreun en schrijft strak ritmische en bijzonder sonore gedichten waarin de prachtige klank vaak botst met de onthutsende inhoud. *Idyllen* is een waagstuk: het gaat over grote verhalen en problemen, en Pfeijffer schuwt daarbij het grote gebaar niet. Het levert een grote bundel grootse poëzie op.

Lars Bernaerts
Oude wapens tegen een nieuwe wereld
Over* Idyllen. Nieuwe poëzie *van Ilja Leonard Pfeijffer

Idyllen. Nieuwe poëzie (2015) van Ilja Leonard Pfeijffer is een veelomvattende bundel van vijftig lange gedichten in alexandrijnen met gepaard rijm. De gedichten gaan over poëzie en wereld, over geschiedenis en verval, liefde en melancholie, media en commercialisering. Hét thema van *Idyllen* is de verhouding van het ik als dichter en als mens tot zijn tijd. Aan de ene kant is het lyrische ik verankerd in zijn eigen decadente, zelfs apocalyptische tijd en aan de andere kant staat de dichter in contact met de geschiedenis, waar hij met heimwee naar verlangt hoewel hij beseft dat ze bestaat uit projecties. In deze poëzie klotsen de oude en de nieuwe wereld tegen elkaar, soms kolken ze samen en soms botsen ze. De dichter ontsluiert de hedendaagse wereld via het verleden en hij waarschuwt voor de toekomst. Geen enkele idylle blijft daarbij overeind voor wie wil geloven dat die idyllen meer zijn dan retorisch vormgegeven beelden. Voor wie echter de retorica en de poëzie erkent als bevoorrechte vormgevers, is er nog hoop.

Het beeld dat de bundel structureert is dat van de zee. Op een schip vaart het ik samen met twee engelen en een kapitein schijnbaar doelloos rond. De zee staat voor de voortdeinende tijd en voor de poëzie zelf. Zoals aanspoelende golven zijn de gedichten van wisselende lengte, van 44 tot 134 verzen. Ook al is de zee eeuwig, zoals de slotregel van de bundel benadrukt ('En aan het einde ruist het ruisen van de zee.'), ze ervaart wel de cyclische tijd in de getijden. Op die manier is ze tegelijk tijdgebonden en tijdloos. En zo is ook de poëzie: 'Zoals elk goed verhaal een streekroman zal zijn, / gaat ieder goed gedicht over de zee.' Verhalende literatuur moet lokaal en concreet zijn om universeel te zijn, terwijl de poëzie geen vaste grond verdraagt, ook niet in de tijd. Zeker niet in *deze* tijd.

Door de vormbeheersing, de geestigheid en het verontrustende, uitdagende karakter ervan sluit Pfeijffers nieuwe bundel aan bij vroegere bundels, zoals zijn debuut *van de vierkante man* (1998) en *Het glimpen van de welkwiek* (2001). Zoals recent proza – zijn columns, de roman *La Superba* (2013), de bundel *Gelukszoekers* (2015) – is *Idyllen* echter nadrukkelijker betrokken op de wereld van vandaag dan de speelse, metafictionele schriftuur van prozawerk als *Rupert* (2002), *Het ware leven. Een roman* (2006) en *Harde feiten. Honderd romans* (2010). Aan het einde kom ik terug op de vraag of *Idyllen* in dat licht een kentering betekent in Pfeijffers oeuvre.

De rotte tand des tijds

Hoe verweeft *Idyllen* de oude en de nieuwe wereld in een grimmig toekomstbeeld? De sleutel is het idee van verval: alles in de bundel wijst erop dat de wereld van vandaag ten onder gaat, zoals het oude werelden ooit verging. In de zee, waar alles samen kolkt, vallen die momenten van ondergang samen, want 'Wat is en zijn zal, is wat eerder al bestond. / De klok tikt op de schouw en alles is weer rond.' Aangezien het tijdloze dan zit in de vicieuze cycliciteit van het verval, is zelfs de tand des tijds niet tegen aftakeling bestand. Tal van figuren hebben rotte tanden, die ze ook nog eens dreigen te verliezen, terwijl tanden bij uitstek blijvend zouden moeten zijn. Dat gegeven hoort bij het idee van onafwendbaar verval waarvan de bundel doordrenkt is: 'De nacht is aangezegd. De warre uren waaien. / Mijn kiezen zitten los. De groene storm zwelt aan.' Zoals in eerder werk van Pfeijffer zijn het verval en de val hier van esthetische waarde, 'Niets mooier dan verval.' Ze hangen ten eerste samen met de val der engelen, die in *Het glimpen van de welkwiek* zo prominent was. In *Idyllen* komt de gevallen engel voor als 'zure engel' die samen met de roze engel het lyrische ik vergezelt op het schip. Een gelijksoortig koppel troffen we aan in *In de naam van de hond* (2005), in het gedicht 'van de zure engel en de engel van broeibuik de dwingeland'.

Ten tweede is het verval geassocieerd met de antieke wereld. Het dichterlijke ik blikt in gedicht 9 terug op zijn studie klassieke talen, die hij 'een prachtig decadente studie in ver-

val' noemt. Door middel van het pleonasme (decadent/verval) geeft het gedicht aan dat niet alleen het studieobject, maar ook de studie zelf een hoog gecultiveerde maar nutteloze bezigheid was. Dat is niet noodzakelijk negatief:

Ik moet iets kwijt: zoals we naar de toekomst zeilden
op brakke vlotten van een achterhaalde zee,
zo wijnkleurig ben ik en ga ik met ons mee
tot ver voorbij de wereld en haar efficiëntie.
We hebben veel geleerd. De les was decadentie.

Zoals in het pleonasme van daarnet zijn zowel de persoonlijke als de grote geschiedenis in *Idyllen* vaak een bron van geïroniseerd nostalgisch verlangen. Steeds weer dagzoomt daarbij het conflict met de wereld van efficiëntie, voorspelbaarheid en nut. Het ik denkt uitgebreid terug aan zijn moeder in gedicht 47 en roept in 17 een idyllische kindertijd op, die bulkt van clichés, terwijl hij vandaag alle maatschappelijke dwangmatigheden, zoals 'hypotheekaftrek, verjaardagen, lekkages, / offertes, kinderopvang' weert.

De oude wereld die nog meer de aandacht trekt dan de oudheid is die van de middeleeuwen, die staan voor de vergane glorie van een eenduidig heldendom. In de middeleeuwen, zo verbeeldt de sprekende instantie zich geregeld, is een man nog een man en zijn daden doelgericht en groots. Uit de vele middeleeuwse (en vroegmoderne) beelden, zoals het harnas, de kruisvaart en het galjoen, spreekt een ironisch heimwee naar die heroïsche tijd. Naast de ridder is de samoerai het pfeijfferiaanse beeld voor de eenzame strijd van de dichter en voor zorgeloze mannelijkheid. In gedicht 30 spreekt het ik lovend over een figuur die 'eenduidigheid' en 'regelmaat' kan verdragen: 'Zijn naam is samoerai en ik bewonder hem. / Ik wou dat ik hem was.'

Over de ontologische aard van het verleden is er echter geen twijfel: het is fictie. Haast alle verwijzingen naar de middeleeuwen maken duidelijk dat we die tijd scheppen op basis van beelden die we ervan hebben en op basis van een gemis dat we vandaag ervaren. Dat wordt duidelijk door het contrast

en de gelijkenis met de nieuwe wereld en door de manier waarop de oude wereld zijn entree maakt. Intertekstueel worden de middeleeuwen bijvoorbeeld opgeroepen via de ridderroman *Lanceloet en het hert met de witte voet* en via de quasimiddeleeuwse fantasywerelden van World of Warcraft en *A Song of Ice and Fire* (*Game of Thrones*). Het gegeven dat geschiedenis enkel via fictie bereikbaar is, ondersteunt een centraal idee uit *Idyllen*. Op verschillende plaatsen wordt die idee niet alleen metaforisch maar ook aforistisch gepresenteerd:

Er is geen leven dan te leven in de waan.
Geen mens heeft waarheid in een afgesloten la.
Men leeft als vergelijking de verhalen na.

De segmentering – vers en zin vallen samen – beklemtoont het stellige, gnomische karakter van deze visie, die overeenkomt met de hoofdgedachte van de roman *La Superba* en de sonnettenkrans *Giro giro tondo* (2015). In beide teksten creëert het sprekende ik de ander en de wereld naar zijn eigen beeld, wat leidt tot een spiegelende en circulaire structuur waaraan niet te ontsnappen valt.

Een en ander brengt ons logisch bij de titel van de bundel. Volgens de conventionele invulling van de idylle is het genre geassocieerd met de bekoorlijke rust van de natuur en het landelijke, eenvoudige leven van de herder. Als dergelijke taferelen al de kop opsteken in Pfeijffers bundel, dan is het echter als tegenbeeld.

De lucht was heldergroen, de heuvels waren blauw en
ik wou dat ik weer slapen kon in die valleien,
die zoemden als de honingraten van de bijen
die nu als wisselgeld gesneeuwd zijn in de sneeuw.

De idyllen staan dan ook voor de illusies waarmee we onze werkelijkheid kneden. Als literair genre verwijzen ze terug naar de antieke wereld. De *Eidyllia* van de Griekse dichter Theocritus (3e eeuw v.C.) worden gezien als de start van het bucolische genre. Bij hem zijn de idyllen vignetten conform

de Griekse etymologie van het woord, dat wil zeggen: literaire schetsen. Zoals Pfeijffers gedichten zijn de schetsen van Theocritus zowel nieuw (zie de ondertitel van Pfeijffers bundel) als oud. Theocritus mag dan aan de wieg van een nieuw genre staan, zijn werk bouwt verder op heel wat vertrouwde literaire codes. Hij wordt ook gezien als de eerste die een geschreven wereld volledig uit fictie optrok. In het verlengde daarvan is het voor Pfeijffers *Idyllen* doorslaggevend dat élke wereld uit ficties samengesteld is. De verwantschap met Theocritus is sterker dan men op het eerste gezicht (vanwege de anti-idyllische taferelen) zou denken. In beide bundels bevat het zevende gedicht bijvoorbeeld een expliciet poëtisch programma. En de lengte van Theocritus' gedichten varieert sterk (tussen tachtig en honderdvijftig verzen) en hij maakt gebruik van hexameters zoals Pfeijffer. Ook in de vormkeuzes wordt de antieke oudheid dus geïmporteerd.

In genre en versvorm zien we een keuze voor het kruispunt van een nieuwe en een oude wereld. Theocritus is echter niet het enige relevante oriëntatiepunt. Laten we niet vergeten dat Pfeijffer kiest voor een geijkt soort hexameters: de alexandrijn. Met die jambische zesvoeter doet de middeleeuwse laag ook haar intrede in de vorm. Alexandrijnen gaan terug op de twaalfde-eeuwse Franse Alexanderroman en zijn zo verbonden met de heroïek waar de sprekende instantie zo van houdt. In die context kan de titel naar Alfred Tennysons *Idylls of the King* (1855–1874) verwijzen, een reeks van twaalf Arthurverhalen in versvorm. Parallel met de antieke laag kunnen we de middeleeuwse kortom in beelden, in versvorm, genre en intertekstualiteit situeren.

Tal van andere interteksten komen voor in *Idyllen*, in tal van gedaantes, en één ervan kan hier niet onvermeld blijven. Van structureel belang is namelijk Martinus Nijhoffs poëzie, vooral dan (maar niet uitsluitend) *Awater* (1934) en 'De moeder de vrouw' (1934). Door de verregaande parallellie met het modernistische gedicht *Awater* roept *Idyllen* de structurele rol van T.S. Eliots *The Waste Land* in Pfeijffers roman *Rupert* in herinnering. Zoals het lyrische ik van *Awater* is dat van *Idyllen* op zoek naar een reisgenoot, iemand met wie hij zich op zijn schip

aan de tijden kan onttrekken. In de zoektocht krijgen tekst en wereld een mythische grondtoon. Motieven en citaten uit Nijhoffs gedicht, zoals 'gekkepraat', 'kemelhaar', 'Kerkhoflaan' en 'schaakspel', liggen verspreid over Pfeijffers gedichten. In gedicht 30 belicht de dichter een Awater-achtige hij-persoon en wemelt het van referenties aan Nijhoffs gedicht: 'Het gratis dagblad mijmert gekkenpraat. Er staat / niet wat er staat. Er wordt een reisgenoot gezocht. / De trein verheft een luie knie in elke bocht'. Wat de Nijhoff-intertekst voelbaar maakt, is de ervaring van verlorenheid in een hedendaagse wereld, die enkel door de projectie van een krachtige illusie ingevuld kan worden.

De hedendaagse horden

Hoewel de idyllen diep wortelen in de geschiedenis, zijn ze geen romantische idealisering ervan noch een estheticistisch vormspel. Hun wortels reiken evengoed tot diep in de actualiteit. Wie dat urgentie en engagement wil noemen, geef ik graag gelijk. Belangrijke tekenen van de nieuwe tijd in *Idyllen* zijn migratie, mediatisering en commercialisering. Een omgekomen bootvluchteling neemt het woord in gedicht 18; een moeder die in een fundamentalistische oorlog haar kind verloor in gedicht 22; een Palestijn die onder joodse verdrukking leeft in gedicht 35. In die drie gevallen waar het ik voor andere stemmen wijkt, leidt migratie tot gruwel en ellende, die met beklijvende, compromisloze beelden aan de lezer worden voorgelegd.

Terwijl de oude wereld er een is van nostalgische heroïek en gevaarlijke retoriek, is de gemediatiseerde wereld van vandaag doorgaans slap, triviaal en teleurstellend. De taal wordt misbruikt door 'reaguurders' die met ondoelmatige slordigheid hun meningen formuleren op Twitter, Facebook of YouTube. Tegen die 'barbaren' neemt de dichter de oude wapens van de retorica op:

Zo heeft de googelende burger steeds gelijk.
Omdat hij de expert is van zijn eigen kijk.

Sinds kennis lijkt te zijn gedemocratiseerd,
veracht men wie voor kennis nog heeft doorgeleerd.
De feiten zijn ook maar een meninkje geworden.
De waarheid is ten prooi gevallen aan de horden.
[...]
Ik wil niet elitair zijn. Maar wie vindt van wel,
die peuter ik de darmen uit zijn bloedend vel.
Wie onze oude wapenen ontkennen wil,
die stoten wij de oude wapens door de keel.

Het zijn ook deze 'barbaarse horden' die het voorgeschreven leven leiden waar het ik voor past. Bij uitbreiding verzet het ik zich tegen de gebrekkige taal van de 'googelende burger', waar literatuur een tegengif voor biedt.

In de context van de bundel is de komst van de horden dubbelzinnig. De 'horden' – die ook 'hindernissen' zijn – zou men historisch kunnen identificeren met de invallende Mongolen, wat ruwweg correspondeert met de periode van de Alexanderroman en van *Lanceloet*. Het woord 'horde', dat wel twaalf keer valt in *Idyllen*, duidt bovendien een Mongools-Tataars leger aan. Maar de flaptekst van de bundel stelt Pfeijffer gelijk met Genghis Khan, de leider van de Mongolen. De horden kunnen dan ook christelijke troepen zijn, zoals in gedicht 41, waarin de kalief de kruisvaarders ziet komen: 'De buitenposten rapporteren stille horden / die stapvoets optrekken tegen ons breekbaar huis.' Wie die horden zijn, hangt dus maar af van het ingenomen culturele en historische perspectief. Om te begrijpen dat de ambiguïteit van de horde belangrijk is, hoeven we maar enkele regels hoger te lezen in hetzelfde gedicht. Daar geeft de kalief aan wat de Westerse wereld allemaal te danken heeft aan de Arabische: astronomie, een rijke literaire traditie en de overlevering van de Griekse filosofie. Terwijl de kruisvaarders de moslimwereld als barbaars beschouwen, laat het gedicht zien dat ze Europa beschaving brengt.

De oude wapenen die Pfeijffer inzet tegen de hedendaagse horden, zijn indrukwekkend. Zoals zijn ander werk blinkt *Idyllen* uit in retorische complexiteit door de snelle opeenvolging van sterk resonerende beelden en stijlfiguren. Maar anders dan in *van de vierkante man*, *Het glimpen van de welkwiek* en *In de naam van de hond* zit die betekenisconcentratie niet zozeer in ongewone samenstellingen en neologismen. *Idyllen* excelleert in klankwerking, aforismen en uitgewerkte metaforen, segmentering en krachtig binnenrijm, in doelmatige slordigheid en treffende apostrofe. Het retorische arsenaal is veel groter dan dat, maar ik beperk me hier tot enkele belangrijke kenmerken. Ondanks de strenge eisen van de dichtvorm is de verhouding tussen poëtische en grammaticale eenheid (vers/zin) vaak verrassend en vervoerend. De frequente pseudo-gekloofde zinnen dragen bij tot die spanning: 'Wie gaat, is slap. Ik heb om sluitingstijd gegriend / bij alles wat werd opgediend. Want wat ik wou, / is hier en nou, en dat het almaar duren zou.' Geregeld wordt de versbouw op orde gehouden door weglating van lidwoorden of door schijnbare stoplappen, die dan weer functioneel blijken. Het veel voorkomende 'een soort van' is een goed voorbeeld: het lijkt een onnauwkeurige aanduiding, maar het werkt onder andere als een nauwkeurige echo van de hedendaagse wildgroei aan slordige formuleringen: 'Een man van deze tijd zal iedereen bedreigen / die al dan niet een soort van mening heeft.'

Zoals de sprekende instantie meermaals wijkt voor andere stemmen, zo roept hij ook geregeld anderen aan in een apostrofe. In het slotgedicht is zijn aangesproken muze de retorica. De woordkunst van het overtuigen is de enige weg naar 'de ware waarheid' en het 'ware zelf', zo stelt hij. In een dichtbundel die bulkt van retorische figuren houdt dat een poëticale stelling in. Voor Pfeijffer is literatuur bevrijdend omdat ze de schijn van de werkelijkheid doorprikt dankzij de retorische vorm. Dat is een idee met een lange traditie, waarvan Pfeijffers oeuvre de sporen draagt en die hij tegelijkertijd vernieuwt en relativeert. Volgens die traditie onthult literatuur de schijn door op poststructuralische wijze te tonen dat er geen diepte van betekenis onder de oppervlakte van betekenaars zit. Of ze laat in neomarxistisch démasqué zien dat het kapitalisme een schijnwereld van onvervuld verlangen

creëert. Of ze wijst zoals de psychoanalyse op de onderdrukking van driften die achter een façade van wellevendheid schuilgaat. Al die vormen van onthulling komen voor in *Idyllen*, maar altijd in Pfeijffers frisse receptuur, waarvan de kerngedachte is dat de schijnwerkelijkheid ontstaat door eigen projectie. Om het motief van melancholie in de bundel te begrijpen, hoeven we maar te bedenken dat die idee impliceert dat zelfs een geliefde altijd een product van illusies is. Het inzicht dat de dichter bevrijdt, maakt hem dus ook eenzaam.

Tot slot

Het oeuvre van Ilja Leonard Pfeijffer maakt een knik, en iedereen buigt. Samen met de meesterlijke roman *La Superba* betekent *Idyllen* een wending die veel lezers kan overtuigen. In beide gevallen wordt dat met een publieke prijs onderstreept, respectievelijk de Libris Literatuurprijs en de Jan Campert-prijs. De wending kondigt Pfeijffer zelf aan in beide werken: 'Ik heb altijd gedacht dat het onze taak was als literatoren om te ontwortelen. Om vaste waarden op losse schroeven te zetten. Al was het maar voor een moment', schrijft de verteller van *La Superba*. In *Idyllen* lijkt de bekentenis nog meer een gewichtig moment:

De dichters zullen zingen bij de bange vuren
of niet meer dichters zijn. We moeten alles weten
wat googelende vingers dagelijks vergeten.
Geen deconstructies meer, geen cryptogram, geen quiz.
We zullen moeten leren zeggen hoe het is.
Ik heb het zelf in het verleden fout gedaan,
onwortelaartje dat ik mij daar was. [...]

Terwijl sommigen die knik als een breuk lezen en het *mea culpa* als een moment van inkeer, zie ik eerder ontwikkelingen in het verlengde van vroeger werk. Een aangekondigde wending is niet noodzakelijk een gerealiseerde wending. Tenslotte is ook een bekentenis een retorisch gebaar. Ik formuleer het dus

liever zo: Pfeijffer weet het publiek te overtuigen van de maatschappelijke relevantie die zijn werk altijd al had. Ook de zogenaamd hermetische verzen van *van de vierkante man* maken immers een statement over mens en wereld. Wél is de betrokkenheid bij de wereld van vandaag zichtbaarder. De ontluisterende actualiteit van *Idyllen* kan en mag niemand ontgaan.

Literatuur

Voor de informatie over Theocritus verwijs ik naar J. Roberts (ed.), *Oxford Dictionary of the Classical World*. Oxford, Oxford University Press, 2007 en naar M.E. Payne, *Theocritus and the Invention of Fiction*. Cambridge, Cambridge University Press, 2007. Voor historische gegevens werd *A Dictionary of World History* (Oxford, Oxford University Press, 2015) geconsulteerd.

F. Bordewijk-prijs 2015
Annelies Verbeke
Dertig dagen

Juryrapport

De helden van de Vlaamse schrijfster Annelies Verbeke, winnaar van de Bordewijk-prijs 2015, proberen vaker hun medemensen te helpen, maar Alphonse Badji, de hoofdpersoon van *Dertig dagen*, is de eerste die daar werkelijk in slaagt. Hij is een met zijn vrouw naar de Vlaamse zuidwesthoek uitgeweken muzikant van Senagalese komaf die werkt als klusjesman, maar die vooral fungeert als spons voor de verhalen van zijn klanten, die niet kunnen wachten om alles met hem te delen, inclusief overspelgeheimen en spookverschijningen.

In een laag tempo met prachtige zinnen verbindt Verbeke in haar meest omvangrijke roman tot nu toe die verhalen tot een geheel, waarin niemand een anker heeft en iedereen gedesoriënteerd door het land dwaalt – met de in de oude loopgraven bivakkerende vluchtelingen als triest symbool. Tegelijkertijd is *Dertig dagen* een boek dat zindert van de liefde voor het landschap en de natuur – én een liefdesroman, waarin Alphonse en zijn vrouw Kat hun uiterste best doen de verlatingsangst van de ander te temperen.

De eerdere boeken van Verbeke (Dendermonde, 1976) waren grootstedelijker en somberder, al is het verlangen naar contact al sinds haar succesvolle debuut *Slaap!* (2003) een belangrijke factor in haar werk. In *Dertig dagen* is haar groei als auteur duidelijk te zien. Ze slaagt erin haar vaardigheden als schrijver van korte verhalen, onder meer in de bundel *Veronderstellingen* (2012), ook in een breder verband toe te passen.

De roman raakt aan actuele maatschappelijke kwesties als migratie en discriminatie, maar verliest zich niet in pamflettisme of simplificaties. *Dertig dagen* is een dappere, maar nooit zoetsappige poging om op papier een wereld te scheppen die mooier is dan de echte: een roman over liefde en het diepe verlangen naar medemenselijkheid waarmee Verbeke alle beloften van haar eerdere werk inlost.

Jooris van Hulle
Hij is in een vreemd, mooi leven terechtgekomen
Over* Dertig dagen *van Annelies Verbeke

1

Genietend van een koffie op het terras van een café op het dorpsplein van Watou is Alphonse Badji, de Senegalese hoofdfiguur uit de roman *Dertig dagen* van Annelies Verbeke, ervan overtuigd dat hij in een 'vreemd, mooi leven' is terechtgekomen. Vreemd, omdat hij Brussel, de stad waar hij voorheen als muzikant aan de kost trachtte te komen, achter zich heeft gelaten om zich met zijn geliefde Kat in de stilte van de Westhoek terug te trekken; mooi omdat hij het gevoel heeft dat hij zich als klusjesman niet alleen verdienstelijk kan maken als het erop aankomt de nodige herstellingen en verfraaiingen uit te voeren, maar even nadrukkelijk vanuit zijn bereidheid zijn klanten een luisterend oor te bieden en in een aantal gevallen zelfs met de nodige assertiviteit in te grijpen. Als terugkerend motief fungeert in de roman de zin: 'Het is goed zoals het is'. Dat het allerminst goed kan blijven, dat Alphonse hoe dan ook op de grenzen (de roman speelt zich niet toevallig af in het grensgebied tussen Vlaanderen en Noord-Frankrijk) zal stuiten van wat voor hem 'le meilleur des mondes' blijkt te zijn, wordt via doordacht in het verhaal ingebouwde vooruitwijzingen die de hoofdfiguur en de lezer naar een inferno-achtige ontknoping meevoeren, aangereikt. Over de vooruitwijzingen alleen dit: het motto, ontleend aan *Sonnet LXV* van William Shakespeare, is veelzeggend: 'How with this rage shall beauty hold a pea / Whose action is no stronger than a flower'. Meteen ook wordt duidelijk dat de roman *Dertig dagen* naadloos aansluit bij eerder verschenen werk van Verbeke: 'Mijn hoofdpersonages zijn altijd buitenstaanders en helpers, die meestal worden omringd door een vijandige wereld.'[1] De wereld waarover zij schrijft, varieert: in haar debuutroman *Slaap* (2002) fungeert de stad als kader voor een roman die focust op de onrust (het motief dat in *Dertig dagen* vanuit een antithetisch gestelde invalshoek weer nadrukke-

lijk aanwezig wordt gesteld), in *Reus* (2006) is het decor de woestijn voor een onderzoek naar het geweten en de manier waarop dit ingrijpt in het leven van het hoofdpersonage, in *Vissen redden* (2009) draait alles rond de zee en de wanhoop. *Dertig dagen* projecteert het motief van de goedheid tegen de achtergrond van een plattelandsgemeenschap. Decor en thematiek vormen bij Verbeke een twee-eenheid die binnen een oordeelkundig opgebouwde plot tot een onverbrekelijk en symbolisch geladen geheel wordt uitgewerkt.

2

Geen beeld, geen gedachte in *Dertig dagen* of er wordt ook een tegenbeeld gecreëerd. Laten we de roman vooreerst benaderen op het macroniveau van de streek waarin Alphonse en Kat zich hebben teruggetrokken. Waar er voor Kat een directe aanleiding meespeelt – zij wil dichter bij haar ouders wonen die zich om gezondheidsredenen in het nabije De Panne hebben gevestigd – lijkt het er voor Alphonse op dat hij zijn verleden de rug wil toekeren. Aan zijn carrière als muzikant behoudt hij geen mooie herinneringen, nadat hij bedrogen werd door zijn kompaan Fabrice. Veel, zo niet alles wijst erop dat Alphonse de streek met een onbevangen blik tegemoet treedt. Reeds in de openingsalinea van de roman wordt zijn relatie met de omgeving verinnerlijkt: 'Hij rijdt door het warme, klare weer dat hem vreemd blijft maar waarvan hij aarzelend is gaan houden. Soms mist hij de stad nog, de kleuren, de geluiden, de afleiding. Hier is het anders, niet slechter. De bloesems en het gezoem van de lente zijn overgegaan in een veelbelovende zomer die voor een teveel aan regen op de vlucht sloeg en dan terugkeerde om de nakende herfst te verwarren. (...) Hij weet niet zeker of dit alles hem sterkt dan wel bedwelmt.' Een Natureingang die kan tellen! Voor Kat ligt de zaak complexer. Zij is het die in de loop van de dertig dagen die in de roman worden beschreven als eerste de idee oppert dat het beter zou zijn naar de stad terug te keren. Zij voelt bijna lijfelijk de aanwezigheid van de dood in een streek waar de Eerste Wereldoorlog nog volop leeft, waar, zoals dichter Gwy Mandelinck het ooit verwoordde, 'bij nachtelijke

duisternis de koplampen van je wagen de soldatengraven zandstralen'. Hoe diametraal tegengesteld hun aanvoelen van de Westhoek is, blijkt uit de manier waarop Kat Alphonse van repliek dient in wat een sleutelscène is in de roman: 'Wat maakt je hier dan zo gelukkig?' vraagt Alphonse' jeugdvriend Amadou. Het antwoord is ontwapenend in zijn eerlijkheid: 'Net door het gebrek aan afleiding kun je anders kijken naar wat er wel is. Wat er is, eist je aandacht op, het krijgt een glans.'[2] Kat bijt hem toe: 'Een glans? Dit is de streek van massagraven en achtergelaten, verlaten grensposten, gesloten cafés en bejaarde nabestaanden.' En dan weer Alphonse: 'En bloesems, vuursalamanders, zwermen wilde ganzen.' Of, samengevat voor hem: 'Hier leeft zo veel', daar waar Kat het weer anders ziet: 'Al wat hier in leven wordt gehouden, is de dood.'

3

'Hier leeft zo veel'. En toch: Alphonse is en blijft een buitenstaander. Volgens Kat 'beklemtoont zijn kleur dat hij buiten hun leven staat, en laten ze hem er daarom in. Zijn kleur is de soutane van de geestelijke, het beroepsgeheim van de psychiater.' Alphonse weigert zich daarbij neer te leggen. In de manier waarop hij rationeel en gevoelsmatig toenadering zoekt tot de streek en haar bewoners, ontwikkelt hij een soort dynamiek die fel contrasteert met de sfeer van verlamming die er allesoverheersend lijkt. Bomen, planten, dieren: hij wil ze leren kennen vanuit een bijna encyclopedisch aandoende drang naar het weten. Zo leert hij de veldleeuwerik kennen, een motiefgegeven dat door Verbeke in toenemende mate wordt aangewend als metafoor voor de dreiging die onafwendbaar lijkt: eerst zoekt de leeuwerik toenadering, in een volgende fase belandt hij fladderend op de motorkap van Alphonse' wagen, ten slotte valt hij dood voor zijn voeten neer.

Luisterend naar de verhalen van zijn cliënten ontwikkelt zich bij Alphonse een emotionele betrokkenheid die hem tot een aanvankelijk aarzelende, later meer geprononceerde vorm van daadwerkelijk ingrijpen brengt. Een burenruzie

lijkt zo te worden opgelost, een oudere vrouw raakt verlost van haar schuldcomplex waarmee zij na de dood van haar broertje heeft moeten verder leven, samen met de plaatselijke (vrouwelijke) dokter trekt hij zich het lot aan van de vluchtelingen die in Noord-Frankrijk in mensonwaardige omstandigheden in kampen worden gestopt en moeten afrekenen met de argwaan en de ronduit vijandige houding van de plaatselijke bevolking. Annelies Verbeke heeft het onder meer over een blokkade van landbouwvoertuigen waarmee de omwonenden verhinderen dat hulp wordt verleend door de Médecins du Monde, de organisatie waarvoor Alphonse zich samen met de dokter inzet. Opmerkelijk hier is ook de manier waarop in de roman verleden en heden met elkaar worden verbonden. De loopgraven uit de Eerste Wereldoorlog, blijvend gememoreerd in de alom aanwezige soldatenkerkhoven, krijgen in de vluchtelingenkampen een actuele, hedendaagse invulling. Verleden en heden vloeien ineen, net als het collectieve en het individuele. Met buurman Willem gaat Alphonse op zoek naar de laatste rustplaats van 'les tirailleurs Sénégalais', de vaak vergeten groep van Afrikaanse soldaten die in de strijd werden geworpen tijdens de Eerste Wereldoorlog, en vindt er op een van de graven de naam Badji terug. In de humus van het collectieve sterven bloeit de herinnering op aan een man die Alphonse tot op zekere hoogte – hier wordt geen enkel uitsluitsel gegeven – met zijn eigen roots confronteert.

In de ingenieus opgezette vervlechting van tijd- en motieflijnen krijgt het personage van Alphonse Badji voor de lezer gaandeweg de lectuur van *Dertig dagen* steeds duidelijker vorm. Hij incarneert de goedheid, ook binnen de relatie met zijn geliefde die onder de druk van de omstandigheden – haar ziekte, de leugen die zij hem op zeker moment daarover voorschotelt, de afzondering (Kat lijdt aan 'een overdosis streek') – aan wederzijds onbegrip en deels ook aan jaloezie van haar kant ten onder dreigt te gaan. Maar het is vooral het feit dat en de manier waarop anderen – zijn cliënten – hem toelaten in hun leven, die van Alphonse iemand maken die, zoals Sanneke van Hassel het zei, 'een grote liefde voor het leven heeft'.[3] Verbeke tekent de contouren van haar hoofdpersonage met in het verloop van de roman steeds krachtiger wordende lijnen uit. Dat mensen ertoe komen hun ziel bloot te leggen tegenover Alphonse kan hieraan worden toegeschreven: er is een als veilig ervaren afstand tussen hem en de mensen wier woning hij binnenkomt. Als Senegalees staat hij buiten hun leefgemeenschap, als klusjesman is zijn tijd beperkt en zal hij nadien weer uit hun leven verdwijnen. Het doet me terugdenken aan wat Lieve Joris schrijft in *Op de vleugels van de draak* (2013): 'Treinconversaties. Zo noemde een journalist het ooit. Hij ging conversaties aan met treinpassagiers en werd geen enkele keer afgewezen omdat mensen ervan uitgingen dat ze hem nooit meer zouden zien.' Een vorm van vrijblijvendheid van de kant van de 'biechtelingen', voor Alphonse een invulling van wat hij gaandeweg de roman, ook al wordt hij soms overmand door twijfel, als zijn roeping gaat zien: 'Het is zwakte, denkt hij voor het eerst, hoe ik goed wil zijn, niets dan zwakte.' Dat ik hier bijbels gekleurde termen aanwend, sluit aan bij de algemeen overheersende indruk die het personage Alphonse maakt op de lezer: hij is een soort Christus-figuur.[4] Wakker geworden na een van zijn terugkerende dromen, die te maken hebben met de gruwelen die hij als opgroeiend kind heeft meegemaakt in zijn geboorteland, denkt Alphonse: 'De dromen zijn niet van mij, het is de wereld die haar zonden in me uitstort.' En verder luidt het: 'Het gaat niet enkel om geweten of onschuld of goedheid. Ook om iets wat groter is dan dat, groter dan jezelf. Het is wat ze zegt: dat is God.' Dat Annelies Verbeke met deze invalshoek en benadering van haar thematiek meteen 'de terugkeer van de katholieke tendensroman'[5] inluidt, is te ver gegrepen. Verbeke houdt zich bewust ver van eenzijdig moraliserende uitspraken, maar laat in beeld en tegenbeeld de complexiteit van onze moderne samenleving zien. Voor Alphonse is en blijft godsdienst 'een handig middel om de omgang tussen mensen onnodig te compliceren'. Eerder neigt hij, mede door zijn aanvoelen van de natuur en alles wat erin leeft in de Westhoek, naar de opvatting van zijn moeder die 'het katholicisme altijd creatief heeft vermengd met een animistisch geloof.' De hang naar het boven-wereldse in zijn bestaan wordt voor

Alphonse overigens verder vooral bepaald door de muziek. En weer wordt dit motief door Verbeke vanuit de tweeledigheid ontwikkeld: hij bespeelt de basgitaar als een dicht bij zijn werkelijkheid-van-het moment aansluitende feitelijkheid, de kora laat hem toe die vanuit een spiritueel geladen dimensie te overstijgen: 'Het instrument negeert elke neiging tot overdrijven, dwingt tot bezinning'; 'Als ik nu kora zou spelen, als ik die eenentwintig snaren op dit moment onder mijn vingers voelde, dan zou ik alles wat ik heb opgespaard kunnen vertellen, alles tegelijk.' En samengevat komt het voor hem hierop neer: 'Nu ziet hij het nog, dat de schoonheid heerst, hij met dansen nooit is opgehouden, en wat de muziek hem toevertrouwt, hem en al wie het horen wil, eindigt met dezelfde belofte: met jou komt alles goed.'

4

Een van de werkjes die Alphonse op te knappen heeft, brengt hem naar een schrijversresidentie waarin met aan zekerheid grenzende waarschijnlijkheid de villa Mont Noir te herkennen valt, ook bekend als de Villa Marguerite Yourcenar. Voor Annelies Verbeke biedt de kennismaking met de auteur die er op dat moment verblijft, een gedroomd vertrekpunt om een aantal ideeën neer te zetten over het schrijven. Over hoe een boek meestal begint onder meer: 'Het moet zich aandienen, daarna kan ik het werk overnemen, anders valt het niet uit te leggen.' En dat Verbeke hier voor een verhaal dat de auteur nog moet schrijven in opdracht, teruggrijpt naar een van haar eerder gepubliceerde verhalen, geeft een aparte kijk op haar werkwijze. Het (erotische) verhaal 'De diëtiste en de stukadoor' verscheen in juli 2013 in het tijdschrift Humo en wordt hier functioneel ingepast in het maandverhaal over Alphonse. Zijn reactie als hij het te lezen krijgt: 'Bij zijn weten is hij nooit eerder een papieren personage geweest. Een dubieuze eer. Hij voelt zich tot lichaam herleid.' Het relaas van de ontmoeting van Alphonse met de writer in residence in de Villa Mont Noir biedt Annelies Verbeke overigens de gelegenheid ironisch uit te halen naar de amateuristische manier waarop sommige interviewers een auteur benaderen. Zo heeft

de ten tonele gevoerde journalist het in zijn gesprek over de 'epigonen' als hij peilt naar de literaire voorbeelden die de auteur hebben beïnvloed. Dat het gesprek naar een burleske apotheose leidt, laat meteen zien hoe Verbeke zich in *Dertig dagen* aan door elkaar heen lopende en in elkaar ingrijpende tekstgenres waagt, van documentair ingekleurde uitweidingen (ik denk onder meer aan de realia over de 'tirailleurs Sénégalais' en de commandobunker onder de Kemmelberg) tot puur aan haar tot op zekere hoogte ongebreidelde fantasie ontsproten passages.

Verhaaltechnisch doorbreekt Annelies Verbeke de klassieke rechttoe rechtaan vertelling. Dat zij ervoor kiest haar verhaal op te bouwen als een retrograde – van dag 30 tot dag 1 – kan als een directe allusie worden gezien op de onafwendbare en voor het hoofdpersonage tragisch ingekleurde afloop van zijn doortocht in de Westhoek. Verder wordt het auctoriële vertelstandpunt geregeld doorbroken door in cursief in de tekst aangebrachte deelfragmenten terug te grijpen naar de monologue intérieur, waarin op een boven de vertelling staand niveau wordt gepeild naar de manier waarop personages uit de omgeving van Alphonse zijn doen en laten ervaren en interpreteren.

Ten slotte valt in *Dertig dagen* de trefzekere verwoording op. Vaak komt Annelies Verbeke, die zich in haar teksten ver weg houdt van puur literair effectbejag, verrassend uit de hoek. Enkele voorbeelden: 'De map met facturen is een catalogus van huiselijke problemen.' Over hoe de vrouw die na de dood van haar jongere broer zichzelf met schuld overlaadt, luidt het: 'Wie niet uit eigen beweging verdween, verjoeg ze met dubbel beglaasde eenzaamheid'; dat in de relatie tussen Kat en Alphonse af en toe problemen opduiken, maakt dat hun gesprekken niet steeds even intens en doorleefd zijn, soms 'is het een wedstrijd in vlak praten'; en dat de vriendschap tussen Alphonse en Amadou ooit getroebleerd raakte, komt hierop neer: 'Na die dag wandelden ze nog een tijdje aan elkaars zijde, maar elk met een scherp steentje in een schoen.'

Door de rijke en breed uitdijende thematiek, door de intensiteit waarmee de personages psychologisch worden geprofileerd

en door de sterke literaire benadering van het geheel is en blijft *Dertig dagen* voor mij hét boek van 2015. Dat de roman de shortlist haalde van de ECI-Literatuurprijs, bekroond werd met de F. Bordewijk-prijs en door de lezers van NRC *Handelsblad* verkozen werd tot het beste boek van het afgelopen jaar, kan alleen worden gezien als een bevestiging hiervan.

Noten

1 Arjen Fortuin, in NRC *Handelsblad*, 28-8-2015.
2 Deze idee komt in bijna identieke bewoordingen verder in de roman terug: 'omdat er zo weinig gebeurt, krijgt wat er wel gebeurt een wonderlijk aura, het eist een scherpere aandacht op.'
3 Annelies Verbeke citeert haar collega-schrijfster in *De Morgen*, 18-11-2015 (interview Sofie Mulders).
4 In haar verhalenbundel *Veronderstellingen* (2012) laat Verbeke Christus op aarde terugkeren in het personage Schnauzer, die ten slotte zelfmoord pleegt omdat hij niet weet hoe hij de mensen moet redden.
5 Carl De Strycker, 'De terugkeer van de katholieke tendensroman. 'Dertig dagen' van Annelies Verbeke.', in *Ons Erfdeel*, nr. 3/2015.

Nienke van Hichtum-prijs 2015
Anna Woltz
Honderd uur nacht

Juryrapport

Tieners die uit schaamte voor een discutabele daad van hun vader stiekem een ticket naar New York boeken en daar in hun eentje heenreizen, om er midden in de orkaan Sandy terecht te komen: ze bestaan alleen in de literatuur. In de handen van de verkeerde schrijver leveren ze bovendien al snel stof tot een ontsporend verhaal. Zo niet bij Anna Woltz, die met *Honderd uur nacht* een voorlopig hoogtepunt in haar jonge oeuvre schreef. Zij is erin geslaagd een messcherpe, eigentijdse en psychologisch overtuigende jeugdroman af te leveren, die op subtiele wijze maatschappelijke en ethische kwesties aansnijdt zonder daarbij in moralisme te vervallen.

Zo leeg en verlaten het New York is dat *Honderd uur nacht* beschrijft, zo rijk is dit jeugdboek dat niet zozeer over de feitelijke orkaan handelt, maar over de symbolische storm in het leven van vier kinderen die haar doorstaan. De Nederlandse ik-verteller Emilia worstelt niet alleen met het incident rond haar vader, maar ook met de ongemakken van opgroeien in het algemeen en een dwangstoornis in het bijzonder. De twee Amerikaanse tienerjongens die in haar leven komen, kampen met de af- of juist aanwezigheid van hun vader, terwijl de onbevangen negenjarige Abby dit decor van schaamte en onzekerheid van een vrolijke noot voorziet. De vaart van het verhaal en de identificatiemogelijkheden die de personages bieden, zijn voldoende ingrediënten om menig lezer (jong én oud) aan de pagina's gekluisterd te houden. Tegelijkertijd wordt Woltz' werk nooit *plot-driven*. Op een toon die van alle opsmuk en pathetiek is ontdaan verweeft de auteur de geschiedenis van haar personages met delicate zaken als zelfdoding, de holheid van sociaal contact in digitale tijden en de wurggreep van het Amerikaanse kapitalisme. Aan die politieke en morele vraagstukken weigert Woltz echter de

belevingswereld en de jongvolwassen blik van haar verteller op te offeren. Het levert een zinderende roman op – literatuur in het oog van de storm.

Marjon Kok
Fuck de verbroedering, WE HEBBEN WIFI!
Over* Honderd uur nacht *van Anna Woltz

Ouders zijn net mensen. Als je ze lang genoeg kent, vallen ze vanzelf van hun voetstuk (en een standbeeld voor Anna Woltz die *Honderd uur nacht* schreef).

Midden in de nacht werd ik wakker. Door een geluid dat niet in mijn dromen paste. Ik wreef in mijn ogen en ging de trap af. Zeventien treden. Overloop. Zeventien treden. Begane grond. Op mijn tenen. Zouden er dieven zijn in het huis waarin ik met mijn vader, moeder en broertje woonde? Het huis waar altijd vol vertrouwen een touwtje uit de brievenbus bungelde, zodat iedereen naar binnen kon, ook als er niemand thuis was?

Zachtjes opende ik de deur van de huiskamer. Daar stond mijn vader. Hij had prachtige kleren aan. Exotisch, met veel bruin en blauw erin. Mijn ouders waren net – voor het eerst zonder kinderen – twee weken naar Marokko geweest.

Hij zoende de buurvrouw.

Mijn vader suste. Hier was niets aan de hand, hier was niets gebeurd. Maar ik was gekke Henkie niet.

Ik was elf – jonger dan Emilia, de hoofdpersoon in *Honderd uur nacht* van Anna Woltz – in een tijd dat er geen enkele aanwijzing was dat er ooit zoiets als internet, Facebook of Twitter uitgevonden zou worden. Ik was elf, ging weer slapen en hield de volgende dag en de rest van mijn leven mijn mond.

Het verraad dat de vader van Emilia de Wit (14) pleegt heeft duizend keer meer impact. Wanneer zij, dankzij de 'zegeningen' van de digitale snelweg tegelijk met de rest van de wereld ontdekt dat haar vader – directeur van de middelbare school waar ook Emilia naartoe gaat – vunzige sms'jes naar een beeldschone leerling heeft gestuurd, stormt het in haar hoofd. Een storm die haar leven omver blaast. Niets blijft overeind. Haar vertrouwen in haar ouders, haar geloof in een veilige omgeving, alles wordt in één keer verwoest.

Om haar vader te straffen én om de gruwelijke verwensingen en dreigementen in de virtuele realiteit te ontlopen, vlucht ze naar New York. Eenmaal voet aan wal komt ze er achter dat het appartement dat ze via internet met de creditcard van haar vader heeft geboekt, niet bestaat. Ze is opgelicht, staat op straat. Het is koud. En er komt een échte orkaan op de stad af, Sandy, die de Big Apple al snel afsnijdt van de rest van de wereld.

Daar, in het oog van de orkaan waar het windstil is, heeft Anna Woltz haar hoofdpersoon waar ze haar hebben wil. Aan de voet van het Vrijheidsbeeld moet Emilia haar eigen onafhankelijkheidsoorlog voeren.

Onverwoestbaar

Honderd uur nacht is het achttiende boek dat Anna Woltz in twaalf jaar tijd schreef. Inmiddels zijn we alweer dik anderhalf jaar verder, is ze 35 en is er nog een bijgekomen. Veel, dus fijn, want ze heeft een grote schare fans. Publiek dat ze heeft opgebouwd als toegankelijk schrijver die met grote regelmaat op schoolbezoek gaat. Ze weet haar lezers aan zich te binden.

Verheugend is dat Anna Woltz er steeds langer over doet om een roman te schrijven. Dat gaat hand in hand met de ontwikkeling die zij heeft doorgemaakt. Per boek zit het bouwwerk beter in elkaar. Per boek wordt het steviger. Anna Woltz is uitgegroeid tot een onverwoestbare schrijfster, een oorspronkelijke auteur met een groot talent voor dialogen.

Haar eerstelingen die elkaar in rap tempo opvolgden, hebben plaatsgemaakt voor boeken die in trager tempo verschijnen. Haar lezers heeft ze stiekem onder haar arm meegenomen. Want hoewel ze meer literair is gaan schrijven, is de toegankelijkheid gebleven. Anna Woltz verstaat de kunst om jonge mensen ongemerkt een goed boek te laten lezen.

Daarmee past ze in een frisse jeugdliteraire traditie. Met Gideon Samson, Simon van der Geest en Emiel de Wild vormt ze de generatie die ogenschijnlijke eenvoud combineert met

een heel authentiek geluid. Het avontuur doet ertoe, maar de taal krijgt net zo veel aandacht. Er zit een vrolijke gekte in, er valt wat mee te maken en te huilen. In het geval van Anna Woltz te zwijmelen ook.

De schrijvers die samenkomen in deze traditie hebben nóg iets gemeen: ze zijn solidair met kinderen, maar laten ook zien wie ze zelf zijn. Hun boeken hebben een grote zeggingskracht.

Anna Woltz heeft iets te vertellen en dat doet ze op háár manier: een verhaal waarin het altijd over familie gaat en over de breekbare band tussen kinderen en hun ouders. Over volwassen worden. En daarbinnen moeten de volwassenen soms even op afstand worden gezet.

In *Honderd uur nacht* groeit de afstand tussen Emilia en haar ouders niet alleen in kilometers. Op straat, zonder een cent op zak, heeft ze even iets anders aan haar hoofd. Ze loopt de razend knappe *highschool dropout* Jim (17) tegen het lijf. Hij is een vinger kwijtgeraakt tijdens zijn werk, zij ontfermt zich over hem. Samen vinden ze onderdak bij Seth (15) en zijn zusje Abby (9). Hun vader is dood, hun moeder op zakenreis. Samen moeten ze Sandy zien te overleven in een miljoenenstad zonder stroom en zonder verbinding met de buitenwereld. Alle vier zijn ze eenzaam en missen ze iedere vorm van echt contact met degenen die hen het meest nabij zijn. Jim is weggelopen voor de armoede thuis omdat zijn vader een werkloze sukkel werd die aan de drank raakte. Abby vermoedt dat haar vader zijn levenseinde zelf heeft geregisseerd, maar haar broer Seth wil daar niets van weten, laat staan erover praten. Emilia worstelt met het beeld van haar zorgzame vader, die er zijn eigen leven op na blijkt te houden. Dan heeft ze ook nog smetvrees in de meest overdreven vorm die er bestaat.

Het lot heeft hen samengebracht. Vanuit hun individuele eenzaamheid ontstaat in de extreme omstandigheden die de orkaan Sandy met zich meebrengt een verbondenheid die al snel warm voelt. Samen, in wat ze hun ‘orkaanasiel’ noemen, moeten ze zien te overleven. Ze voelen zich alsof ze een boyband zijn, of de vier vrouwen uit *Sex and the City*.

Familie. Daarover gaat het vaak in de boeken van Anna Woltz. In een interview zei ze er dit over: 'Ik vind het fascinerend hoe de band tussen ouders en kinderen langzaam verandert. Bijna elk jong kind is ervan overtuigd dat zijn of haar ouders de allerliefste zijn. De wereld thuis is de héle wereld. Zoals er bij jou thuis wordt gegeten, gepraat, geleefd, zó hoort het. En dan komt er een moment waarop je als kind ontdekt dat er meer bestaat – en dat je ouders ook maar mensen zijn. Mensen met hun eigen gevoelens, mensen die fouten maken en die misschien eigenlijk, als je het goed bekijkt, niet de leukste ouders van de wereld zijn.'

Delete volwassenen

In *Honderd uur nacht* doet Anna Woltz meer. Ze zet de familie van Emilia en tegelijk heel Nederland op afstand zodat Emilia haar eigen verhaal kan vinden. In dat verhaal zijn de volwassenen tijdelijk gedeletet. Want volwassenen, vindt Emilia, gedragen zich allemaal als acteurs in een toneelstuk. Ze zijn niet echt.

Tegelijk ziet Emilia er naar uit om volwassen te zijn. Als ze als sexy kat verkleed (want Halloween) met Seth, Abby en Jim uit eten gaat in het deel van de stad dat wél licht heeft, bedenkt ze bij een hapje van de zoetzure tofu in het ultramoderne restaurant: 'Misschien is het tóch niet zo erg om ouder te worden. Misschien is dit wel hoe het voelt om volwassen te zijn. Zelf kunnen bedenken: ik ga vanavond fantastisch uit eten. Met mijn eigen vrienden. Ik blijf hier zo lang als ik wil en ik eet wat ik wil.'

Aan de andere kant lijkt dat hele volwassenengedoe haar niets. Als Jim tegen het einde van *Honderd uur nacht* besluit om terug te gaan naar het Detroit van zijn ouders om zijn school af te maken, maakt Emilia zich ernstige zorgen. Zal hij zich daarmee niet bij de tegenpartij aansluiten? 'Ik kijk naar de jongen met de verbonden hand en het modellenhoofd waarmee hij geen model wil worden. Ik vind zijn plan dapper, maar ook gevaarlijk. Stel je voor dat je je leren jas uitdoet en je veters strikt en dan écht zo wordt als de rest. Stel je voor dat je ontdekt dat je veel geld kunt verdienen als je blijft werken met killerrobots en rare hypotheken. En dat je daar dan gewoon mee doorgaat, zonder de wereld te veranderen. Is dat eigenlijk niet wat er met ongeveer alle volwassenen is gebeurd? Ze hebben zich overgegeven en zijn gaan meedoen.'

Een goede schrijver spreekt zichzelf altijd tegen. Je moet het maar durven, maar Anna Woltz heeft dat lef. Ze roept vragen op, zaait twijfel. Misschien omdat ze zelf het beste antwoord ook niet heeft. 'Ik ben *Eemielia*. Een bang meisje. Een sexy kat. Ik slaap naast Jim, naast Abby, ik ben de dochter van een ranzige directeur, ik ben een meisje dat keihard staat te schelden op straat en explodeert met de lichtkracht van een miljoen zonnen – ik weet het ook niet meer.'

Leven *off/on/line*

Juist door het nu eens heel zwart en dan weer helder wit te maken, brengt Anna Woltz de nuance. Het mooist doet ze dat als het over contact gaat. Wanneer is het echt en waar is het *fake*? Als Sandy is uitgeraasd, zijn de jongeren afgesneden van elektriciteit. Niets werkt meer. Het licht, de kraan, de verwarming, maar ook het mobiele netwerk ligt plat. Het leven is '*offline*'. Contact met de wereld buiten hun orkaanasiel is alleen nog mogelijk in het noorden van Manhattan, dat niet is geraakt door de stroomstoring.

Overdag zoeken Emilia, Seth, Abby en Jim als zovelen die nu verworden zijn tot *the dark people* het licht op. Op de hoek van Fifth Avenue en Central Park loopt Emilia tegen een reusachtige glazen kubus aan. 'Midden in het glas zweeft een witte appel met een hap eruit, en als je door de kubus naar beneden kijkt, zie je een spierwitte winkel vol iPads. Voor de deur ligt zo'n lullig rijtje zandzakken en rondom de kubus staan toeristen stompzinnig te bibberen in vochtige jassen.' Even vraagt Emilia zich af of het een ritueel is. Dan begrijpt ze het. 'De winkel is dicht, maar stiekem doet de elektriciteit het wel. [...] Als je je mobieltje vlak bij de kubus houdt DAN ZIT JE ONLINE!'

Schrijnender kan het niet. Een groep mensen dicht bij elkaar, maar van wezenlijk contact is geen sprake. Emilia be-

denkt dat deze mensen net als zij uit het donker hier naar toe zijn gekomen. 'Maar ik zal dat nooit weten, want ik praat niet met ze. Fuck de verbroedering, WE HEBBEN HIER WIFI!'

Op internet komt ze er achter hoe het gaat met New York. Wat de mensen hebben meegemaakt nadat alles donker was geworden. En wat ze nu denken.

Het is datzelfde internet dat haar leven nog niet zo heel lang ervoor verwoestte. En dat ze later ook weer zal verwensen als Abby in het restaurant een foto van het verklede viertal – '*Smile!*'– op Twitter zet, precies op het moment dat Emilia zich hardop afvraagt: 'Moeten we internet niet gewoon weer afschaffen? [...] Wie zegt dat wij alles moeten gebruiken wat mensen die toevallig eerder leefden hebben uitgevonden?'

Een journalist uit Nederland – compleet met Twents accent – heeft haar via Twitter gevonden. De jacht op Emilia de Wit met haar 'pedofiele vader' is niet gestopt. 'Die journalist heeft misschien geen geweer, maar dat is ook niet nodig. Een smartphone en een Twitteraccount is genoeg.'

Emilia haat #kleinekutkinderendietijdenshetetenstiekemzittentetweeten. En ze ontploft als ze op internet het interview leest dat de beeldschone leerling aan deze journalist heeft gegeven. Het gaat over haar vader. '*We hadden iets bijzonders. Hij heeft een vrouw en een dochter, maar hij zei dat hij zich vaak voelt alsof hij helemaal alleen in een koude lege ruimte tussen de sterren zweeft.*'

Prachtig hoe Anna Woltz in zinderende dialogen en eigenzinnige beelden een onstuimige wereld oproept waarin alles draait om de (on)mogelijkheid tot wezenlijk contact. De vier jonge protagonisten kunnen pas verder met hun leven als ze in het oog van de orkaan opgesloten zitten in hun eigen orkaanasiel. Terwijl leven overleven wordt, groeit er een eerlijke vriendschap. Alles om hen heen raast en tiert, maar in deze oase kunnen ze hun maskers afzetten en hun demonen te lijf gaan. Daar is de rust en de ruimte om echt naar elkaar te luisteren en door de ogen van de ander te leren kijken naar zichzelf.

Als Emilia's ouders hun dochter na een paar dagen hebben weten te vinden, is het niet alleen Emilia die de toekomst

weer onder ogen durft te zien. Seth en Abby beseffen dat ze pas kunnen rouwen wanneer ze de waarheid over de dood van hun vader niet langer ontkennen en Jim ziet dat hij met een gehavende hand en tien dollar op zak niet verder kan in het leven dat hij voor zichzelf met potlood heeft geschetst.

Emilia kan haar ouders eindelijk echt zien staan. Als twee mensen die naast een dochter ook nog een leven hebben. Met eigen gedachten, eigen fouten, eigen wijsheden.

Dan pas kan ze horen hoe haar moeder het ziet: 'We zweven allemaal tussen de sterren. Dat moet je accepteren. En als je in je leven een paar mensen vindt die op gehoorsafstand naast je zweven, moet je blij zijn.'

The American way

Anna Woltz woonde in New York toen orkaan Sandy de stad trof. Dagenlang zwierf ze door de stad op zoek naar warmte, eten en telefoonverbinding. Toen het licht aanging, begon ze aan deze roman die in al zijn stormachtigheid onder je huid kruipt. Ze betovert je met taal en snijdt grote onderwerpen aan. Maar altijd zit ze dicht op de ziel van jonge mensen. Ze snapt wat het betekent om op te groeien in deze tijd. Ze begrijpt hoe spannend dat is, hoe intens en eng en soms levensgevaarlijk. Hoe avontuurlijk en verheugend ook. Daarmee voegt ze zich naadloos in de Amerikaanse traditie van YoungAdult-romans. *Honderd uur nacht* is filmisch en bevat alle ingrediënten waar de lezers van Anna Woltz zo van houden: een bozige hoofdpersoon die het diep van binnen ook niet weet, een hartveroverend klein meisje dat grossiert in puntige oneliners, een knappe jongen die de vonken doet overslaan en een ramp die tot zelfinzicht leidt.

Honderd uur nacht is een bouwwerk dat zich niet omver laat blazen. Een architectonisch hoogstandje dat een brug slaat tussen serielezers en liefhebbers van de betere YA-literatuur. Anna Woltz laat jonge mensen goede boeken lezen zonder dat ze het in de gaten hebben. Maar ook voor de oudere of meer ervaren lezer is wat ze doet hartveroverend en interessant

tegelijk. Volwassenen kunnen het verhaal als spiegel gebruiken én de mooie zinnen opmerken.

Tegelijk geeft *Honderd uur nacht* inzicht in de ziel van de jongere generatie: ze zien scherp, voelen diep. Ze zijn, kortom, veel meer dan kind alleen.

Had *Honderd uur nacht* veertig jaar geleden bestaan, ik zou er veel aan hebben gehad. Mijn vader zoende de buurvrouw. Ik zag het en ging weer slapen, maar Anna Woltz had mij wakker geschud. Dit boek staaft de moed van iedereen die het leest, door te laten zien hoe anderen struikelen, vallen en weer opstaan.

Emilia speelt de Mijn-vader-heeft-zich-vreselijk-misdragen-en-nu-mag-ik-alles-kaart handig uit. Ook als alles weer de goede kant op gaat, houdt ze 'm nog even lekker vast. Dat mag namelijk, als je ouders de regels overtreden. Want dit was de deal: Zíj maakte haar huiswerk, dekte de tafel en nam geen navelpiercing. Haar ouders gaven haar te eten en deden geen dingen waarvoor ze in de gevangenis zouden komen.

Die deal is er niet meer. Dat is duidelijk.

Constantijn Huygens-prijs 2015
Adriaan van Dis

Juryrapport

Adriaan van Dis (1946) kwam als embryo uit Nederlands-Indië naar Nederland, met zijn Nederlandse moeder, zijn drie donkere halfzusjes, en zijn getraumatiseerde en agressieve vader. Over zijn jeugd als bastaardkind verhaalt hij ontroerend in de romans *Indische duinen* en *Familieziek* waarmee hij 'de schatbewaarder' van de trauma's van zijn ouders werd. Het recente en bejubelde *Ik kom terug* is een testament in romanvorm, niet alleen van de moeder, die in flarden haar verhaal vertelt, de zoon met vulpen in de aanslag om alles alsnog te noteren, maar ook van de zoon. Terwijl Van Dis de 65 al gepasseerd is stelt hij het in beton gegoten beeld van zijn ouders alsnog bij.

Adriaan van Dis is daarmee, naast een origineel schrijver met een geheel eigen toon, ook de bewaarder geworden van een andere schat: die van de (post)koloniale literatuur. In de Nederlandse letteren is het voormalige Nederlands-Indië door de grootste schrijvers verbeeld. Bij Multatuli vindt men het verweer van de oorsponkelijke bewoners tegen de Nederlandse bezetters, bij Couperus de wonderlijke ontdekking van onbekende rituelen en de langueur onder de mensen die terugkwamen naar het koude Den Haag, bij Hella Haasse de heimwee naar een kindertijd en de schok die de moderne, naoorlogse mens ondervond, bij Jeroen Brouwers de gruwelen onder de Japanse bezetting. Van Dis heeft die literatuur op zijn beurt verrijkt met literatuur waarin de trauma's, opgedaan toen de Nederlanders definitief Indonesië moesten verlaten om terug te keren naar een volledig onbekend land, worden verwerkt.

In romans als *Tikkop* en *De wandelaar* blijkt dat zijn diepe interesse voor andere culturen zich niet beperkt tot Nederlands-Indië. Van Dis verdiept zich ook in een migrant of vluchteling die, hoewel dichtbij, in heel andere omstandigheden verkeert dan de Europese mens. Zijn reisverhalen, zoals

gebundeld in onder andere *In Afrika*, bruisen van liefde voor 'de ander', van opmerkingsgave en nieuwsgierigheid naar diens achtergronden en motieven. Ook heeft hij zich grondig verdiept in Zuid-Afrika, raakte in de ban van het Afrikaans en werd begenadigd vertaler van de dichter Breyten Breytenbach. Met zijn beroemde en nog steeds gemiste televisieprogramma 'Hier is... Adriaan van Dis' heeft hij de wereldliteratuur vervolgens rechtstreeks de Hollandse huiskamers in gebracht. Zijn reizen en belangstelling voor internationale literatuur hebben hem tot een ware homo universalis gevormd, die met een humanistische blik de mensheid beziet. Daarmee heeft hij voor zijn lezers een nieuwe wereld geopend, in een vloeiende en soepele taal, die zich nu eens sensitief en dan weer geestig toont. Om de imposante indruk die Adriaan van Dis met zijn romans en verhalen achterlaat, bekroont de jury hem van harte met de Constantijn Huygens-prijs 2015.

Ton Anbeek
Een schrijver die langzaam danst in zijn verhalen
Over het oeuvre van Adriaan van Dis

Het oeuvre van Adriaan van Dis kent geen grenzen. Dat blijkt al meteen bij zijn debuut. Op het eerste gezicht lijkt *Nathan Sid*, de verzameling schetsen waarmee hij debuteert als prozaïst, een boekje dat naadloos aansluit bij een Hollandse traditie: een verhaal over een gevoelig kind. Het decor is ook oerhollands, een huis in de duinen, Bergen aan Zee is herkenbaar. Maar wat er in en om dat huis gebeurt, is allesbehalve 'gewoon'. Nathan is thuis 'de enige die in de zon verbrandde'. Hoe komt hij aan z'n bruine vader? Waarom staat er op zijn rapport Nathan Punt en niet gewoon Nathan Sid? Hij wist wel dat zijn vader en moeder niet echt met elkaar getrouwd waren maar hoe dat precies in elkaar zat ontging hem. Geen wonder dat hij, geïnspireerd door een jongensboek, begint te vermoeden dat hij een vondeling is, 'een zielige wees die per vergissing bij deze mengelmoesfamilie was ondergeschoven'.

De eerste alinea van het boek geeft helder aan dat hij zo niet een wees, dan toch een eenling is: 'Nathan was er nooit geweest, maar wel gemaakt. Zijn zusters waren er geboren, net als zijn vader en veel van zijn ooms en tantes. Indië was overal in huis.' Nathan groeit op in een multiculturele omgeving voordat het woord bestond. In het huis wonen ook nog vier uit Indonesië teruggekeerde families en dus waren de gangen vaak gevuld met de geur van exotische gerechten.

Nathans moeder kookt Hollands, maar 'Pa Sid kon in Holland Indië tot leven geuren.' Deze zinsnede is kenmerkend voor de zorgvuldige stijl van de schetsen. De schrijver vermijdt hier welbewust het cliché 'tot leven brengen'. In plaats daarvan kiest hij voor een originele variant. De combinatie 'tot leven' + 'geuren' zou je eerder in poëzie verwachten, het is een dichterlijke vrijheid. Daarom verwondert het niet dat er herhaaldelijk kleine versjes tussen het proza verschijnen, zoals: 'Ieder kookte zich een droom:/ Indië uit rijstestoom.' 'Tot leven geuren' en 'Zich een droom koken', in beide gevallen

gaat het om een doorbreking van het alledaagse taalgebruik. Ook een ander poëtisch procédé, de alliteratie, wordt gebruikt zoals in: 'Nu Nathan geen beest meer bliefde' (Nathan heeft zichzelf net tot vegetariër verklaard). Sommige volzinnen volgen zelfs volledig een jambisch patroon, zoals: 'Zijn vader zei dat verse lucht de jeuk verjoeg en prikkelwind gaf echte mannenbenen.' Ook een neologisme als 'prikkelwind' draagt bij tot een melodisch effect. Poëzie en proza lopen in elkaar over.

Nathan Sid is een sterk zintuiglijk boek, de hoofdpersoon vindt ruikend en tastend zijn weg. De 'roestige' blaadjes van bijna dode geraniums trekken hem aan: 'Ze roken gassig en als je ze fijn wreef kreeg je paarse binnenhanden'. De achterpoten van het dressoir zaten zo dik onder de was 'dat je er met je nagels hele slierten af kon krabben'. Met dit soort bezigheden kan de hoofdpersoon de stille zondag vullen. Het geeft aan hoe eenzaam de kleine Nathan is. Vriendjes heeft hij niet. Met Dickie Buisman mocht hij niet meer omgaan, daar had de standsbewuste Pa Sid voor gezorgd. Jammer, die jongen boeide Nathan juist zo want Dickie 'rookte sigaretten, mocht zo veel witte roomboterhammen als hij wou en durfde alles.' En hij sprak nog plat met hese stem ook. Een keer was hij bij Nathan thuis geweest. Hij moest eerst zijn handen wassen; op de stoel waar hij wou gaan zitten werd eerst een theedoek gelegd. Pa Sid: 'Zoek toch vriendjes in je eigen stand.' Aan deze mislukte toenadering wijdt Nathan een schrijnend gedicht. Het meest intieme contact dat Nathan heeft zijn gefantaseerde gesprekken met de koningin: 'Wij zeiden "je" tegen elkaar, zij was mijn hartsvriendin.'

Aan het eind van het boek sterft Pa Sid aan zijn hartkwaal. Nathan, alleen in de keuken met zijn moeder, denkt: '[Hij] wilde niet verder alleen op de wereld. Het liefst bleef hij klein en kroop hij voor altijd weg onder zijn moeders jurk. Bij dat witte, waar het was zoals achter zijn gesloten wimpers, een veilige wereld waarin hij niets fout kon doen.' Er is maar één weg voor deze halve wees: de terugweg naar de moederschoot.

Het debuut *Nathan Sid* laat een aantal trekken zien die kenmerkend zullen worden voor de schrijver Van Dis. In de eerste

plaats is er het uiterst verzorgde taalgebruik. Als Nathan op school achterraakt staat er dat hij in de klas 'meer standjes dan stempels' kreeg. Dat er in huize Sid twee talen door elkaar worden gebruikt maakt de jongen extra gevoelig voor nuances.

Het verhaal wordt ook op een bijzondere manier verteld. Hoewel wij als lezers alleen de gedachten en het gedrag van de hoofdpersoon volgen wordt zijn wereld in de derde persoon weergegeven. Dat schept een zekere afstand, het geeft ruimte voor ironie en humor, zoals in deze zin over de koningin: die 'was zó rijk dat ze nooit dezelfde kleren aan hoefde, dat had Nathans vader eens gezegd'. In één zin worden vader en zoon geïroniseerd. Alleen in de gedichten laat de hoofdfiguur zich in de ik-vorm gaan, het zijn onverbloemde bekentenissen.

In het latere werk van Van Dis zullen de bewoners van het huis in de duinen terugkomen: de boze zusters, de moeder met haar geloof in het paranormale, de strenge vader die 'stand' en 'netjes' zo belangrijk vindt. Daar tegenover staat de fascinatie van het kind voor alles wat daarvan afwijkt, het gedrag van de reus Gulliver bij voorbeeld: 'Alleen in dromen vond ik moed,/ Daar was ik groot, en sterk, en goed,/ Een Gulliver in Lilliput/ En niet mijn zusters' kop van Jut.' Maar er zijn andere 'reuzen' die zich nergens iets van aantrokken, jongens die een waterkuif maakten bij voorbeeld, of stratenmakers die een hele liter melk in één keer uit de fles dronken: 'Ze lieten dan een boer en zeiden: "godverdee". Nathan vond dat heel spannend. Zijn vader deed vaak zo netjes. Je gedragen was zo saai.'

Ook een andere opvallende vorm van afwijkend gedrag wordt afgewezen. Wanneer Nathan zich verkleedt met behulp van een zwarte bh van tante Zus en een zwarte onderjurk die hij in de badkamer vond kijkt de vader streng naar het resultaat. En een andere tante zegt: 'Meid' en tot de vader: 'Daar zal die jongen het later nog moeilijk mee hebben.'

De roman *Zilver of Het verlies van de onschuld* die in 1988 verscheen wijkt op het eerste gezicht ver af van typische Van Dis-kenmerken zoals die al in het debuut *Nathan Sid* te zien

waren (en later in het oeuvre zullen terugkeren). Het gaat niet over een huis in de duinen, de strenge vader ontbreekt, de esoterisch-gerichte moeder en de zusjes zijn er ook niet. Het lijkt of de spoken uit het verleden het theater verlaten hebben. De jonge Zilver wordt opgevoed door een Juffrouw. Deze vrouw is een enigszins vage verschijning in de tekst. Zo staat er: 'grijs is haar kleur voor doordeweekse dagen, op zondag draagt zij mosselblauw. Zij lijkt voor altijd in de rouw.' (Hier komt een poëtisch element terug: de twee regels rijmen, zoals dat vaker voorkomt in het boek. Het volrijm lijkt een echo van de gedichtjes die in *Nathan Sid* zo nu en dan opduiken.)

'Zij lijkt voor altijd in de rouw.' Maar om wie rouwt de Juffrouw dan? De vader en moeder in wier huis ze met Zilver woont? Ze beheert het huis voor hem tot hij achttien jaar geworden is en het eigendom mag overnemen. Zijn ouders kent Zilver alleen van de foto's en een pijp op de schrijftafel in de kamer 'waar zijn vader werkte'.

Dit ontoegankelijke verleden stimuleert natuurlijk sterk de fantasieën van de jonge wees: 'Overal wacht hem een vader, een zachte hand die redt.' Hij droomt van wegvluchten, maar komt niet verder dan het station waar sjofele mannen gore dingen over vrouwen zeggen en hem beroven. Bij de schermutselingen breekt ook nog eens zijn vaders pijp die hij als relikwie had meegenomen.

Ouders ontbreken dus, dat is het grote verschil tussen Zilver en Nathan Sid, die in een druk huis woonde. Wel typisch Disiaans is de manier waarop de geschiedenis verteld wordt: in de derde persoon. En zoals in *Nathan Sid* al meteen in de eerste alinea de twee culturen worden aangeduid, onthult de inzet van *Zilver* het conflict tussen onschuld en het verlangen naar 'zoenen'. Zilver bestudeert een afbeelding in het Boek met Duizend Platen die een syfilislijder in het laatste stadium weergeeft. De aftakeling van dat lichaam is weerzinwekkend, alles blijkt aangetast: 'Zo komen zoeners te pas.' Deze tweespalt beheerst het hele boek: angst en verlangen.

Zilver is nog onschuldig; daarvoor wordt een term gebruikt die in het oeuvre van de schrijver vaak zal terugkeren: 'Hij is nog heel.' Hij is nog heel maar droomt van seks. Hij weigert

een meisje te kussen dat beweert dat ze 'het' al gedaan heeft: 'Zilver wilde geen gebruikte meisjes.'

Zijn liefde moest puur zijn: 'Zuiver zal zijn liefde zijn, niet ruw. Strelend. Geen zwervervloeken maar fluisterwoorden.' Helaas vindt deze romanticus de ware liefde alleen in boeken: 'De wereld is zo anders dan de boeken die hij las. De landen liggen veel te ver, het huiswerk is te moeilijk, vrouwen hebben borsten en mannen moeten ergens in. In zijn boeken waren meisjes borstloos, ridders deden zelfs geen plas. Liefde was een sprookje, iets zuivers en schoons.'

Wat wél overeenkomt met het verhaal van Nathan Sid is de ironie die ontstaat wanneer de lezers meer weten dan de hoofdpersoon en glimlachen om zijn naïveteit. Het onderwerp is dan vaak seks, bijvoorbeeld wanneer hij bij de drogist condooms wil kopen. "Met of zonder?" vraagt de drogist. Zilver heeft geen idee wat de man bedoelt. Maar omdat 'met' altijd meer is, neemt hij dus 'met' en leert de betekenis van 'met' ('een extra reservoir voor groot geschapen mannen').

Zilver wordt niet alleen heen en weer geslingerd tussen hoofse idealen en de brute lust van leeftijdsgenoten, hij weet niet of hij valt op vrouwen of mannen. Meisjes die hij opdringerig vindt en die hij daarom afwijst, noemen hem 'mietje'. De biseksualiteit die in *Nathan Sid* alleen wordt aangeduid als een tante de verklede Nathan 'meid' noemt, is een kernmotief in *Zilver*. Op een ongenummerde bladzij vóór de titelpagina staat een afbeelding van een schaal uit de Griekse oudheid waarop een gevleugelde Eros-figuur een jongen ontvoert. Aan het eind van de roman wordt naar die plaats verwezen en dus lijkt het erop dat de herenliefde de overhand zal krijgen. Maar op de laatste bladzijden volgt de hoofdpersoon het advies van de zwarte vriend die hem coacht: 'Je moet gewoon naar de hoeren, en als dat lukt is er niets aan de hand.' Het lukt, hij hoort bij de mannen.

Een nieuw element in *Zilver* is de ontdekking van de hoofdpersoon dat hij door de literatuur aan de rauwe realiteit kan ontsnappen: 'Met schrijven onttrekt hij zich aan pestkoppen en patsers.' En aan het eind wordt dat nog eens sterk benadrukt: 'Hij zal tonen wie hij werkelijk is: een reiziger met koffers vol

ervaring, een schrijver die langzaam danst in zijn verhalen, een toneelspeler die verleidt, niet achter maar tussen de gordijnen.' Dit drieledige programma voor de toekomst maakt van de roman *Zilver* duidelijk *A Portrait of the Artist as a Young Man,* de geschiedenis van een jonge man die voor de kunst kiest.

Het thema van de biseksualiteit wordt uitgewerkt in de latere roman *Dubbelliefde. Geschiedenis van een jongeman* (1999). De ondertitel is een verwijzing naar Flauberts *De leerschool der liefde,* een van twee lievelingsboeken van Van Dis (de andere inspirerende roman: *Karakter* van Bordewijk). De roman wordt grotendeels in de ik-vorm verteld. Waarschijnlijk heeft de schrijver deze invalshoek gekozen omdat het de traditionele vorm van de bekentenisroman is. Pas in het laatste hoofdstuk wordt er meer afstand genomen door middel van de derde persoon.

Dubbelliefde is een uitwerking maar ook een tegenhanger van *Zilver*: terwijl Zilver zijn onschuld wil bewaren, stort de hoofdpersoon van *Dubbelliefde* zich gretig in het naakte leven van de grote stad. Zijn 'avonturen' met zowel mannen als vrouwen worden gedetailleerd beschreven. De hoofdfiguur bewondert de dichter Baudelaire en het is dus niet verwonderlijk dat de roman decadente trekjes vertoont, met name omdat 'de held' welbewust het afwijkende en verbodene zoekt. Maar het gaat hier in geen geval om prikkelliteratuur, want van de milieus waarin hij verkeert wordt juist het lelijke en afstotende bijna met een zekere wellust opgeroepen. Het lijkt of de schrijver zich nog één keer in het bizarre en vunzige nachtleven wil onderdompelen voor hij daarvan afstand neemt om voor 'de schrijftafel' te kiezen: 'In mijn fantasie kan ik de schunnigste verlangens uitleven. En dat doe ik ook... alleen dan is het kwaad draaglijk, en de haat, de zelfhaat en de woede. Mijn fantasie is een tegenwicht voor de nacht geworden, er zit niks anders op, ook al blijf ik ernaar verlangen. Maar ik kan dat verlangen tot een kunst verheffen... tot een draaglijk gevaar. Draaglijke schoonheid.'

Net als de hoofdfiguur van *Zilver* kiest de naamloze ik-verteller van *Dubbelliefde* op de laatste bladzijden voor het

scheppen. En er is nog een andere overeenkomst, een ideaal dat in beide teksten een belangrijke rol speelt. 'Zilver houdt van hele dingen' staat er in de vroege tekst en daarvan worden voorbeelden gegeven. De piano van de moeder van een vriendje bijvoorbeeld is heel. 'Ongeschonden zwart, zonder één buts, zo kan een mens nooit zijn. [...] Dat is de heelte waar Zilver van houdt. Niet het kapotte, zoals de voorgeschreven rafels aan zijn jas, het losse merkje in zijn trui dat er telkens uitwipt, en de punaisegaten in de muur. De wereld moet mooi zijn, als een pasgeverfde plank, glimmend, zonder een spoor van verval.'

Ook in *Dubbelliefde* komt dit ideaal van de heelheid terug, maar dan is de betekenis opvallend genoeg verschoven naar een ander niveau. Het derde hoofdstuk van de roman krijgt een motto mee: 'Dat verlangen nu, naar het hele, wordt liefde genoemd.' Deze regel is ontleend aan de dialoog *Het symposion* van Plato, waar de toneelschrijver Aristofanes vertelt dat er vroeger drie menselijke geslachten bestonden: een manlijk, een vrouwelijk en een androgyn. Alle drie de typen waren dubbelmensen (twee hoofden, vier armen en vier benen, enz.) De manlijke dubbelmensen stamden af van de zon, de vrouwelijk variant kwam van de aarde; en het geslacht dat androgyn was ontsproten aan de maan. Deze energieke wezens riepen door hun arrogantie de toorn van de goden op. Zeus sneed ze daarom doormidden. Dat lukte, maar deze chirurgische ingreep had een akelig psychisch gevolg: de twee helften van elk paar voelden zich eenzaam. Ze zochten elkaar en als dat lukte grepen ze elkaar vast 'vol van verlangen weer ineen te groeien'. Ieder van ons is op zoek naar de helft die bij hem/haar past – de 'wederhelft' zoals dat zo mooi heet in het Nederlands. Wanneer de twee elkaar vinden is het resultaat een explosie van 'aanhankelijkheid, verwantschap en liefde'. En, zegt Aristofanes, 'Dat verlangen dus, dat jagen naar het hele, wordt liefde genoemd.' (vertaling Gerard Koolschijn.)

Het *Symposion* gaf Van Dis zijn motto voor het derde hoofdstuk van *Dubbelliefde.* Het is het 'troostend(e) verhaal van Plato' dat hij leest en... waar hij een eigen draai aan geeft. Na het doorsnijden van de dubbelmensen waren er drie vormen van liefde: van de man voor de man die met hem een eenheid was

geweest, van de vrouw met de vrouw met wie ze een geheel had gevormd en van de man/vrouw die samen één dubbelmens waren. De hoofdfiguur, dronken van de drank in een Grieks café, wil zich niet aan binden aan de hetero- of de homoseksuele liefde, want 'beide helften zaten nog steeds in mij, ik was rond. Man én vrouw gingen in mij samen, net als bij het oude Maangeslacht. Ik liet me niet in één rol duwen: ik kon allebei zijn.' En hiermee geeft hij een heel eigen interpretatie van het verhaal dat Aristofanes bij het gastmaal vertelt. De ik-verteller gaat niet op zoek naar een wederhelft, zijn probleem is dat hij op een *nog niet doorgesneden* androgyn lijkt! Daarom kan hij niet op zoek naar de ander, want die ander zit in hem zelf, het is geen relationeel maar een individueel probleem! Het gaat hier niet om de heelheid van de dingen zoals in *Nathan Sid*, maar om de eenheid van tegenstrijdige erotische gevoelens. Geen wonder dat hij in grote verwarring raakt. Als hij wil vertellen wie hij werkelijk is en bij wie hij zich echt thuisvoelt staat er: 'bij hoeren die voor een gulden hun rok optrokken, bij fetisjisten en mannen in kant, bij de kapotte mensen. Hij was het monster van de familie.'

Zes jaar na *Zilver* verschijnt de roman die de reputatie van de schrijver voorgoed zal vestigen: *Indische duinen* (1994). In dit boek keren de ruimte en de figuranten uit *Nathan Sid* weer terug.

Zo zijn daar de drie zusjes Jana, Ada en Saskia; de moeder met haar antroposofische grillen, de strenge vader. Er wordt op p. 263 een subtiele link met het debuut *Nathan Sid* gelegd als de hoofdpersoon vertelt hoe zijn vader hem een lichamelijke oefening leerde, een middel om lichaam en ziel te verbinden. Je moet de letters van je naam 'dansen' en dat doet de zoon ook: eerst een N, dan een A, de T, de H, nog een A en nog N.

Toch zijn er verschillen tussen het eerste en het derde boek. Zo wordt *Indische duinen* voor het overgrote deel in de eerste persoon verteld. Daarmee verdwijnt de afstand die de eerste twee prozaboeken kenmerkte. Hier spreekt iemand die direct zijn ervaringen neerlegt, zonder beschermende omweg. Opvallend worden dan de twee tekstdelen waar de ik *niet* aan het woord is. Het gaat om een proloog en een epiloog (die niet

proloog en epiloog heten) die ook verschillen omdat ze geen nummer en titel hebben zoals de hoofdstukken 1 tot 6 (zo kreeg het eerste hoofdstuk de titel 'Dood aan de familie' enzovoort).

In de proloog volgen wij de gebeurtenissen vanuit het gezichtspunt van de moeder. De stijl is soberder, minder esthetiserend zoals in *Zilver*, er zijn geen rijmende regels. Dat past ook beter bij een vrouw die in een Brabants boerengezin is opgegroeid. Maar dat betekent allerminst dat het proza minder suggestief geworden is. De vrouw keert terug in Holland en vraagt zich af of haar in Indië geboren kinderen de vrieskou zullen kunnen trotseren. Ze overweegt heel praktisch: 'Levertraan, dat was het eerste dat ze aan wal ging kopen.' En dan volgt een heel mooie dubbelzinnige uitspraak: 'Wie het in Holland wilde redden, moest veel slikken.' Wat volgt zal deze woorden alleen maar bevestigen.

Er is iets met die vrouw, merkt de lezer. Waarom vraagt ze zich af wat ze straks moet invullen op de formulieren: gehuwd of gehuwd geweest? En raadselachtig is de vraag van de dokter die haar komt onderzoeken als ze bij het binnenvaren van de sluizen is flauwgevallen: 'Wanneer heeft u uw echtgenoot voor het laatst gezien?' Hulpeloos is haar verwarring als ze bij een ambtenaar moet antwoorden waar in Holland ze zou willen wonen. Ze heeft geen idee, windt zich op wanneer blijkt dat bij de chaotische aanleg van het schip thee uit haar koffer is gestolen. Maar sterk zijn de laatste woorden van de proloog: 'En dat van die thee [...] vind ik erger dan drieënhalf jaar kamp.' (Alleen de lezers die zich de eerste alinea van *Nathan Sid* herinneren, kunnen weten wat er met de moeder aan de hand is: ze is zwanger van Nathan.)

'Drieënhalf jaar kamp': met die woorden wordt de doem opgeroepen die boven dit heterogene gezin hangt: de oorlog en de Japanse bezetting van Indië. Over Nathan Sid werd gezegd: 'Hij was altijd een beetje jaloers op de verhalen van zijn zusters.' In *Indische duinen* komt dit thema terug als de zoon met zijn halfzus Saskia praat: 'Zij was jaloers op mijn vrede, ik was jaloers op haar oorlog'. Scherp is ook Saskia's observatie: 'Wij hebben ons voor de buitenwereld altijd aangepast,

maar vanbinnen ging de oorlog gewoon door.' En ook: 'Wij zijn outsiders, ze zullen ons er altijd aan herinneren dat we anders zijn, we horen nergens bij.' We horen nergens bij – dat is de problematiek van de gerepatrieerde Nederlanders. De Hollanders wisten niets over de ontberingen in de Jappenkampen. In zo'n warm land hing altijd wel een banaan voor het grijpen, 'vergelijk dat eens met onze hongerwinter, wij hebben tulpebollen moeten vreten'.

Stuk voor stuk zijn de leden van het gezin dat nu in de duinen woont slachtoffers, al is hun reactie op het trauma verschillend. De moeder wil niet over het verleden praten. Halfzus Ada houdt haar huis opvallend leeg, ze is als de dood voor bezit: 'Morgen kon het weer oorlog zijn, je moest elk moment kunnen vluchten'. Halfzus Saskia verbeeldt zich dat ze contact heeft met een overleden astronaute. Halfzus Jana is halsoverkop naar Canada geëmigreerd; er wordt gesuggereerd dat ze door haar stiefvader misbruikt is.

Deze vader heeft in de oorlog een schipbreuk en martelingen overleefd en wil nu zijn zoon hard maken, dus trainen voor een volgende wereldoorlog. Dat mag dan goed bedoeld zijn, de hardhandigheid waarmee hij de zoon een soort commando-opleiding geeft, is een kwelling voor het kind. Zo wordt de zoon het slachtoffer van iemand die zelf ook slachtoffer is. (Het is niet verwonderlijk dat de roman *Karakter* van Bordewijk een favoriet van de schrijver Van Dis is: ook die vader tergt zijn zoon om hem sterker te maken.)

Door deze meedogenloze opvoeding blijft de zoon ambivalente gevoelens voor zijn vader houden. Aan de ene kant haat hij diens tirannieke tucht, aan de andere kant verlangt hij naar toenadering, lichamelijk contact. Een dierbare herinnering is een zwemtocht met de vader: 'Zacht was mijn vader in zee, waar water ons omringde kon hij mij niet slaan.'

Na de dood van de vader gaat de zoon een confrontatie met de moeder aan. Zijn ergste grief tegen haar is dat zij hem nooit beschermd heeft tegen de losse handjes van de vader. Wanneer de ik-figuur deze vraag expliciet stelt geeft ze eerst een ontwijkend antwoord en vergoelijkt het verleden. Maar waarom liep zij steeds weg als hij een pak slaag kreeg? Het

antwoord is dat ze de huiskamer verliet 'om in een andere kamer te bidden, om kalmte over hem [de vader] af te roepen en de geesten in zijn hoofd te bezweren'. Het gesprek eindigt ermee dat de oude moeder de zoon een stevige draai om de oren geeft.

Aan het eind van het boek droomt (of fantaseert) de verteller dat hij met zijn vader langs de zee loopt. Hij, de zoon, is nu de sterke man want hij draagt zijn vader het duin op. Het lijkt een verzoenend slot. In de epiloog denkt de moeder na over de moeizame relatie die vader en zoon hadden. Haatten ze elkaar? Zij meent dat die twee juist gek op elkaar waren. Het was eigenlijk zo dat zij de vader moest beschermen tegen de al te grote aanhankelijkheid van de zoon. Zo weet ze het verleden voor zichzelf recht te buigen.

Zowel de zwemfantasie van de zoon als de laatste gedachte van de moeder (vader en zoon waren juist gek op elkaar) lijken te wijzen op een verzoenend einde van de roman. Maar toch is er te veel en te hard geslagen in het boek om daarin te geloven. Het is daarom niet opvallend dat Van Dis de persoon van de vader acht jaar later opnieuw als onderwerp neemt in een boek dat *Familieziek* heet. Het is een echt Van Dis-boek. De tekst is, net als het debuut *Nathan Sid,* niet een rechtlijnig, doorlopend verhaal maar bestaat uit meer dan zestig kleine fragmenten. Er zijn ook inhoudelijke verwijzingen naar andere romans van de auteur: de titel *Familieziek* doet denken aan de titel van het eerste hoofdstuk van *Indische duinen*: 'Dood aan de familie.' Er loopt ook een lijn naar de roman die drie jaar eerder verscheen, *Dubbelliefde*. Het vierde tafereel van *Familieziek* heet 'Paardman' en die naam komt al eerder voor aan het eind van *Dubbelliefde* waar in een hallucinerende scène beschreven wordt hoe de hoofdpersoon zichzelf als meisje verkleedt en seks wil hebben met een man die 'Paardman' heet. Op basis van enkele eerdere verwijzingen in de tekst kan Paardman als de vader van de hoofdfiguur worden geïdentificeerd. In *Familieziek* heeft hij de naam 'meneer Java' meegekregen. Het vierde tafereel heet 'Paardman' en begint zo: 'Meneer Java spreekt de paardentaal, zijn stem doet hun oren trillen.'

Het zojuist geciteerde zinnetje is typerend voor de vertelwijze in het boek: afstandelijk, er is geen ik-verteller. Er wordt vooral geobserveerd en de toeschouwer wordt dan aangeduid als 'de jongen'. Het boek laat de aftakeling zien van de (stief)vader. Al meteen in het begin hoort de jongen de zusjes zeggen:

'Dat kan zo niet langer.'
'Mammie wordt gek van hem.'
'We hebben niets aan hem.'
'Bespottelijke man.'
'Hij kost alleen maar geld.'
'Hij moet weg.'
'Het is een kat in de zak.'

De man blijkt niet meer in het gezin te handhaven. Hij werkt niet, 'naar buiten kijken is zijn beroep'. Maar zijn mond staat niet stil, hij heeft over elk onderwerp een mening: de dreiging van een atoomoorlog, een schip dat strandt, hoe hij door de overheid bedrogen wordt, enzovoort. Het Indische verleden, woede om de Aap (=Soekarno) en angst voor de H-bom lopen door elkaar. Een verblijf in een psychiatrische inrichting kan hem niet genezen, de man is fysiek en mentaal kapot.

Nadat deze overheersende figuur letterlijk door Van Dis was afgeschreven, wachtte nog één taak: de rol van de moeder uitdiepen. De vrouw die in *Indische duinen* geen bevredigend antwoord had kunnen geven op de vraag: 'Waarom heb je mij niet tegen die man beschermd?' Ja, ze ging naar een andere kamer om te bidden, maar daar had hij natuurlijk weinig aan. Wilde ze het niet weten? En wat wist de zoon eigenlijk over haar achtergrond, haar eerste man enzovoort? De barrière die dit verleden omgaf, moest doorbroken worden.

Het werd een gevecht, waarvan *Ik kom terug* (2014) het verslag is. Hoe krijg je een moeder aan het praten die zo getraind is in het verzwijgen van gevoelige onderwerpen? Ze komen tot een pact: zij vertelt de verhalen, hij geeft haar de middelen die haar een zachte dood zullen bezorgen. De wederzijdse poging tot zoiets als eerlijkheid laat het beeld van de moeder kantelen. De zoon beseft dat 'mijn moeder thuis de officier was, hoger in rang dan de geüniformeerde stakkers die ingelijst haar kamer bewaakten. Zij heeft mij gevormd, meer dan

mijn vader.' De verhouding blijft tweeslachtig: 'Ja, soms was het een oprecht slecht mens.'

Is deze roman nu het einde van de Sid-Van Dis-Mulder-saga? Niet wanneer de moeder die in reïncarnatie gelooft doet wat de titel belooft.

Je zou de boeken *Nathan Sid*, *Zilver*, *Indische duinen*, *Dubbelliefde*, *Familieziek* en *Ik kom terug* een eigenzinnige Bildungsroman kunnen noemen. Eigenzinnig omdat het niet gaat om romans die chronologisch op elkaar volgen zoals dat bij Vestdijks Anton Wachterreeks het geval is of in het project De tandeloze tijd van A.F.Th. van der Heijden. Bij Van Dis is het centrum vaak een onzekere (jonge)man die in een multiculturele omgeving opgroeit. Een aantal personages keert terug: de zusjes (al of niet zonder naam), de moeder en de tirannieke vader. Maar die vader heet in *Nathan Sid* 'Pa Sid' en in *Familieziek* wordt hij 'meneer Java' en ook, net als in *Dubbelliefde* 'Paardman' genoemd. Het gaat wel om dezelfde man, maar die wordt vanuit een andere gezichtshoek beschreven. Hij is niet meer de tiran met de losse handjes uit de eerdere boeken, in *Familieziek* raakt hij zijn greep op de familie kwijt. De boeken vertonen overeenkomsten zoals sneeuwkristallen die hebben of, anders geformuleerd: de schrijver Van Dis heeft een pen met een facettenoog.

Zoals deze romans met elkaar corresponderen, zo zijn er ook verbanden met teksten die gewoonlijk tot Van Dis' non-fictie worden gerekend. In Japan zocht hij sporen van de bewakers van zijn familie. Over Zuid-Afrika heeft hij veel geschreven en daarvoor gaf hij een interessante verklaring in een interview: 'Omdat ik niet werd toegelaten tot het Indië van mijn ouders, maakte ik van Zuid-Afrika mijn eigen literaire kolonie. Daar kon ik veel in kwijt.' Want werden zijn bruine halfzusjes in de jaren vijftig niet nageroepen door zingende witte kinderen: 'Glorie, glorie, gloria en de meisjes van Batavia zijn zwart, pikzwart'? De grens tussen autobiografie en 'de werkelijkheid' is in het werk van de schrijver soms moeilijk te trekken en dat maakt het oordeel 'Dat is autobiografisch' bijzonder riskant (of misschien beter: overbodig?)

In Parijs heeft hij lange jaren gewoond. Wat hem daar trok was natuurlijk in de eerste plaats de culturele rijkdom. Maar tijdens zijn verblijf ontdekte hij het gekleurde Parijs. Daarover heeft hij in zijn bundels *Leeftocht* (2007) en *Stadsliefde. Scènes in Parijs* (2011) uitgebreid verslag gedaan. Even actueel blijft de Parijse roman die Van Dis in 2007 publiceerde: *De wandelaar,* over een Hollander die in de binnenstad gaat wonen maar geleid door een hond de banlieue wordt ingetrokken. Daar raakt hij geleidelijk betrokken bij het harde leven van de *sans papiers*, de immigranten zonder paspoort.

De titel van de roman kan als een verwijzing worden opgevat naar een van de bekendste verzen van Martinus Nijhoff, het openingsgedicht van de bundel *De wandelaar* dat begint met de regel: 'Mijn eenzaam leven wandelt in de straten'. Er wordt verwezen naar Baudelaire, ook hier de decadente afzijdigheid: 'Een toeschouwer ben ik uit een hoge toren,/ Een ruimte scheidt mij van de wereld af'. Nijhoff heeft zich later, in zijn bundel *Nieuwe Gedichten*, op een geheel eigen wijze 'bekeerd' tot de werkelijkheid van de moderne wereld – het is de ontwikkeling die ook de hoofdpersoon van *De wandelaar* ondergaat. In een heftig debat met een pastoor formuleert hij zijn credo expliciet: 'Ik geloof in de verbeelding van mensen [...]. Ik geloof in mensen die zich met schoonheid omringen.' Maar ook: 'Ik geloof in een beetje goed doen.' Dat gesprek vat daarmee de tweespalt in de hoofdpersoon samen: estheticisme én engagement. 'Mulder' heet de wandelaar en dat is opmerkelijk omdat de auteur deze hoofdfiguur door middel van die naam inlijft bij de Van Dis-kosmos. Want 'Mulder' was de naam die hij in zijn jeugd gebruikte (de 'echte' naam van Pa Sid/meneer Java, zijn vader dus).

Estheticisme en engagement: het is een van de vele antithesen die de wereld van de schrijver Van Dis zo boeiend maken: fictie en werkelijkheid, proza en poëzie, zelfkant en orde, politiek en literatuur, gender en transgender, grofheid en verfijning. Dat geeft dit oeuvre een unieke plaats binnen de Nederlandse letteren.

Jan Campert Stichting
het symposium
Elke dag Moederdag

Jan Campert Stichting
Het symposium Elke dag Moederdag

Inleiding

Als je het symposium *Elke dag Moederdag! Schrijvers en dichters over moeder*, dat georganiseerd werd op 13 november 2015, niet hebt bijgewoond, heb je heel wat gemist. Een optreden van Marijke Boon bijvoorbeeld, die – heel tegendraads – zingend een ode aan haar vader bracht en de zaal zowaar deed meezingen. Ook Maaike Meijer maakte van de symposiumgangers een gigantisch zangkoor. De door haar in haar toespraak naar voren gebrachte levensliederen werden uit volle borst meegezongen. De thuisblijvers misten ook verschillende moederliedjes – verzameld door Tom Asselman – die te beluisteren waren terwijl op groot scherm meer dan 100 foto's van 'schrijversmoeders' uit de collectie van het Letterkundig Museum, geselecteerd door Salma Chen, werden vertoond.

Het inhoudelijk programma zag er als volgt uit:

- Optreden Marijke Boon
- Mensje van Keulen geïnterviewd door Daan Cartens over haar roman *Olifanten op een web*
- Adriaan van Dis over zijn roman *Ik kom terug*
- Liedjes over moeder, waarbij foto's van 'schrijversmoeders' uit de collectie van het Letterkundig Museum worden vertoond
- Maaike Meijer over het moederlied
- Mohammed Benzakour over Yvonne Keuls' *Mevrouw mijn moeder*
- Yvonne Keuls over Mohammed Benzakours *Yemma*
- Jan Siebelink geïnterviewd door Daan Cartens over zijn roman *Margje*
- Annemarie Oster over het boek dat ze over haar moeder, de actrice Ank van der Moer, schreef: *Een vrouw om achterna te reizen.*
- Kees van Kooten leest uit *Annie* en *Leve het welwezen* en besluit met een moedergedicht

Dit jaarboek maakt iets goed, want een deel van de teksten die tijdens het symposium uitgesproken werden, is er in opgenomen.

Jan de Roder stond met een lezing over Vestdijks *Kind tussen vier vrouwen* geprogrammeerd, maar moest door ziekte helaas verstek laten gaan.

Veel mensen hebben een favoriet moedergedicht dat van alles in herinnering roept: variërend van 'een grijze vrijdagmorgen' tot een 'warme hei' en 'verre wolken'. Mijn meest geliefde moedergedicht werd aan het begin van de vorige eeuw geschreven door Victor dela Montagne, 'Een oudt liedeken':

(Naar Jean Richepin)

Tsagh eens een cnape stervensgeern
een valsche, vreede, boose deern.

Sei totten cnape: 'hael mi terstont
din moeders herte voor minen hont.'

Hi ging en sloech sin moeder doot
en vluchtte mettet herte root.

Mer twyl hi loopt, stuict oppen steen
en valt, – dat erme hert meteen.

Al botsen op de harde baen,
vingh plots dat hert te spreken aen.

Al weenen vinghet te spreken aen:
'Och, jonghe, hebs di seer gedaen?'

Aan het eind van de middag werd ik tijdens de borrel door verschillende symposiumgangers aangespoord in de toekomst te kiezen voor een dag gewijd aan dichters en schrijvers over vader.

Wie weet...

Aad Meinderts,
voorzitter Jan Campert-Stichting

Marijke Boon
Oude haas

Als ik kom aangereden staat hij al op het pad.
Een veel te grote regenjas, zijn grijze haren nat.
Hij zwaait en lacht, wijst aan waar ik de auto moet parkeren.
Het is en blijft een directeur, hij houdt van dirigeren.
'k Stap uit en buig voorover, ik kus hem op de wang.
Het blijft een raar verhaal: we waren vroeger even lang.
Nu is ie een kop kleiner, dunner ook en pezig.
Behalve dan zijn oren, die zijn prominent aanwezig.

M'n vader is een haas, kijk daar loopt ie door het veld.
M'n vader is een haas, waarom heeft niemand dat verteld.
Nu snap ik waarom ik altijd graag buiten wilde zijn
en nooit een hamster ambieerde of een konijn.
Mijn vader is een haas.

We doen een vochtig rondje tuin, hoogpotig door het gras.
Binnen ruikt het als vanouds, ik help 'm uit zijn jas.
Dialoog: Koop toch eens een nieuwe, pap, die jas is echt te groot.
'Ach kind, het is de moeite niet, ik ben al bijna dood'.
Humor heb ik dus van hem, en ook die kop met haar.
En liefde voor natuur en lekker eten en elkaar.
De mantelzorg zet koffie, dit moet per se met de hand.
Het is en blijft een dirigent, dwingend en charmant.

M'n vader is een haas, kijk daar loopt ie door het veld.
M'n vader is een haas, waarom heeft niemand dat verteld.
Nu snap ik waarom ik altijd graag buiten wilde vrijen.
Niet tussen klamme lappen: nee bloemetjes en bijen.
M'n vader is een haas.

Eerst drinken we dus koffie en daarna rode wijn
bij zelfgeplukte cranberries en biefstuk van wildzwijn.
We discussiëren heftig over bijvoer en de jacht.
En wat nou 'Nieuwe Wildernis', daar wordt natuur verkracht.

We slijpen onze messen, we schenken nog eens bij.
Het is een heerlijk avondje voor vader haas en mij.
Hij vindt mij te genuanceerd, ik vind hem fanatiek,
een uitgesproken alfaman vermengd met oude chic.

M'n vader is een haas met een groot gehoororgaan.
Het groeit nul komma twee-en-twintig millimeter aan.
Per jaar komt dat erbij, je hele lange leven.
Ik snap het niet maar 't is een wetenschappelijk gegeven.
M'n vader is een haas.

....

En weer moet ik parkeren, dit keer moederziel alleen.
En nu ook vaderloos, hij haalde honderd en ging heen.
Ik kijk hoe hij ligt opgebaard, vredig op z'n bedje.
Twee hele grote oren met ertussen een skeletje.
Vroeger keek ik naar hem op, nu kijk ik op hem neer.
Zelfs nu hij niet meer adem haalt blijft het een echte heer.
Ik maak een diepe buiging, kus een koude wang.
Lang zal ie leven en hij leve lang.

M'n vader is een haas. Hij is niet dood. Hij leeft
in alles wat twee oren en vier hazenpoten heeft.
Ik zie hem rennen door het veld, hij springt over een sloot.
Stipje in de verte,
oren immer groot.

Daan Cartens
Mensje van Keulen: 'Mijn moeder ontviel me met een klap'

Mensje van Keulen is in 1946 in Den Haag geboren. Ze debuteerde in 1972 met de roman *Bleekers zomer*, al snel gevolgd door de verhalenbundel *Allemaal tranen*. Ze was redacteur van het Amsterdamse studentenweekblad *Propria Cures* en van het literaire tijdschrift *Maatstaf*. Voor haar omvangrijke oeuvre, dat behalve uit romans en verhalen ook bestaat uit kinderboeken en gedichten, werd ze in 2014 bekroond met de Constantijn Huygens-prijs. De jury noemde haar werk 'teder, onheilspellend, geestig en perfect opgebouwd'. Dit voorjaar verschijnt haar roman *Schoppenvrouw*.

In interviews laat je vaak weten dat schrijven niet altijd gemakkelijk gaat, dat je veel tijd nodig hebt voor het voltooien van een roman. Maar Olifanten op een web *schreef je binnen een jaar. Hoe kwam dat?*
Dat verbaasde mezelf ook. Aan *De gelukkige*, de roman die daarna verscheen, heb ik vier jaar gewerkt. *Olifanten* schreef ik in tien maanden. De drijfveer was natuurlijk heel anders dan bij mijn andere boeken. Het werd geen roman, ik hoefde niets te verzinnen, ik had de feiten en de anekdotes en kon putten uit mijn geheugen. Overheersend waren de woede en het verdriet. Mijn moeder ontviel me met een klap. Ze was in Spanje en ik werd 's ochtends door mijn zus gebeld. Zo begint het boek ook: 'Op de ochtend van 21 september is de vrouw die het meest voor mij heeft betekend, gestorven.' Ik ken die eerste regel nog uit mijn hoofd. Het is voor mij wel vreemd om daar nu nog over te praten, alhoewel het boek nog altijd dicht bij me blijft. Ik zei vroeger: ik ga nooit over mezelf schrijven, omdat ik vind dat fictie voorop moet staan. Ik vind het prettig om achter een boek te verdwijnen, achter je personages en je verhaal. In dit geval kon dat niet. Toen mijn zus belde, lag ik nog in bed. Ze zei: 'Mama is dood'. Ik had het gevoel alsof mijn hersenen tegen het plafond vlogen. Ik riep

meteen heel hard: 'Ma ik ga over je schrijven en ik zal wraak nemen op de vrouw om wie pa je verliet.' Dat stond me direct voor ogen en dat heb ik ook gedaan in *Olifanten op een web*.

Wist je toen je begon te schrijven welke vorm het zou krijgen?
Nee, ik dacht nu moet ik heel particulier gaan worden en dat wilde ik nooit, maar daar ontkwam ik niet aan. Die eerste regel die had ik dus al en ik wist dat ik de woede om de dood van iemand van pas 73 moest verwoorden. De woede om dat plotselinge verlies en om wie ze was. Zij was één van de vele vrouwen die ik kende, die om half zes opstonden om ergens te gaan schoonmaken om wat bij te verdienen. Die groep heeft in de Nederlandse literatuur eigenlijk nooit een plaats gekregen, misschien op *Karakter* van Bordewijk na. Die vrouwen die dat allemaal maar gewoon deden, die verdienen middels de figuur van mijn moeder een plaats in mijn boek. Vrouwen die zich op offerden voor hun gezin. Ik was op de middelbare school altijd aan het schilderen en schrijven, maar omdat we klein waren behuisd was dat vaak lastig. Toen heeft mijn moeder in de buurt een kamertje voor me gehuurd waar ik rustig kon werken. Dat was geweldig, ik heb heel veel aan haar te danken.

Werd er op je milieu neergekeken als je vriendinnen van school meenam?
Nee, dat niet, maar het is wel zo dat *Olifanten op een web* ook een Haags boek is en je had in die stad een groot contrast tussen eenvoudige mensen en mensen die meer geld hadden. Ik zat op een katholieke meisjesschool met dochters van advocaten, artsen en burgemeesters en ik dacht wel met schaamte als ik ze mee naar huis nam: hoe kijken ze daar tegenaan? Ik hoopte maar dat een broer van mijn moeder er niet zou zijn. Hij sprak namelijk heel plat Haags. Mijn moeder niet, die sprak keurig Nederlands. Op haar twaalfde werd ze van school gehaald en kwam ze in dienst bij een gegoede familie, die haar in feite heeft opgevoed.

Verhaalpersonages bedenken is iets anders dan je broer en zus in een boek opvoeren. Hield je daar rekening mee?

Ik heb me nergens door weerhouden gevoeld. Ik was als kind letterlijk als de dood voor De Dood en nu wilde ik die een mep terug geven. Als kind dacht ik: alles wat je dierbaar is kan je ontvallen. Ik lag dat als kind snikkend allemaal te bedenken, als het dan na jaren zo ver is, dan is de droefheid en de leemte echt. In mijn jeugd sliepen mijn broer en zus rustig door en hadden niet in de gaten dat ik lag te tobben. Toen ze het manuscript lazen van *Olifanten* zeiden ze: dat jij dat allemaal nog weet van vroeger. Voor mij werkte het heel associatief: als je eenmaal bent begonnen, dan haakt de ene herinnering aan de andere en vermengt dat zich met de woede en het verdriet. Ook al is het autobiografisch, je houdt net als bij fictie als schrijver toch altijd de regie.

Waren de verschillen groot tussen de familie van je vader en van je moeder?
Dat kun je wel zeggen! Mijn moeder was de oudste van zeven kinderen en kwam uit een katholieke familie. Mijn vader was de jongste van zestien kinderen uit een zwaar gereformeerd gezin uit Zaandam. Ze ontmoetten elkaar kort na de oorlog in Den Haag en mijn moeder raakte al vrij snel zwanger van mij. Dat zorgde natuurlijk voor een enorme commotie: zwanger en dan nog wel van een gereformeerde man! Mijn katholieke grootmoeder schijnt gezegd te hebben dat als ik niet gedoopt zou worden, ze hoogst persoonlijk mijn hoofd eraf zou snijden...

Onvoorstelbaar want ze was eigenlijk een heel lieve vrouw maar wel met een stevig temperament. Mijn opa van vaderskant kwam lopend vanuit Zaandam naar Den Haag om te proberen mijn moeder te bekeren, maar dat is ook niet gelukt. Ik logeerde wel bij mijn gereformeerde grootouders. Ik wist dat ik op zondag niet om een frietje of een ijsje mocht vragen. Buiten spelen was ook uit den boze. Het was een streng milieu, maar ik vond de mensen toch aardig. Toen ik na de verschijning van *Olifanten* op diverse plaatsen in het land uit dat boek voorlas, hoorde ik soms een bulderend lachen dat ik herkende. Dat geluid kwam van één van de neven van me die ik sinds mijn puberteit niet meer had gezien. Ze vertelden

na afloop aan me hoe het er vroeger bij ons thuis aan toeging op verjaardagen. Gereformeerde familieleden die op de gang ernstig gingen strijden over allerlei geloofsartikelen. De hervormde familie vonden zij veel te lichtzinnig. En de katholieken van moederskant trokken zich daar weer niets van aan en zaten rustig hun borreltjes te drinken.

Besefte je al vroeg dat het huwelijk van je ouders niet goed was?
Als kind hoorde ik mijn ouders 's nachts praten. Ik sloop mijn bed uit en luisterde dan aan de deur. 'Zo gaat het niet langer, hoorde ik en dan stond mijn hart stil. Dat was heel akelig. Ik voelde dat er iets mis was. Toen mijn moeder op een bepaald moment stilletjes in de keuken stond, maakte ik haar tas open en haalde daar een brief uit. Die was door mijn vader geschreven en aan ons gericht. Er stond in dat we heel lief voor mijn moeder moesten zijn. Ik stopte die brief terug en deed alsof ik van niets wist. Daarna gingen we naar de film, maar daar zag ik door een waas van tranen niets van. Later bij mijn grootouders barstte ik in huilen uit. Daar hoorden we dat mijn vader er vandoor was met een vrouw die notabene katholiek was. Ik heb haar toen een heel felle brief geschreven met de mededeling dat ze vast in de hel terecht zou komen. Zij was overigens bepaald niet de eerste met wie hij ontrouw was. Toch was mijn vader een heel aimabele man. Natuurlijk heb ik bepaalde trekken verhevigd. Hij was avontuurlijk, had in het Vreemdelingenlegioen gezeten. Omdat hij heel arm is opgevoed, had hij later een hang naar geld. Hij gaf het graag uit aan dure pakken en schoenen. Hij was flamboyant. Hield van sjiek en duur. Toen hij bij de bank werkte, pleegde hij fraude. Met zijn nieuwe vrouw vertrok hij naar het buitenland. Hier werd de grond te heet onder zijn voeten. Later begreep ik dat ik ergens in Duitsland ook nog een halfzusje heb. Hij heeft wat je noemt 'geleefd'. Mijn moeder heeft natuurlijk fiks onder hem geleden, maar ze was sterk en liet daar weinig van blijken. Totdat ze na nachtenlang wakker liggen een psychose kreeg en een einde aan haar leven wilde maken. Later veranderde ze en zei: 'Wat is het leven heerlijk zonder man!'

Welke rol speelt ze in je huidige leven?
Ik ben nu zelf grootmoeder en vind het jammer dat ze dat niet heeft mogen meemaken. Ik denk nog elke dag aan haar, ook voor het slapen gaan. Dat beschouw ik als een restant van het geloof: in plaats van te bidden, denk ik dan aan haar. Ze was dol op haar kleinkinderen, op mijn zoon, maar ook op de vier kinderen van mijn zus. Die woonde met haar gezin in Spanje en mijn moeder ging daar minimaal vier keer per jaar heen met twee koffers vol potten pindakaas en sambal, hagelslag en drop. Ze genoot van de zon. En juist daar in Spanje is ze overleden.

Las ze je boeken?
Jazeker. Ze moet ook het nodige hebben herkend, zoals in *De rode strik* waarin ik een Haagse buurt die zij goed kende, heb beschreven. Ze heeft ook de mooiste definitie van fictie gegeven die ik ooit heb gehoord: 'Kind, kind, waar haal je het toch allemaal vandaan?' Net als veel mensen merk ik nu ik ouder ben dat ik in kleine gebaartjes of in de manier waarop ik iets zeg op mijn moeder lijk. Ook dat overbezorgde heb ik van haar.

Aan het eind van *Olifanten* geef ik de dood, zoals ik van plan was, ook echt een mep door de dood te personifiëren en hem toe te spreken: dat hij geen speculaas kan bakken en geen poëzie kan schrijven, laat staan olifanten op een web kan laten dansen!

Maaike Meijer
Verbeelding van moederschap in het levenslied

Er zijn talloze liederen aan moeders gewijd. Van Koos Speenhoff tot de Zangeres Zonder Naam van Willy Derby tot Heintje ('Mamma'!) wordt moeder bezongen. Ik richt mij hier op de verbeelding van moeders in het levenslied. Ik ben neerlandica en in mijn ogen behoort de cultuur van het levenslied intrinsiek tot de Nederlandse literatuur, ook al wordt dit corpus door neerlandici zelden serieus bestudeerd. En dat is jammer omdat juist het populaire lied ons naar mijn mening een interessante spiegel – of verwerking – aanbiedt van de maatschappelijke verhoudingen en ook laat zien hoe die voortdurend in beweging zijn. Het populaire lied is een zeldzame vorm van collectief cultuurbezit omdat het – door zijn eenvoudige refrein – gemakkelijk wordt onthouden. Alleen al daarom heeft het veel invloed en zou je het niet links moeten laten liggen. Het levenslied – ik gebruik die term liever dan 'smartlap' – is van oudsher ook het voertuig van *over the top* gevoel, van melodrama: als voorbeeld de laatste strofe van het lied van het arme bedelmeisje – een liedbewerking van het 'meisje met de zwavelstokjes-verhaal' – dat in de bittere kou haar 'negotie' moet verkopen langs de straat. Vader is dood en sinds eergisteren is ook moeder dood:

's Morgens vindt men op de straten
't Lijkje van 't armoedig wicht
Met de handjes saamgevouwen
Het gelaat omhoog gericht
'n Glimlach speelt nog op haar lipjes
Die van kou reeds zijn versteend
De dood heeft 't kleine bedelmeisje
Met haar moesje weer vereend.

Emoties expliciet uitspreken, dat is wat het levenslied doet. Het pakt het leven bij de kladden en etaleert vreugde en vooral ook smart, met de gelegenheid voor de luisteraar om

die voluit mee te beleven. Dat heeft een kathartische, reinigende werking. Het lijkt paradoxaal, maar ondergedompeld worden in ellende troost. Ja, zult u zeggen. Maar we worden hier toch wel wat lacherig van? We gaan hier toch niet serieus de tragedie van dit hopeloos ellendige bedelmeisje voelen? Dit is gewoon 'camp' het is een parodie. Jazeker, maar 'camp' is ontstaan in de jaren zestig en in mijn ogen het bijproduct van een omgang met kunst waarin het indirecte, het impliciete steeds meer gewaardeerd werd. In de naoorlogse poëzie werd het vele 'wit' de norm, het verzwijgen, het inhouden. Die modernistische poëtica ging ook gelden voor muziek en beeldende kunst. Alleen de stomme film, de opera en het levenslied– waar melodrama nog mocht en mag – overleefden de nieuwe soberheid. Camp is dan een oplossing van het conflict tussen modernisme en de premoderne voorkeur voor expliciete emotie en drama. Camp was nodig om de oude cultuur, waarin emotie nog niet taboe was, niet volledig te laten verdwijnen. Want camp heeft psychologisch altijd twee niveaus. In camp is een laag van echte ontroering, want waarom zou je iets willen hernemen dat je helemaal niet de moeite waard vindt? En een laag die die echte ontroering ontkent, weglacht. Camp legitimeert het hebben van een emotie waar je je eigenlijk voor schaamt. In het psychologisch complexe verschijnsel camp speelt zich dus een conflict af tussen toegelaten emotie en het weer afweren daarvan. Maar des te meer reden om nader te onderzoeken welke emoties het zijn die in de moderne 'campy' receptie van het levenslied zowel worden binnengehaald als afgewezen.

Moeders in het levenslied

Wanneer begint het Nederlandstalige levenslied? De oorsprong wordt meestal gezocht aan het einde van de negentiende eeuw, toen het eerste cabaret ontstond in Amsterdam. Als eerste Nederlandse cabaretier geldt Eduard Jacobs, die in 1895 in Amsterdam de eerste voorstelling van dit nieuwe genre verzorgde, naar Frans model. Jean Louis Pisuisse of Max Blokzijl, een van de twee, heeft de term 'levenslied' bedacht

als equivalent van het Franse chanson. Samen met Pissuisse en Blokzijl was Koos Speenhoff een pionier van dit genre. Hij schreef ook meteen een aantal pregnante liederen met moeders in de hoofdrol. Van Speenhoffs hand zijn bijvoorbeeld 'Dronken Bet', 'Jantjes broekie' en 'Brief van een moeder aan haar zoon die in de nor zit'.

In het levenslied komt bijna altijd iemand uit het volk aan het woord: een dienstmeisje, een moeder, of een lelijk meisje dat door haar vrijer in de steek is gelaten. Daardoor heeft het levenslied veel gedaan voor het zichtbaar maken van de ellendige levensomstandigheden van het proletariaat. Juist omdat Speenhoff zo vaak iemand van de lagere klasse zelf aan het woord laat, vaak in niet beschaafd geachte bewoordingen, kreeg hij de kritiek dat hij niet beschaafd zou zijn. In 'Jantjes broekie': 'Zijn billen die steken erdeur' (dat moest 'beentjes' zijn) – of de zoon die in de nor zit (dat moest 'gevangenis' zijn). Diezelfde kritiek trof trouwens schrijvers als Israël Querido en Herman Heijermans, die het leven in volksbuurten beschreven met alle ongekuiste scheldkannonades en vechtpartijen die daarbij hoorden. Maar toch slaagt Speenhoff er altijd in om empathie te wekken met de uitgebuite en zwanger gemaakte dienstmeisjes, met de arme moeders die in zijn liederen aan het woord zijn. Laten we kijken naar een van zijn liederen met een moeder in de hoofdrol: 'Dronken Bet'. Omdat het vrij lang is laat ik enkele strofen weg:

Bet was in d'r jonge jaren
'n Mirakel van 'n meid;
In 'n dienst bij nette menschen
Raakte ze d'r onschuld kwijt.
Met d'r kasie en d'r kindje
Werd ze aan de deur gezet,
En 't kon der niks meer schelen
Of ze riepen vuile Bet.

Refrein:
Daarom wou Bet maar dronken zijn
Van de jenever, van de jenever,

Daarom wou Bet maar dronken zijn
Van de jenever en brandewijn.

Niemand in 't hofje snapte
Hoe ze an de centen kwam,
Want ze had geen eens de duiten
Voor een drooge boterham.
Maar als Bet geen drank kon krijgen,
Geen citroen of brandewijn,
Kocht ze van d'r arremoedje
Spiritus of terpentijn.

Refrein:
En zoo kon Bet nog dronken zijn
Zonder jenever, zonder jenever,
En zoo kon Bet nog dronken zijn
Zonder jenever maar van terpentijn.

Niemand had in twintig jaren
Naar de dronken Bet getaald,
Want 'n diender had d'r jongen
Op 'n morgen weggehaald.
In de nor kwam ze te weten
Dat ie nou op zee moest zijn,
En dat ie geen groeten stuurde
Was het ergste chagrijn.

Refrein:
Daarom wou Bet maar dronken zijn etc.

In de strofen die volgen wordt haar ellendige leven breed uitgemeten. Ze zit regelmatig in de bak, en tussendoor zoekt ze werk en verdrinkt ze haar verdriet.

Toen ze weer 's op 'n avond
Ziek was in mekaar gezakt,
En door jongens van de vlakte
Als 'n beest werd opgepakt,

Was 'r 'n bedaarde zeeman
Die d'r in z'n armen nam,
't Was der eigen lieve jongen
Die zoo net van boord af kwam.

Refrein:
Waarom moest Bet nou dronken zijn
Van de jenever, van de jenever,
Waarom moest Bet nou dronken zijn
Van de jenever en brandewijn.

Die nog an d'r lijf wou komme
Of z'n mond nog open dee,
Zei die, dat ie godvergeefme,
Met z'n mes in riemen snee.
'Moeder', zei die 'jij blijft bij me,
Met je ouwe, grijze kop.
Hou dan met je schandeleven
En je lamme drinken op.'

Refrein:
En toen wou Bet niet meer dronken zijn
Van de jenever, van de jenever,
En toen wou Bet niet meer dronken zijn
Van de jenever en brandewijn.

Je ziet hoezeer dit lied een spiegel is van de toenmalige maatschappelijke verhoudingen. Het gebeurde maar al te vaak dat dienstbodes zwanger werden gemaakt door de heer of zoon des huizes en dan op straat werden gezet. In het algemeen waren moeders veel sterker in het leven van kinderen aanwezig dan vaders. Vaders bleven soms onbekende verwekkers, zoals hier. Of ze werkten tien uur per dag als arbeider, ze waren van huis, of op zee, en ze gingen statistisch gezien ook eerder dood. Vaders zijn dan ook vrijwel afwezig in het levenslied en als ze wel aanwezig zijn dan is het in een minder flatteuze rol: 'Ach Vaderlief toe drink niet meer' – dat lied gaat over een vader die voortdurend in het café zit, de moeder

die haar kind (onduidelijk of dit een jongen of meisje is) naar hem toestuurt waarna de vader zich bekeert en de alcohol afzweert. De bekering is zo plotseling en miraculeus dat het te vrezen valt dat hij niet lang zal duren. Daarom is dit lied vooral een wensvervullende vrouwenfantasie – dat de moeder haar kind instrumenteel kan inzetten om haar man van de drank af te helpen. Het kind is het verlengde van de moeder. Zij gaat niet zelf naar het café om haar dronken man te halen, maar stuurt het kind. Aan de ene kant is die moeder de rots in de branding zonder welke haar kind niet overleeft, maar toch roept dit lied vragen op over de enorme hechtheid van die band tussen moeder en kind die je in het levenslied ziet. In psychologische termen zou je dat een symbiose of bezetting noemen. In het geval van 'Dronken Bet' is het duidelijk dat de moeder haar zoon niet alleen het leven gaf, maar ook van haar zoon afhankelijk is geworden. Zonder hem drinkt ze, kan ze niet gelukkig zijn, kan ze zelfs nauwelijks leven. Hij redt haar. Daar kom ik zo op terug.

Een kind dat in de volksklasse werd geboren had zijn of haar moeder veel harder nodig om te overleven dan zijn of haar vader. Zonder moeder kwam je er eenvoudigweg niet: de grote moederband heeft dus een zeer reële basis in de sociale werkelijkheid. Dat een kind eigenlijk niet zonder zijn moeder kan overleven wordt verbeeld in het befaamde 'Ketelbinkie':

Toen wij van Rotterdam vertrokken,
met de 'Edam', een ouwe schuit,
met kakkerlakken in de midscheeps
en rattennesten in 't vooruit,
toen was er ook een kleine jongen
als 'Ketelbink' bij ons aan boord
die voor de eerste keer naar zee ging
en nooit van haaien had gehoord...
Die van zijn Moeder aan de kade
wat schuchter lachend afscheid nam,
omdat-ie haar niet durfde zoenen,

die straatjongen uit Rotterdam...
[...]
Wanneer hij 's avonds in z'n kooi lag
en na zijn sjouwen eind'lijk sliep,
dan schold de man die 'wacht-te-kooi' had
omdat-ie om zijn moeder riep...
Toen is-ie op een mooie morgen,
't was in de Stille Oceaan,
de stuurlui brulden om hun koffie,
niet van zijn kooitje opgestaan...
En toen de stuurman met kinine
en wonderolie bij hem kwam,
vroeg hij een voorschot op z'n gage
voor 't ouwe mens in Rotterdam...

Hij werd in zeildoeken gewikkeld
en op die dag op 't luik gezet.
De kapitein lichtte zijn petje
en sprak met grocstem een gebed...
En met een 'Eén-twee-drie-in-Godsnaam!'
ging 't ketelbinkie overboord,
die 't ouwetje niet durfde zoenen
omdat dat niet bij zeelui hoort...
De man een extra mokkie 'schot-an'
en 't ouwe mens een telegram.
Dat was het einde van een zeeman,
die straatjongen uit Rotterdam...

Let op die schuchtere liefde tussen de jongen en zijn moeder. Duidelijk is de primaire band tussen hem en haar. Misschien was hij twaalf, dertien, veertien, het was indertijd niet ongebruikelijk dat jongens heel vroeg naar zee gingen. De boodschap: als een kind te jong zonder zijn moeder moet, gaat hij te gronde.

Dat was ook de boodschap van het al eerder geciteerde arme bedelmeisje. Het ultieme drama is dan ook als de moeder zelf niet kan overleven – door armoede – want het kind dat zij achterlaat is dan in elk geval ten dode opgeschreven –

dat is de kern van 'Jantjes broekie', het lied waarin een doodarme moeder van haar eigen rok een nieuwe broek maakt voor haar Jantje en vervolgens overlijdt.

Dat dit thema nog steeds leeft blijkt uit André Hazes' bekende lied 'De Vlieger', waar een zoontje een vlieger aan zijn vader vraagt. Het kind bindt een brief voor zijn dode moeder aan zijn vlieger, in de hoop dat zij hem in de hemel krijgt:

En als zij dan leest hoeveel ik van haar hou
Dat ik niet kan wennen aan die andere vrouw
Ik heb hier een brief aan mijn moeder
Die hoog in de hemel is.

Als er al vaders in het levenslied voorkomen worden ze als het ware terzijde geschoven door de veel belangrijkere moeder – die zozeer het object van verlangen blijft voor de zoon ook al is zij dood. De vader is hier wel aanwezig maar ondanks zijn goede bedoelingen is hij min of meer inadequaat, hij begrijpt niet wat zijn zoontje bezielt – en het zoontje wil alleen maar terug naar zijn moeder. Dit is het 'Ketelbinkie' van de jaren tachtig. De omstandigheden zijn gemoderniseerd, er wordt gescheiden en kinderen krijgen een nieuwe moeder, maar het oude grote verlangen van het jongetje naar zijn eigen moeder is gebleven. Het verschil is dat het kind er niet meer aan doodgaat. Eenzelfde sentiment zit in Heintjes lied 'Mamma!' ('Later als ik ga trouwen zal ik een huisje gaan bouwen – kom dan bij mij in mijn huis.') Maar de vraag is wel *wiens* wens hier wordt uitgesproken: de wens van de zoon of de wens van de moeder en is dit lied misschien zo waanzinnig populair geworden, omdat het in symbolische zin de diepste wens van miljoenen moeders vervulde om het jongetje voor eeuwig bij zich te houden?

Symbiose tussen moeder en zoon

Wat mij boeit is die symbiotische relatie tussen moeder en zoon die in zoveel levensliederen ten tonele wordt gevoerd. In het levenslied is niet alleen het kind afhankelijk van de moe-

der, met de veronderstelling dat hij later als hij groot is zelfstandig kan worden – maar op haar beurt wordt de moeder in het levenslied ook vaak voorgesteld als zeer afhankelijk van het kind. Ze kan het kind niet meer laten gaan en dat is dan vooral *de zoon* die ze niet kan laten gaan. Dat zit al in het oude lied 'Achter in het stille klooster' – ook bekend als 'Bij de muur van het oude kerkhof' waar een moeder haar soldatenzoon bezoekt die daar wordt verpleegd maar niet meer blijkt te leven. 'Delf voor hem en mij een graf' is haar reactie. Zonder de zoon heeft het leven van de moeder geen zin meer. De machtige intertekst is hier de Mater Dolorosa. Zijn dood betekent haar eeuwigdurend verdriet en hier zelfs haar dood. De moeder is hier geheel een functie van de zoon geworden.

Hoezeer de moeder de zoon bij zich wil houden, zijn leven wil regelen, geen afstand van hem kan doen wordt ook verbeeld in het klassieke lied – weer van Speenhoff – 'Brief van een moeder aan haar zoon die in de nor zit':

Mijn lieve zoon, je Moeder laat je weten,
Als dat ze jou geheel niet kan vergeten;
't Is negen uur, je vader is naar bed
En in mijn handen heb ik jouw portret.
't Is stil in huis maar voor dat ik ga leggen,
O jongenlief, mot ik je nog wat zeggen;
Dat ik van narigheid geen raad meer weet,
Dat ik geen rustig stukkie brood meer eet.

Ik lig soms heel den nacht van jou te droomen,
Totdat de tranen in mijn oogen komen;
Ik ben al oud, 't maakt me zoo kapot,
't Is toch zoo hard dat ik jou missen mot.
En Vader wil jouw naam in huis niet hooren,
Dat heeft ie mij daar net nog zoo bezworen,
Wanneer ik soms maar even van jou praat,
Vloekt hij mij stijf, je weet wel hoe dat gaat.

En op je meisje mot je ook niet hopen,
Die zag 'k 'n Zondag met een ander loopen,

Ze had die hoed die jij haar gaf nog op,
Die met die veer, die droeg ze op haar kop.
Van al jouw centen speelt ze nou de dame,
Die kakmadam, ze moest zich liever schame',
Nou jij voor haar de nor ben ingegaan,
Nou loopt ze als een sloerie op de baan.

Maar hou' je stil, dat zal haar wel berouwen,
Laat ze gerust met heel de buurt gaan sjouwen,
't Was niks voor jou, jij mot 'n ander wijf,
Jij mot er een met voortgang in haar lijf
Zoals Marie, je weet wel, met die tanden,
Daar zul je heel wat beter mee belanden,
Die mag jou graag, dat weet ik al 'n tijd,
Als ze maar durfde had ze 't jou gezeid.

Ze zorgt toch o zoo goed voor 't werk en 't eten,
Ze breit je kousen als ze zijn versleten,
Door haar zal jij geen smerigheid meer doen
En ook geen messen trekken zo als toen;
Wanneer ik daaraan denk dan moet 'k grienen,
Jij kan met verven toch je brood verdienen
En als je heel je straf hebt afgedaan,
Mot jij weer naar je ouwe baas toe gaan.

Al scheldt de buurt, daar moet je niet om malen,
We komen samen om je af te halen,
Marie en ik, we wachten bij de poort,
Met 'n schoon halfhempje en een staande boord.
Dan koop ik voor een dubbeltje sigaren,
Je houten pijpje zal ik trouw bewaren,
En als je thuis komt, is je potje gaar,
Dan staat er spek met kroten voor jou klaar.

Ik voel de slaap al in mijn oogen komen,
Je moeder gaat nou zeker van je droomen,
Want als ik jou niet overdag mag zien,
Zie ik je in mijn droom vannacht misschien.

Dan zie ik jou in 't hoekie zitten rooken
En sta ik bij 't fornuis de pot te kooken
Vergeet je moeder niet, o jongenlief,
De lamp gaat uit, ik eindig nu mijn brief.

Je moet vrezen dat Marie weinig ruimte van de moeder van haar aanstaande zal krijgen. Ze zal hem voor eeuwig moeten delen met zijn moeder.

Dit is nu een scenario dat al door Freud is geschetst, als de grote teleurstelling van de echtgenoot, die moet ervaren dat niet hij de liefde van zijn vrouw krijgt maar dat de zoon die ontvangt. De grootste liefde van de moeder is vaak de zoon, aldus Freud. Ik vind dat een treurigstemmende stand van zaken, zowel voor de moeder als voor de zoon eigenlijk, omdat deze symbiotische liefde ook aan beide kanten een belemmerende liefde blijft. Maar laten we bedenken dat dit scenario een verbeelding is van de moeder-zoon relatie die een bepaald psychologisch doel dient en welk doel zou dat dan zijn? Wie heeft de wens zich te laven aan dit beeld? Misschien is het niet zozeer een vrouwenfantasie als wel een mannenfantasie – de zoon is immers steeds de held. In 'Dronken Bet' *redt* de zoon zijn moeder als een deus ex machina of ridder te paard van haar belagers – en in dit heldendom wordt de zoon zowel man als dat hij eeuwig kind blijft: als de geliefde van zijn moeder. Je wordt dus in dit scenario man – en held – maar de weg daarheen is minder moeilijk en minder eenzaam dan die waarin je afstand moet doen van je moeder en een nieuwe relatie moet leggen met een jongere eerst nog te veroveren vrouw. Treffend is dat 'Dronken Bet' en 'Brief van een moeder aan haar zoon die in de nor' zit allebei van Koos Speenhoff zijn – zelf een kind van een ongehuwde moeder, die later een wettige echtgenoot kreeg. Speenhoff is door hem geëcht – maar moest dus een latere vader in zijn leven dulden terwijl hij eerst de enige was. Je zou kunnen speculeren dat Speenhoff bleef hangen aan de fantasie de grootste liefde van zijn moeder te zijn en die in vele liederen uitschreef. Maar die liederen konden alleen maar zo'n groot succes worden omdat heel veel mensen

erdoor geraakt werden. Deze fantasie kan daarom niet alleen die van Speenhoff zijn geweest. Andere mannen moeten zijn wens hebben gedeeld en/of ook veel moeders kunnen het verlangen hebben gehad hun zoon altijd bij zich te houden als kleine man – zoals Freud het wil. Symbiotische verlangens worden door latere psychoanalytici en psychologen meestal aan dochters toegeschreven: juist dochters zouden heel veel moeite hebben te komen tot een zelfstandig leven en hun moeder los te laten. Volgens het levenslied hebben dochters daar echter juist geen problemen mee en daarvan getuigt het volgende prachtige lied uit 'De Jantjes', een populaire musical uit 1920 met tekst van Louis Davids en diens vrouw Maggie Morris:

Wordt nooit verliefd

zodra ik 16 jaar werd heeft moeder mij gezegd
m'n kind vertrouw het man volk niet die kerels zijn zo slecht
ze maken alle meissies gek alleen voor tijdverdrijf
ze hebbe allemaal hetzelfde smoesie an der lijf
en hoe meer ik het bekijk me moeder had gelijk

wordt nooit verliefd, want dan ben je verloren
je zeilt erin tot allebei je oren
wordt nooit verliefd meide wat ik zeg is waar
als je verliefd wordt dan ben je de sigaar

me moeder zei: de man houdt eerst een meissie an de praat
je krijgt een advocaatje en een stukkie chocolaat
je zegt op alles ja....en je bent veilig en vertrouwd
zolang je 'm 50 centimeter van je lijf af houdt
en hoe meer ik het bekijk me moeder had gelijk

refrein: *wordt nooit verliefd...*

ik heb me moeder eens gevraagd me vrijer dringt zo aan
die wil nou elke avond in 't plantsoentje wand'len gaan
me moeder zegt meid ga je gang dat wand'len ken geen kwaad

zolang het maar altijd wand'len blijft en je niet zitten gaat
en hoe meer ik het bekijk me moeder had gelijk

refrein: *wordt nooit verliefd...*

De relatie tussen moeders en dochters, zei ik, komt in het levenslied veel minder aan bod dan de relatie tussen moeders en zonen. Maar toch is er dit lied, dat de relatie tussen een jong meisje en haar moeder prachtig verbeeldt. Het laat psychologisch een heel liefdevolle maar ook volwassen relatie tussen moeder en dochter zien. De dochter vraagt de moeder om raad en de moeder voorziet haar dochter van een aantal wijze lessen over haar omgang met de andere sekse – maar ze zal die op eigen kracht in de praktijk moeten brengen.

Besluit

Er valt nog veel meer te zeggen over het levenslied, maar ik heb hier willen laten zien dat de liefde tussen moeder en zoon een opmerkelijk veel bezocht thema is in dit genre. Veel meer dan de liefde tussen vader en zoon – dat is meer het onderwerp van literatuur, denk aan Bordewijks *Karakter*. In het levenslied zijn idylles tussen vader en zoon schaars, ik ken alleen maar Freddy Quinn – 'Junge komm bald wieder bald wieder nach Haus'.

De alomtegenwoordigheid van de moeder in het levenslied is een studie waard. Feministische cultuurcritici hebben erop gewezen dat er een *verbeeldingstekort* rond het moederschap zit, dat er weinig of slechts getrivialiseerde representaties van moederschap in de westerse cultuur te vinden zijn, waarbij de moeder bovendien zelden aan het woord komt. Ik vraag me af of het levenslied niet een onvermoede bron van interessante moederbeelden is.

Mohammed Benzakour
Zwanger van verhalen, verhalen, verhalen
Over Yvonne Keuls' Mevrouw mijn moeder

EÈÈÈNNN...???

Met dit ene kleine spitse woordje is de moeder van Yvonne Keuls feitelijk meteen getypeerd.

Een dolnieuwsgierige vrouw, hongerend naar verhaaltjes en roddelpraatjes en overtuigd van haar recht om hierin te pas en te onpas te worden bediend. Ze is een dame van een zekere sociale klasse uit het vroegere Nederlands-Indië.

In *Mevrouw mijn moeder* speelt verhalen-vertellen een kardinale rol. Niet alleen worden er legio anekdotes opgedist, maar de moeder zelf wordt ook geportretteerd als een vertelster pur sang. 'Apa kabar?' – zo begroeten de mensen in Indonesië elkaar. Door Nederlanders vertaald als 'Hoe gaat het?', maar letterlijk staat er iets anders, namelijk: 'Welk nieuws heb je?' Dus wat heb je te berichten, te roddelen, te smoezen, te babbelen?

Moeder zelf was een rasvertelster, zo ontdek je al lezend, en haar talent heeft ze kennelijk rechtstreeks overgedragen op haar dochter Yvonne. Niet voor niets werd Yvonne door haar moeder nooit 'Yvonne' genoemd – dat was een bedenksel van haar vader (Deze was erg geïnteresseerd in astrologie en astronomie en omdat Yvonne geboren is op 17 december 1931 en hij haar bij de administratie aangaf vond hij de naam Yvonne goed passen bij haar sterrenstand: strijdster met de iepenhouten boog). Moeder noemde haar dochter liever 'Angin' (spreek uit: 'Anyin'), wat in het Maleis 'wind' betekent. 'Kabar angin' is nieuws dat door de wind wordt meegevoerd, rumoer, geruchten. Yvonne zou net als de wind verhalen rondzingen en wel op de manier waarop haar moeder het bedoeld had.

Moeder had eigenlijk genoeg aan het aanhoren van verhalen, ze kwam zelden buiten. Als kind werd Yvonne na schooltijd de straat op gestuurd om te kijken, om te beleven, en daarna in geuren en kleuren verslag te doen van alles wat zij had gezien en geroken. Eenmaal weer thuis werd Yvonne

steevast verwelkomd met 'Eèèènnn...???', waarna ze meteen wist wat haar te doen stond. En moeder had op haar beurt het goede geluk dat Yvonne de kunst van het vertellen verstond, zo goed zelfs dat de werkelijkheid er een beetje bij verbleekte.

Toen moeder een keer op een toertje werd uitgenomen door haar oudste dochter en haar vriend, in een huurauto, liet ze de stad Den Haag (die Yvonne als een spannende plek met bossen, rivieren en luilekkerlandetalages had beschreven) 'met verbazing aan zich voorbijtrekken'.

Ten slotte zei ze vastberaden en met een vinger naar buiten wijzend – 'Zo ziet het er niet uit.' Geen twijfel mogelijk. Dat wat ze daar buiten zag, kwam niet overeen met het beeld dat Yvonne haar op de vertelkruk had aangereikt – 'en vanzelfsprekend bleef ze trouw aan mij', schrijft Yvonne, 'aan mijn verhalen, aan de verteller die ik was, aan het kind dat zij de magische naam Angin had meegegeven.'

Voor Yvonnes moeder, kortom, was verhalen aanhoren identiek aan het in levende lijve beleven. Ze ging er helemaal in op, op haast fysieke wijze. Toen op een dag Yvonne haar aanbood om samen met haar terug te gaan naar haar geboortedorp Salatiga, op Java, had zij liever (toen bleek dat ze niet met de boot konden gaan) dat Yvonne alleen ging; en dat ze haar ogen en haar oren en andere zintuigen goed de kost moest geven zodat ze dan later alles in detail zou navertellen. Mevrouw hoefde dus zelf niet te gaan, maar ze verwachtte wel een verslag dat naadloos overeenkwam met haar eigen verhalen over het Indië van vroeger.

'Alweer stuurde ze me erop uit als haar kleine heraut. Kijk vooral om de hoek en kom schallend terug. Alleen ging het nu niet om het ongekende dat ik voor haar moest aftasten, deze keer moest ik om de hoek van haar eigen verleden kijken. "Oké," zuchtte ik. "Ik vind het wel jammer, ik had graag samen met jou alle plekken van jouw jeugd willen zien." "Nee," zei ze, "niet nodig. Jij gaat alleen. Met je man desnoods. Jij kijkt voor mij. Zoals ik het jou gezegd heb, zo wil ik het hebben."'

Een heel hoofdstuk wordt gewijd aan haar moeder als vertelster – maar er is ook de tijdloze moeder, de mopperende

moeder, de poëtische moeder, de melancholieke, de klagende, de boze, de drammerige, de koesterende, de zelfbewuste, de onzekere, de verdrietige, de vrolijk zingende moeder, al naar gelang haar stemming. Maar boven alles was er die ene moeder die zwanger was van verhalen, verhalen, verhalen.

'Zoals zij maar één woord nodig had om de ander aan het vertellen te krijgen, het ene woordje "Eèèènnn...???", zo hadden wij voor haar ook maar één woord nodig, het ene woordje "vertel". "Vertel, mammie, vertel!"'

Dus worden er enge verhalen verteld over de geesten onder de waringinboom, over vreselijke ziekten waaraan familieleden in Indië waren gestorven, compleet met dramatiserende illustraties van handgebaren, opgeblazen wangen, rollende ogen. En in de oorlog brachten moeders verhalen warmte en troost, steun en verademing. Al helemaal in de hongerwinter, toen er zo weinig anders was om zich mee te voeden dan verhalen.

'Het maakte haar niet uit wat ze vertelde, of het nu het verhaal was van "de gekochte vrouw", van Wilhelmina Pruit of van de bitterkoekjesdagen, het ging haar om het vertellen, niet om het verhaal, het ging om het oproepen, het inkleuren, het tegen het licht houden, het besnuffelen, het proeven. Het ging om het vertellen. Het vertellen om het vertellen.'

En natuurlijk, speelt het Indische element een hoofdrol in dit boek. Het regent Maleise woorden en oosterse gebruiken, zoals het inschakelen van de doekoen bij ziektes, het snuffelen aan hondjes en jassen, het woordeloos en afspraakloos weten wanneer er bezoek komt en het meetrillen op dezelfde frequentie. Er wordt 'stroop' gedronken onder de 'assemboom', zoete kwee talams en roti koekoes gegeten, geuren en smaken van tropische vruchten worden uit het verleden opgeroepen en in citaten wordt veelvuldig 'kassian' en 'adoeg!' geslaakt.

Yvonne is zich ervan bewust dat haar moeder – en met haar tante Estél, tante Prul, tante Pop, tante Mekki en tante Matti – tot het uitstervende ras van de Indische tantes behoorde. Eén voor een moeten op een gegeven moment de tantes ten grave worden gedragen – en samen met hen verdwijnen de

taal en de verhalen onder de grond. Kennelijk wilde Yvonne hen met dit boek redden van de brute vergetelheid – hetgeen haar met verve is gelukt.

Niet geheel toevallig heb ik onlangs voor het eerst in m'n leven een onde-onde gegeten, een soort balletje van kleefmeel met sesamzaadjes en een vulling van groene erwtenpasta. Ik las in *Mevrouw mijn moeder* over dit koekje en raakte nieuwsgierig. Toen ik het in m'n mond stopte, langzaam kauwde en het doorslikte wist ik één ding heel zeker: zonder dit boekje had ik dit koekje waarschijnlijk nooit doorgeslikt. Maar nu vond ik het koekje verrukkelijk en waande ik me eventjes in Indonesië, alsof ik ook een 'tempo doeloe' (= vroegere tijd) had waar ik met al mijn zintuigen naar terug gevoerd werd. Zie hier het wonder van taal, de kracht van literatuur.

Een persoonlijk herkenningspunt in dit boek is de beschrijving van verval en ouderdom van je ouders. Ik heb zelf sinds zes jaar een zwaar gehandicapte moeder. Ook ik ken de zorg en de zorgen wanneer je eigen vrolijke levenslustige mama van de ene op de andere dag verandert in een asgrauwe plant in de hoek van de kamer. In het geval van Yvonnes moeder treedt de achteruitgang nog tamelijk geleidelijk in, maar je ziet toch onmiskenbaar hoe het verval zich genadeloos voltrekt, langs zich opstapelende lichamelijke ongemakken, de verandering van karakter, de boosheid, het verdriet. En niet te vergeten: het onbegrip in het verpleegtehuis waar mevrouw wekenlang wordt opgenomen – óók die komt mij maar al te pijnlijk bekend voor. Want ook in het geval van mijn Marokkaanse moeder ontmoeten, om het zo maar eens uit te drukken, oost en west elkaar, dat wil zeggen: in de methodieken, protocollen en mentaliteiten van een westerse verpleeginstelling tegenover een patiënt uit het oosten.

Oost en west worden tegen elkaar afgezet. Als Yvonne na veertig jaar terugreist naar haar geboortegrond en vanwege haar kaalhoofdigheid besluit een nonja doekoen (inheemse medicijnvrouw) te bezoeken, stelt deze nonja op zeker moment vast: 'Je bent te westers geworden, je geeft je oosterse kant geen kans, daar komen je problemen van.'

En in de nacht van Yvonnes geboorte, droomde haar moeder dat Yvonne aan een soort blaas hing, een ballon in de vorm van een boon, die haar zachtjes mee omhoog nam. En omgekeerd: In de nacht waarin haar moeder stierf, droomde Yvonne dat haar moeder aan een soort blaas hing. Zonder deze achtergrond te weten verklaart de nonja doekoen: 'Je moeder is heel sterk en ze zit in jou. Ze heeft het land waar zij geboren is in jou geplaatst.'

De arme westerling heeft geen voelhoorns voor de Indonesische magie – zo verklaart de nonja. En we weten, sinds Couperus' *Stille kracht* en Daums *Goena-Goena*, dat daar maar al te veel waarheid in zit.

En inderdaad gebeuren er dingen waar de gemiddelde westerling nooit met zijn verstand bij zal kunnen. Het hoofd dat zich van het lichaam scheidt (bij de nonja doekoen). Een afgeplukte bloem die twee weken goed blijft omdat hij op het altaar heeft gelegen waar een goede geest zijn werk heeft gedaan. Op de kale plekken op Yvonnes hoofd groeit plotseling weer haar als gevolg van de energieoverdracht van de doekoen – maar geen Hollandse dermatoloog die dat verhaal wil geloven. De nonja blijkt de gedachten van Yvonne feilloos te kunnen lezen. Mensen wachten Yvonne op omdat ze voelden dat er iemand zou komen terwijl haar komst helemaal niet was aangekondigd. En als klap op de vuurpijl krijgt Yvonne, tijdens een van haar logeerpartijen bij haar tantes in Indonesië (iets wat sinds de eerste reis een gebeurtenis is geworden die zich elke twee drie jaar herhaalt), bezoek van haar moeder, die op dat moment al vier jaar dood is. "Ik ben toch maar weer gekomen," zei ze, met die langzame, zangerige stem van haar.'

Nog even de titel van het boek: *Mevrouw mijn moeder.* Overgenomen van een van de 'juffrouwen' – in dit geval mevrouw Anthonijs, een gepensioneerde Indische dame die door de familie wordt ingehuurd om 'Mevrouw Uwmoeder' zoals Yvonnes moeder consequent door haar wordt genoemd, gezelschap te houden en een beetje te verzorgen. Hier verraadt zich de afkomst van mevrouw: de 'hogere kringen' van voormalig Nederlands-Indië. En van die status is ze zich zeer be-

wust. Ze doet bijvoorbeeld niet zelf de was, maar gooit lakens en theedoeken na gebruik weg en laat nieuwe aan de deur bezorgen. Leveranciers worden niet toegelaten tot de belangrijkste ruimten in haar woning, maar krijgen een eigen plek in de keuken of betreden zelfs in het geheel niet het pand. Een geslaagd leven, zo is haar overtuiging, gaat gepaard met bedienden. Toen een keer Yvonne in verband met een opdracht hulp in de huishouding moest aannemen, kon moeder aan een vriendin meedelen dat het 'goed' ging met haar dochter, want: 'Ze heeft een dienstmeid.'

Welnu, om te voorkomen dat de eigenaardige, misschien zelfs ergerlijke kanten van mevrouw de boventoon voeren in dit stuk, wil ik niet voorbijgaan aan haar uitzonderlijk aardige, ruimhartige eigenschappen. Mevrouw had een groot hart en stelde haar huis open voor een ieder die er behoefte aan had. Logés bleven niet één of twee nachten, maar soms een paar jaar. Eten was er altijd in overvloed en er was altijd wel een plek om een 'bultzak' neer te gooien en een extra slaapplek te creëren. Er passeert een karavaan aan gasten de revue in een huis dat gonst van de chaotische gezelligheid. En dit, tot het onbittere einde, wanneer moeder na een derde 'stille beroerte' stil en verbaasd over de toestand van haar eigen lichaam de dagen uitzit, als 'een tropisch vogeltje op weg naar de einder'.

Als allerlaatste, nog een kleinigheid. Ik zei al dat de naam Yvonne een bedenksel was van haar vader. Moeder riep liever 'Angin' – de wind. Nu, tijdens het lezen van *Mevrouw mijn moeder* werd ik, zoals ik zei, regelmatig geprikkeld om vaker dan normaal een Indische toko binnen te lopen en rond te snuffelen en allerlei hapjes en drankjes uit te proberen. Op een goed moment deed ik een wonderlijke ontdekking: achterin de toko vond ik in een doosje een klein flesje met de naam Minyak Angin – ofwel: Windolie. In de bijsluiter stond dat deze 'frisse, heilzame' olie uit Soerabaja goed werkt tegen 'hoofdpijn', 'insectenbeten' én, u zult het niet geloven maar het staat er echt: 'flatulentie'. Voor de mensen die dit woord niet kennen: winderigheid. Jawel, daar in die toko viel ineens alles als een puzzel op z'n plek. Yvonne wordt door haar moeder 'Wind' genoemd en ik vind een olietje genaamd Wind en deze olie blijkt goed te werken tegen winderigheid. Meteen kocht ik er een voor Yvonne en een voor mijzelf. En meteen wist ik ook zeker: Dat wonderlijke Indonesië moet ik toch maar eens gauw bezoeken.

Yvonne Keuls
Een woordkunstenaar van wie ik ben gaan houden
Over* Mohammed Benzakours' *Yemma

Aad Meinderts had het goed ingeschat: *Yemma* – dat 'moeder' betekent – was een boek voor míj. De Marokkaanse moeder van Mohammed en mijn half Javaanse moeder hadden veel gemeen, ze waren geen westerse moeders, het was ze niet gelukt te integreren. Misschien kwam dat, omdat ze zich niet los konden maken van hun jeugd, van hun land waar ze later begraven zouden worden. Of misschien kwam het, omdat hun kinderen – desondanks en niettemin – westerse kinderen werden, die onafwendbaar en onbarmhartig van hen wegdreven naar een westerse wereld. Yemma, de moeder van Mohammed en míjn moeder – Nonja Doppie – verschansten zich in hun eigen domein. Huis, gezin en Allah, dat waren de schuilplaatsen voor Yemma en huis, gezin – aangevuld met de hele Indische familie, zo'n 24 zusters, halfzusters, schoonzusters en stiefzusters van mijn moeder – de schuilplaatsen van NONJA DJOPPIE. Zíj had geen Allah, hoewel ze hem op Javaanse wijze bij tegenslagen en verdriet wel aanriep met 'Jah-ilah-ilah-ilah', haar blik naar boven, haar handen ten hemel geheven.

Het mij hier toegemeten halve uur is voor mij dus te weinig om te getuigen van mijn respect voor dit boek en zijn schrijver, om u te laten kennismaken met Benzakours taal, zijn woordgebruik – kritisch, poëtisch, scherp, maar altijd met humor. Een boek dat ontroert, maar nergens sentimenteel wordt. Hoeveel keren heb ik bij passages niet hardop gelachen, terwijl het lachen me tegelijkertijd bestierf, want wat viel er te lachen?

Hoeveel keren betrapte ik me er op, dat ik mee zat te knikken, wanneer Benzakour de misstanden beschreef in het verpleeghuis. Dit boek moet verplichte kost worden voor onze studenten geneeskunde en voor alle mensen die werken in de zorg. En hoeveel keren voelde ik de tranen in mij opwellen, omdat ik de oerverbondenheid herkende van de zoon met de

moeder, de diepe liefde voor deze vrouw – nu hulpbehoevend, maar – in zijn gedachten die hem niet los lieten – was ze de sterke moeder die er altijd voor hem was (ik citeer), die 'Mohammed sta op' riep, wanneer hij in zijn bed bleef liggen, 'Mohammed sta op', een bezwering... en als hij toch niet op stond, dan zakte ze naast hem door haar knieën, en hees ze hem op haar rug. Daarna volgde een spectaculaire tocht door het huis. 'Als Peter Pan zweefde ik door de gang, keuken en badkamer. En dan het natte, koude washandje. Terwijl ik mij als een rillerig aapje aan haar hals vastklampte, spoelde ze driftig mijn gezicht. Onmiddellijk klaarwakker. En dan, na de omeletten, stevig ingepakt naar school.'

Wie was deze vrouw? Deze Yemma. Waar kwam ze vandaan?

Ik citeer Benzakour: 'Dag na dag kon ze haar kinderjaren navertellen, hoe ze later met mijn vader trouwde, toen deze om haar hand kwam vragen, hoe ze in haar bruidsjurk in een boerenkar werd opgehaald.' En dan volgt er een opsomming die het leven van deze Berbervrouw inkleurt: 'Ze wroette in de aarde, kuste de aarde, was dankbaar voor het schamele wat de aarde haar schonk, eerst in Marokko, toen in Algerije, waarna ze in 1974 haar vrolijke dorp verliet.' Met Mohammed op driejarige leeftijd – hij was de vierde van vijf kinderen – in de armen, ging ze naar Nederland. Zijn vader – een eerste generatie gastarbeider – wachtte hen op en bracht hen naar hun eerste huis in Zwijndrecht. Ze was analfabeet en leerde nooit Nederlands. Met haar man deelde ze meer dan een halve eeuw een in elkaar verstrengeld leven, 'zoals een boom het water aan twee wortels opzuigt', schrijft Benzakour. Maar 'waar moeders brein nog kakelvers was, begon dat van vader gaten te vertonen.'

Ik lees nu een – hier en daar ingekorte – passage uit het boek voor:

'In de orale Berbergeschiedenis, waar alle anekdotes, geschiedenissen, gezegden, tradities mond op mond worden overgedragen, vertrouwde men op de harde schijf van het menselijke brein en goddank was er in óns gezin één brein waarin alles nog keurig was opgeslagen: dat van moeder. Alles wist dit brein nog. Als ik iets wilde weten over mijn

opa's en oma's, die stierven vóór mijn geboorte, zocht ik mijn heil bij onze eigen dikke, ingebonden en rijk geïllustreerde huisencyclopedie: moeder. Ondanks haar ongeletterdheid (of dankzij?) was moeder in staat alle feiten uit onze familiekronieken tot in de meest absurde details op te vissen. Zo wist zij haast filmisch alles nog van het dorpsleven in Marokko in het pre-emigratietijdperk. Je drukte zogezegd op een knopje op haar voorhoofd – zomervakantie 1979 – en de machine begon te ratelen, de film werd voor je afgedraaid. Ook wist ze per jaar de weersomstandigheden van alle Suiker- en Offerfeesten, regen, hagel of wind. Wie toen en toen stierf. Alle mysterieuze kwalen die in de loop der tijd deze of gene neef, oom, of nicht troffen. De zinnelijke uitspattingen van buurvrouw Ali met de Turk op de motor. De griezelige permanentjes van buurvrouw Lenie. De rokende Turkse vrouwen, die enorme balen schapenwol te drogen legden over van boom tot boom gespannen koorden. Alle vechtpartijen van de dronken Surinamers, die niet meer wisten wie nu de vriend en wie nu de vijand was. De kleertjes, waarmee ik in de sloot tuimelde en verdronken zou zijn geweest als vader mij niet met zijn machtige Herculesarm eruit had gevist. Zelfs wist ze nog per jaar wat de inhoud was van het kerstpakket. Dit hele verleden en nog veel meer kon ze minutieus voor je uittekenen. En precies dat duizelingwekkende labyrint van gangen, buisjes en radertjes waarin dit hele verleden lag opgeborgen, dát wonderlijke bouwwerk van de schepping, genaamd brein, dat is nu verwoest.'

Het laatste dat hij van zijn oude Yemma zag, was de handkus die ze hem toezond vlak voor ze geopereerd zou worden en daarna nog even een zwaaiend handje. Haar handje. Haar hand, die hem als baby van een wisse dood redde. Yemma kwam uit een land waar de mensen nog leven te midden van jakhalzen, schorpioenen, wilde zwijnen, lammergieren en adders. Vooral adders. Op een nacht hoorde ze geritsel in het riet van het plafond, vlak boven het bed waarin Mohammed sliep. Yemma deed de olielamp aan en zag, bungelend aan het plafond, een zwarte, twee meter lange slang, met zijn kop nog geen meter verwijderd van Mohammed. In een reflex haalde

Yemma met alle kracht die in haar was uit en raakte het dier vol op de kop met haar vlakke hand.

Vóór de deur van de operatiekamer sloot, hoorde hij haar nog zeggen: 'Beslama' (gegroet). De ingreep zou 'een fluitje van een cent' zijn, binnen een uurtje gepiept, de volgende dag zou ze alweer naar huis mogen, beter lopend en met minder pijn. Via stroomimpulsen zouden de pijnscheuten in benen en voeten verdoofd worden. Maar toen hij zes uur later bij haar werd toegelaten, herkende hij haar niet meer. Een glazen pop met een slangetje door de neus voor de sondevoeding. Haar mond hing open. Uit weinig bleek dat ze nog ademhaalde. Roerloos lag ze daar. Een fossiel. Mohammed begint tegen haar te praten. Eindeloos herhaalt hij: 'Yemma, ík ben het, Mohammed, je zoon.' Er kwam geen blijk van herkenning. Geen emotie. Afgestorven hersenen als gevolg van zuurstoftekort veroorzaakt door een bloedprop, aldus de uitslag van een CT-scan. Yemma wordt naar de stroke-unit overgebracht. Het onbegrijpelijke, onvoorstelbare is gebeurd. Hoezo fluitje van een cent?

Yemma, eens de ingebonden en rijk geïllustreerde huisencyclopedie, wordt grotendeels verlamd en zonder spraakvermogen, verbannen naar een rolstoel. Ze wordt volledig zorgafhankelijk en raakt verloren in een keten van ziekenhuizen, therapeuten en zorginstellingen.

Mohammed kan de rollen niet omdraaien, hij kan niet roepen: 'Yemma, sta op.' Hij kan haar niet op zijn rug nemen, het enige wat hij kan doen, is haar dagelijks opzoeken, zich verzetten tegen de botheid van artsen en personeel, die hun falen en onbegrip vergoelijken met algemeenheden als: 'geldgebrek' en 'te kort aan personeel' en verder zet hij al zijn creativiteit in werking om haar het leven enigszins dragelijk te maken. Ik wil dat met een voorbeeld verduidelijken. De fysiotherapeut vond het niet nodig om de wekelijkse behandelingen voort te zetten. Het was zinloos, zei hij, er zouden 'geen functies meer kunnen worden teruggewonnen.' Vroeg of laat zou ze toch in een 'totale verkramping terecht komen'. Mohammed raakt met de man in discussie, hij accepteert niet dat zijn moeder wordt opgegeven. Hij stelt voor dat hij

haar zélf aan de Motomed zet, een computergestuurde hometrainer, zodat haar beenspieren een beetje conditietraining krijgen. De man blijft het zinloos vinden, maar uiteindelijk geeft hij schouderophalend toe. Mohammed gaat dagelijks met Yemma aan de slag. Hij bindt haar voeten vast aan de Motomed, stelt de computer op dertig minuten in en de weerstand op 0, of op fittere dagen op 1 of op 2. En dan fietst ze! Zij, die nog nooit gefietst heeft, fíetst! Mohammed verplaatst haar naar het raam, zodat ze uitzicht krijgt op een stuk grasveld, een autoweg en mensen die hun hond uitlaten. Ze kijkt de wereld in alsof ze buiten fietst. Mohammed zegt: 'Soms leek ze zelfs te genieten van dit leven.'

Nog meer creativiteit.

Yemma moet 'eten wat de pot schaft', maar ze lust de verpleeghuiskost simpelweg niet. Groenten, gekookt tot een weke brij, zonder kruiden, zonder liefde, kaal en kleurloos. Lekkerbek in een dikke laag paneermeel, snotterige witlof, ze duwt haar bord van zich af, met de dag vermindert haar eetlust, Mohammed mag haar maaltijd in de vuilnisbak gooien. Hij besluit om eten van huis voor haar mee te brengen, eten waaraan ze gewend is. Gebonden linzensoep met kip en koriander, op de huid gebakken schelvis met tomaat en snipperuitjes, zoete muntthee in een thermoskan, Marokkaans tarwebrood en pannenkoek, geroosterde amandelen... al die lekkernijen die ze zelf zo graag bereidde. Als een uitgehongerde gans stort ze zich op de gerechten, de sauzen druipen in dikke slierten langs haar kin. Een feest om te zien! Maar het duurt helaas niet lang, want de horecachef stapt op Mohammed af met de mededeling dat 'het niet de bedoeling is dat families hun eigen consumpties in de kantine nuttigen', want 'als iedereen zijn eigen prakkie meeneemt, dan kan ik de tent wel sluiten.' En dus vertrekt Mohammed met zijn moeder en het Marokkaanse prakkie, naar een hoekje van de tuin, een mooie zomer lang, tot de weergoden er een stokje voor steken.

En toen moest Mohammed weer op zoek naar een ander plekje. Dat vond hij in de kelder, in een werkplaats met gereedschap. Hij zette daar een tafeltje neer, spreidde er een

handdoek op uit en legde daarop het verse brood, de thermoskan met soep, kommen en de in aluminiumfolie gewikkelde kefta sandwiches. Hij schonk de soep in de kommen, de warme kruiden werkten zichtbaar in op haar gemoed. Ze nam een slokje, en nog een. Ten slotte pakte ze de kom op en slurpte de soep in zulke grote teugen naar binnen, dat de linzenbrij over haar kin droop. Heerlijk vond ze het! Op andere dagen bracht Mohammed schaaltjes gebakken niertjes, gamba's, sardientjes met koriander en harissa, ansjovis in tomaat, inktvisringen en mosselen. En wat ze helemaal lekker vond: kippenlever met olijfolie en rode uitjes... Ik citeer: 'En zo hebben we, terwijl buiten de regen striemde en de herfstwind de takken geselde, ons bijna twee maanden lang verschanst in de behaaglijke catacomben van het verpleeghuis met voortreffelijke Marokkaanse spijzen. Betrapt of erop aangesproken zijn we nooit. Maar op een dag zat er ineens een dik nummerslot op de gangdeur.'

Op Yemma's verpleeghuis valt veel aan te merken en gelukkig dóet Mohammed dat ook. Hij legt hedendaagse maatschappelijke vraagstukken waarmee Nederland te maken krijgt meedogenloos voor ons bloot. Hij doet dat voor zijn moeder, maar hij doet het ook voor ons, voor onze ouders en voor onszelf wanneer wij in een tehuis als dat van Yemma terecht komen. Want oude mensen in een verpleeghuis zijn veelal het haasje en al helemaal wanneer ze van Marokkaanse afkomst zijn, of Turkse natuurlijk of noem maar op en vul maar in. Ergens in een interview zegt Benzakour: 'We hebben het doorlopend over multicultureel samenleven, maar nog nooit spraken we over multicultureel samensterven.'

Ik citeer nu Ceylan Weber, hoofdredacteur van Nieuwemoskee.nl: 'Benzakour is in staat om zijn moeder heel nabij te zijn en tegelijkertijd haar situatie van een afstand te aanschouwen, hetgeen leidt tot scherpe analyses over het gebrek aan passende zorg voor de ouder wordende "eerste generatie migranten". Het mooiste voorbeeld hiervan geeft Benzakour in zijn boek, wanneer hij vertelt dat een logopediste zijn moeder plaatjes voorlegt, afkomstig uit een logopedisch handboek. Plaatje van pop met beker, van pop

met mes en vork, liggend op bed, zittend voor de TV. Yemma moet de plaatjes aanwijzen als de logopediste de bijbehorende functies opnoemt: Pop drinkt, pop eet, pop slaapt, pop kijkt TV. Maar Yemma doet niets. Ze zegt niets en wijst niets aan omdat ze niet kan praten, maar vooral omdat ze de betekenis van de afbeeldingen niet begrijpt. Ze zijn gewoon te abstract. Als Benzakour de afasie-expert er op wijst, dat haar spelletjes niet werken bij een analfabete en hij haar een praktische suggestie doet, namelijk om bij zijn moeders belevingswereld aan te sluiten, vraagt ze hem "wat die belevingswereld dan is"

Benzakour schrijft: "Mijn moeder heeft haar hele leven gebeden, elke dag vijf maal, als een papegaai herhaalde ze eindeloos dezelfde koransoera's, er zouden opnames van koranrecitaties kunnen worden gebruikt in plaats van die spelletjes, die mijn moeder niet eens kon oplossen vóór het infarct." De enige reactie van de logopediste is, dat zij er geen behoefte aan heeft om zich in de Islam te verdiepen. Benzakour wordt genegeerd, want wat weet hij nou van logopedie. Pas na maandenlang vruchteloos oefenen, dringt het tot de logopediste door, dat het misschien toch verstandiger is om het materiaal aan te passen aan de cliënt – in dit geval een analfabete, Marokkaanse patiënt – in plaats van andersom. Er wordt eindelijk gebruik gemaakt van materiaal dat Benzakour heeft verzameld uit zijn moeders religieuze belevingswereld, materiaal dat door Yemma onmiddellijk wordt herkend.'

Ik kan nog vele momenten noemen, waarop Benzakour mij ontroerde, deed schaterlachen, of op z'n minst overtuigde van zijn grote talent om emoties in woorden om te zetten. En wat voor woorden. Ik durf te zeggen, dat Benzakour een woordkunstenaar is. Vergunt u mij alleen nog dit: Prachtig is het moment waarop de zoon denkt: 'Een bloemetje is balsem voor iedere zielenpiet.' Met een bos wilde anemonen, die hij na een lezing krijgt, gaat hij midden in de nacht naar zijn moeder in het verpleeghuis. Met een smoes weet hij zich toegang te verschaffen. Overal zacht piepend gesnurk. Maar Yemma slaapt niet. Als hij de bos bloemen voor haar houdt, snuffelt ze eraan als een konijn. Ik citeer: 'Haar ogen glinsteren stout. Het geluk zwiert over haar hele lichaam. Ze reikt haar hand, ik pak hem vast, ze trekt me naar zich toe, kust mijn hand en stamelt: "Allah-Allah-Allah..."' Dat doet mij denken aan het 'Jah-ilah-ilah...' van mijn moeder. En het kan niet uitblijven, plotseling, als een donderstem uit de hemel, klinkt daar de stem van de nachtzuster: 'Zeg, meneer Benzakour, wilt u onmiddellijk de kamer verlaten!' Er volgt een woordenwisseling, waarin gedreigd wordt met 'verwijdering door de politie' en daarmee eindigt – wat mij betreft – de grootste liefdesbetuiging aller tijden.

Aan het eind van zijn boek stelt Benzakour zich de vraag: 'Doe ik er wel goed aan, dit alles aan het papier prijs te geven? Dit alles tastbaar te maken?' Ik ken die vraag. Ook ik werd er door gepijnigd toen ik een boek over mijn moeder schreef. Mag ik dit doen? Tot ik ten slotte wist: Ja, ik móet dit doen. Bij Benzakour blijft de vraag kwellen. Ik citeer zijn laatste alinea's: 'Hoe zou mijn moeder reageren als zij wist wat ik allemaal aan de grote klok hang? De intieme details, de wijze waarop ik haar langgekoesterde anonimiteit zomaar, zonder enige toestemming of ruggenspraak, toevertrouw aan een publiek dat haar volslagen vreemd is en dat zal blijven. Moeder, afstammeling van een volk dat liever sterft dan de vuile was buiten hangt... al wroet de kanker zich tot achter zijn hart en heeft zijn schizoïde vrouw zich vannacht verhangen en verdient zijn dochter de kost achter het raam, dan nog zegt de Marokkaan: "Alhamdoelilah", God zij geprezen. Minder uit eerbied voor God dan uit benauwdheid en afgrijzen dat anderen iets ongunstigs over hem zullen vernemen. UN POINT d'HONNEUR.'

Mohammed Benzakour, ik heb niet de eer je te kennen, maar ik ben van je gaan houden.

Annemarie Oster
Koningin op werkbezoek

Amsterdam, Victoria Hotel 1955

Daadkrachtig heupwiegend stapte ze voor me uit door de hoge hal van het hotel. Zo zag ik mijn moeder het liefst: in vol ornaat en beduidend groter dan thuis op die pantoffeltjes. Moest je nu haar kuiten eens zien, een en al sierlijke welving. En die enkels, ranker dan rank. Allemaal dankzij haar 'mooie-benen-schoenen', onze bijnaam voor Italiaanse pumps. De vorige dag nog had ze zich, speciaal voor mijn eerste modeshow in het deftige Victoria Hotel een extra elegant paar aangeschaft, met naaldhakken van wel elf centimeter. Bij De Lange op het Koningsplein, in de uitverkoop. Mijn moeder was dol op de uitverkoop.

Ook de rest van haar verschijning mocht er zijn. Mede door mijn inspectie zo-even in de slaapkamer zaten de naden van haar kousen onberispelijk recht, inclusief de driehoekjes in het midden van haar enkels. De knisperende kristalnylons, opgehouden door jarretels (als een van de knopjes was afgebroken, gebruikte ze een cent) waren van Hirsch. En haar nappa-leren handschoenen, in hetzelfde roomwit als de corsage op haar revers, van de Bijenkorf. Wat stak die tulen gardenia – of was het een camelia? – prachtig af tegen haar zwarte tailleur met uitwaaierende rok. Plissé heetten zulke plooitjes. Ik kende haar garderobe uit mijn hoofd.

En ook haar gezicht: op dit moment een hooghartig, kwistig bepoederd masker. Heel wat anders dan dat met crème ingevette gezicht aan de ontbijttafel. Als ik het weekeinde niet bij mij pleegfamilie was maar bij Haar, glom het me toe vanachter de theemuts. Haar gewone, nog onopgemaakte ogen volgden alles wat ik zei, deed, dronk en at, alsof ze voor tien moeders tegelijk speelde.

Maar nu was die blik afstandelijk, minzaam, althans voorzover je er een glimp van opving onder de grote, zwarte hoed met witte rand. Organza, bestond er een luxueuzer woord?

Die hoed was gemaakt voor een toneelrol – de hoofdrol, dat sprak vanzelf – in *Grote liefde* van André Roussin. Toen het stuk was uitgespeeld, had ze de hoed voor een zacht prijsje mogen overnemen. Mijn moeder was dol op zachte prijsjes.

Zelf liep ik er nogal kinderachtig bij. Niet op hoge hakken, maar op flatjes: mooie benen ho maar. En mijn jurk kwam van de jongedamesafdeling van Gerzon. Aan het rek en zelfs in de paskamer had die jurk er nog zo begeerlijk uitgezien: donkerblauw met een wit kraagje en een glimmende ceintuur. Maar eenmaal voor de kastspiegel in de slaapkamer was alle glans eraf.

Mijn moeder viel ik liever niet lastig met dergelijke zorgen. Daarvoor had ze het veel te druk: repeteren, les geven op de toneelschool en dan 's avonds nog eens de bus in om ergens in het land haar kunsten te vertonen. Of had ze mijn ongeruste gezicht gezien toen ze even opzij keek in de taxi op de heenweg? Zou ze me daarom 'dat jurkje staat je schattig' en 'allerliefst hoor, die schoenen erbij' hebben toegefluisterd?

'Dag mevrouw Van der Moer!' klonk een scherpe stem. In de deuropening van de zaal waar de modeshow zou worden gehouden, stond een knappe donkere jongeman met een naar voren gekamd kapsel. Hij had pretlichtjes in zijn toegeknepen ogen, alsof hij een geheimpje met mijn moeder deelde. Over mij keek hij heen, maar dat was ik wel gewend. De meeste volwassenen in mijn moeders omgeving hadden alleen oog voor haar. En voor elkaar.

'Wat zal Peet het knál vinden dat u er bent. U zit naast...' en hij noemde de naam van een actrice uit de blijspelsector.

'Ach,' zei mijn moeder en, zachtjes tegen mij: 'Ach jee...' De bewuste comédienne was, wist ik, van 'het tweede garnituur', misschien zelfs het derde. Was ze niet een paar jaar aan mijn vaders gezelschap verbonden geweest? Zo'n rondborstige blondine...

Terwijl mijn moeder langs de rijen schreed, viel er steeds een eerbiedige stilte, gevolgd door gefluister zodra ze voorbij was. Dan noemden ze haar naam. Als het haar al aangenaam trof, liet ze het niet merken. Met nu neergeslagen ogen, de wimperfranje als een schaduw over haar wang, het klassieke

profiel in de wind, trotseerde ze, nee, negeerde ze het voetvolk. 'Koningin op werkbezoek', had ik mijn vader eens horen schertsen. Hij maakte wel vaker grapjes over hoe mijn moeder zich gedroeg. Nooit ten koste van haar, want hoewel hij na de scheiding een nieuw gezin had gesticht, bleven mijn ouders goede maatjes. Daarom was zij natuurlijk ook nog steeds eerste actrice bij het toneelgezelschap dat hij runde: De Nederlandse Comedie! Iedere keer als ik die illustere naam las of hoorde, kreeg ik een kleur van trots en blijdschap.

Op gouden stoelen vlak voor een soort podium waarop twee lange loopplanken uitkwamen, zag ik kaartjes liggen met haar naam. 'Kijk, daar moeten we zitten,' wees ik.

'Lieverdje, wat heb je dat weer gauw gezien! Precies je vader!'

Zoals hij haar, zij het op spotzieke manier, de lucht instak, zo zei zij nooit een onvertogen woord over hem. Sterker, de kwaliteiten die zij in mij zag werden steevast aan mijn gewiekste verwekker toegeschreven.

De blijspelactrice had zich al geïnstalleerd. Zodra ze ons zag, veerde ze op en spoedde zich, als een opwindpoppetje waarvan het sleuteltje-in-de-rug tot knappens toe is opgedraaid, in mijn moeders richting: 'Dag schát! Hoe vínd je het?! Collegaatjes naast elkaar!'

'Da-ag,' zei mijn moeder met warme, lage stem; haar blik daarentegen was van glas. En toen de vrouw met gespitste lippen op haar afkwam, zat net op dat moment – alsof de duvel er mee speelde – die hoed van *Grote liefde* in de weg. Vervolgens nam ze snel een stoel in beslag, niet die naast het collegaatje, maar een aan de buitenkant: 'Lieverdje, kom jij tussen ons in?' En tegen mijn buurvrouw die afgebluft in haar stoel was teruggezakt: 'Dit is mijn dochter.'

De comédienne kon niet anders dan vriendelijk knikken en haar hand uitsteken, slapjes, alsof ze me een poot gaf. Met haar honingkleurige haar, platte profiel en dat bandje om haar hals leek ze trouwens helemáál nogal op een hond: zo'n pekineesje, ook vanwege die bijna lichtgevende ogen. 'Zaadvragend' zeiden mijn vader en andere lacherige acteurs over zulke ogen. Het had iets met seks te maken, vermoedde

ik. In ieder geval kleurden die ogen wonderwel bij haar mantelpak. Het jasje was kort en vierkant met overal biezen en gouden knopen. Was dat nu een Chanel, zoals ik in een van mijn moeders modebladen had zien staan? Zachtjes vroeg ik het haar. Ze schudde met haar hoed en fluisterde, iets te hard: 'Een replica natuurlijk!' Ik keek naast me of de pekinees niets had gehoord, maar net op dat moment boog deze voor me langs, een rimpel tussen haar kunstig opgekamde wenkbrauwen: 'En, Ank? Druk, druk, druk?'

'Verschrrrikkelijk,' verzuchtte mijn moeder in voorbeeldig Nederlands, 'maar heerrrlijk!'

De ander knikte heftig. Daar kon ze van meepraten: een prachtig vak en dat was het. Ze opende haar mond, vastbesloten om een keur aan activiteiten te onthullen, maar mijn moeder was haar voor: 'Alleen het weekend houd ik vrij. Voor háár.' En even rustte de rechterhandschoen op mijn linkerhand.

De blijspelactrice knipperde met haar wimpers: 'Gossie, ik kan er niet over uit dat jij al zo'n grote dochter hebt!' Daarna sloeg ze haar ogen neer en liet een korte, maar veelbetekende pauze vallen: 'Míjn zoontje zit nog in de box.'

Vaag glimlachend keek mijn moeder voor zich uit. Wat haar betrof was iedere interactie ten einde.

Ik keek om me heen. Er straalden kroonluchters aan het plafond en op de hagelwit gedekte tafeltjes lachte een *thé complet* ons toe. Met eenpersoons taartjes – petits fours heetten die – in mierzoete kleuren: zachtoranje, mintgroen, zuurstokroze. Op de achtergrond huppelde muziek: een medley van Charlie Kunz. Als je goed keek, bleek achter een palm verscholen een pianist te zitten, zijn kopje als een schildpad in zijn kraag.

Mijn blik verplaatste zich naar een tweetal vrouwen aan de andere kant van de loopplank: een donkerroodgeverfde vogel in slordige kleren met een grote neus en dito bril, met naast zich een al even rommelige blondine, het vlashaar opgestoken à la Brigitte Bardot. Maar daarmee hield de gelijkenis met mijn lievelingsfilmster ook op: beide vrouwen waren stokoud, minstens veertig! Op hun tafeltje lagen blocnotes en pennen.

‘Moderedactrices,’ knikte mijn moeder. Kennelijk had ze met me mee gekeken.

‘Wat een lelijke vrouwen!’ gruwde ik.

‘Dat moet je niet zo zeggen,’ was het antwoord, levendig opeens. ‘Niet met zo’n vies gezicht.’

Ze leefde er helemaal van op, was duidelijk blij dat ze me iets kon bijbrengen waarvan ze zelf vond dat ze er verstand van had. ‘Nooit laten zien wat je denkt.’ En na een korte pauze: ‘Behalve op het toneel natuurlijk. Daar is het juist een vereiste. Maar in het gewone leven moet je, terwijl je over de persoon in kwestie heenkijkt, gewoon zo’n beetje voor je uitpraten en lachen, alsof je het over iets heel anders hebt. Zó...’ En met een parelende lach en ijskoude ogen speelde ze me voor: ‘Wat zit daar, tweede van rechts, bij die pilaar, met die bespottelijk grote bril, een ontzettend lelijk wijf!’

Ik proestte het uit.

‘Hand voor je mond,’ straalde mijn moeder. ‘En de andere kant uit blijven kijken. Anders krijgen ze het toch nog in de gaten.’

Pas toen het geroezemoes geleidelijk verstomde en er iets plechtigs door het zaaltje was gevaren, het publiek ‘mooi ging zitten’, de hoofden reikhalzend in de richting van de loopplank, zag ik hoe vlak voor onze neus een hoogbejaarde dame op het podium was gestapt, of liever, er plotseling stond, alsof ze uit de lucht was komen vallen.

‘De *ladyspeaker*’ stelde mijn moeder vast. De vrouw, die een taps toelopende gestalte had, droeg een nauwsluitend, oranje ensemble van schubachtige stof waardoor ze deed denken aan een goudvis.

‘Koetemorken!’ kraaide ze. ‘Welkom op onse zjo! Paris ien de springtime.’

Het was alsof ze tien talen tegelijk sprak. ‘Georgette... bait het spiets af in een mantelpak van *crèpe... Georgette*!’ En ze lachte zelf smakelijk, met veel tanden.

Vanaf de opkomst van de mannequins, begeleid door hetzelfde pianospel, maar nu indringender, vergat ik alles om me heen. Hier kwam een rij toverfeeën over de loopplank aan gezweefd, tot leven gekomen etalagepoppen, reukloos, oksel-

glad, niet van deze wereld. Alsof die verbaasde glimlach met make-up op hun gezicht was geschilderd, alsof er maskers langs zweefden boven steeds weer andere gewaden. Zaten er wel echte vrouwen in?

Zodra zo’n mysterieus wezen in het voorbijgaan mijn moeders opgeheven gezicht onder de hoed bespeurde, veranderde de professioneel lege oogopslag in een meer gerichte blik, nu eens nieuwsgierig: ‘Hé, is dat niet dat mens van het toneel?’, dan weer licht spottend: ‘Zijn wij niet eigenlijk een soort collega’s?’ Merkten ze per ongeluk ook mij op, dan wist ik niet waar ik moest kijken. Op zo’n moment was de betovering verbroken, zoals wanneer violisten bij je oor komen strijken of komieken naar de zaal afdalen en de microfoon voor je mond houden. Snel sloeg ik mijn ogen neer.

Maar niet lang, want daar kwam de laatste mannequin aangeschreden. ‘*Last but not least*...,’ nu wrong de ladyspeaker zich in een S-bocht zodat ze op een zeepaard leek, ‘Tamara!’

Mijn mond viel open. Zo’n beeldschoon iemand had ik nog nooit in het echt gezien. Deze Tamara liep niet, ze dánste over het plankier, plechtig en speels, ingetogen en toch uitdagend. ‘Wat een lekkere meid,’ dacht ik met de stem van mijn vader. En onmiddellijk welde er een stekelig soort bewondering in me op. In tegenstelling tot de rest was deze mannequin geen etalagepop, maar een vrouw van vlees en bloed. Met ‘mannenvlees’, sexappeal.

Nou, daar wist ik alles van. Dankzij intensieve studie van talloze filmsterfoto’s in de *Wereldkroniek*, de *Paris Match* en de *Cinémonde*. Als ik bij mijn vader en zijn gezin in ’t Gooi logeerde, was ik niet uit de leesportefeuille weg te slaan.

Na Tamara’s opkomst kon je een speld horen vallen. Zelfs de pianist bracht geen noot meer uit. Ademloos keek iedereen op naar haar zandlopersgestalte, een aantal vrouwen met een pijnlijk getroffen uitdrukking op hun gezicht. De paar mannen die waren meegekomen, (‘zielenpoten’, vond mijn moeder) draaiden onrustig op hun stoel.

‘Mooie vrouw hè?’ zei ik, maar mijn moeder tuurde net in haar programma. Ze was als enige niet onder de indruk. Wie lette er nu op mooie vrouwen? Maar ik was geheel in Tamara’s

ban. Zag ze dat toen ze ons trakteerde op die hartelijke glimlach, pal in ons gezicht? Of was het haar gewoonte om jeugdige bewonderaarsters gerust te stellen: 'ach kind, het stelt allemaal niet zoveel voor hoor, zo'n modeshow; ik doe ook maar gewoon mijn werk...'

Eén keer knipoogde ze zelfs door haar make-up heen! Naar mij! Dat zag ik duidelijk!

'Wie is dat toch?' vroeg ik.

'Geen idee,' zei mijn moeder.

'Het is net of ze ons kent...'

En ja hoor, zodra ze weer langs kwam deinen, bleef ze ons, vanonder steeds weer andere hoedjes, petten en baretten, nu eens midden in een zwierige, wijdrokkige pirouette, dan weer statig als een standbeeld in een mantelpak met split, een been half voor het andere, kleine tekens geven.

'Misschien verbééldt ze zich dat ze ons kent,' opperde mijn moeder met een onbewogen gezicht.

'Champs Elysées!' riep het zeepaard nu, schor van emotie. En de pianist, het kopje uit zijn boord, verstoutte zich tot een spanningsroffel om, zodra de ster van de middag kwam aangewiegd, zijn vingers in vervoering over de toetsen te laten glijden.

Ook op deze *grande finale* stal Tamara de show. Zelfs de bruid, een jongere blondine, viel bij haar onbeschaamde schoonheid in het niet. Tamara droeg de avondjurk der avondjurken, van zwarte crèpe de Chine, met een hoefijzervormige halsuitsnijding, het soort décolleté waar mijn moeder, wist ik, nogal op gesteld was. Wist Tamara het ook? Kregen we daarom die vertrouwelijke hoofdknik? Of was hier iets anders aan de hand?

Na afloop spoedde iedereen zich naar een zijvertrek om het getoonde van dichterbij te bekijken. De blijspelactrice haakte zonder groeten af.

'Die heeft geen cent te makken,' zei mijn moeder. 'Wij ook niet!' voegde ze er met een stout gezicht aan toe, 'maar hatsjekidee!' en daar stevende ze al weg in de richting van Tamara's avondjurk. Niet om die te kopen, maar om er al het moois van af te kijken. Dit met het oog op de Hugo de Grootkade waar

Mevrouw Schouten al zat te wachten achter de naaimachine.

Achter in de zijzaal rukte een aantal vrouwen op bij de kledingrekken, sommigen half ontkleed om zich als eersten ergens in te kunnen wringen.

'Dames, voorzichtig!' Ik herkende Bennies blikken stemgeluid: 'Het zijn wèl mannequinmaatjes!'

De mannequins zelf zaten zich in een hoek af te schminken, pratend en rokend. Die taalden niet naar de dameskleren die ze zojuist hadden getoond. Die droegen coltruien en kokerrokken. Een had zelfs een zwarte broek met smalle pijpjes aan: Tamara natuurlijk! Met haar zwarte kleren, lange ponyhaar en een sigaret tussen haar bleke lippen deed ze me denken aan die Franse chansonnière die ik pas geleden op een foto in de *Paris Match* had zien staan. Juliette Gréco heette ze. Tante Mia had me verteld dat die zangeres eigenlijk een grote neus had, maar dat die dankzij een 'plastische operatie' was veranderd in een 'schattig dopje'. Ik was er wel even van geschrokken: dat mensen zoiets zomaar deden! Maar ik had me snel hersteld: zo erg was het misschien ook weer niet. Nu was zo'n vrouw tenminste even mooi als ze zelf wilde zijn.

Er stonden nog meer interessante mensen op die foto: een oudere man met een wijkend oog en een dame met een soort badmuts op. De man, een beroemde Franse schrijver, wist ik, droeg een alpinopet. Precies zo een als Tamara nu over haar lange haren trok!

Het liefst was ik naar het gezelschapje jonge vrouwen toe geslopen om vooral Tamara van dichtbij te kunnen zien. Maar net op dat moment kwam modekoning Peter zelf tevoorschijn om mijn moeder te begroeten. Hij had een hoogopgekamde kuif en zijn gezicht zag eruit of het kort tevoren in een bord griesmeel was gedrukt. De wijdopen ogen schoten alle kanten uit, maar zodra ze mijn moeder in het vizier hadden gekregen, kroop er, net als zojuist bij Bennie, een samenzweerderig licht in: 'En, tevreden, mevrouw Van der Moer?'

'Een prachtcollectie,' fluisterde zij, terwijl ze intussen de avondjurk stond te bestuderen. Dat werd nog een hele kluif voor de Hugo de Grootkade!

‘Ja, beeldig, hè?’ was Peter het, eveneens op fluistertoon, met haar eens. Hij had haar blik duidelijk gevolgd. ‘En, is er iets voor u bij?’

‘O jee!’ luidde het vage antwoord. ‘Zoveel, te veel om op te noemen.’ En haar ogen dwaalden weer af in de richting van de halsuitsnijding.

Peter knikte waarderend: ‘Smáák hééft ze! Of-ie voor u is gemáákt!’

En Bennie, vanachter een rek: ‘Anders kunnen we die crèpe de Chine zó in uw maatje laten namaken...’

Inmiddels bleek de ladyspeaker zich in ons midden te bevinden. Geruisloos had ze postgevat naast Peter, die haar met een vertrouwd gebaar, een arm om haar geschubde leest, naar zich toe trok. Bijna had ze haar evenwicht verloren, maar ondanks haar hoge leeftijd herstelde ze zich snel, met een lachend let-maar-niet-op-mij-gezicht. Ditmaal liet ze de tanden achterwege.

‘Mag ik u even voorstellen, mevrouw Van der Moer?’ vroeg Peter en duwde zijn bejaarde gezellin zo’n beetje in mijn moeders richting. Zijn toon was plotseling nederig, zijn blik van fluweel: ‘Mijn moeder.’

‘Angenaam,’ zei de ladyspeaker en stak haar handje uit.

Mijn moeder nam het met haar rechterhand in ontvangst en vlijde er de linker overheen. ‘Ach...’ zei ze met ingetrokken kin, alsof ze zojuist in een kinderwagen had gekeken, ‘De ladyspeaker!’ En na een korte stilte: ‘Waar komt u vandaan? U hebt zo’n mooi accent.’

‘Uit Wenen,’ luidde het antwoord.

‘Ach,’ zei mijn moeder weer. ‘Wíen... Prachtige stad.’

Ik spiedde om me heen waar mijn heldin Tamara was gebleven, maar die was natuurlijk allang naar huis of nee, die zat in een bar te roken en te drinken en naar jazzmuziek te luisteren. Misschien wel met een neger!

Daar schoot Bennie tevoorschijn, buiten adem als een danser die na een virtuoze sprong halt houdt tussen de coulissen: ‘Wat enig dat u kennis hebt gemaakt! En, bijna zonder overgang: ‘Mevrouw Van der Moer, wanneer mogen we u in de salon verwachten?’

Alsof ze niets had gehoord, zei mijn moeder: ‘Ik word toch zo begerig als ik al dat moois zie. Het duizelt me gewoon, maar ik moet er nog even over nadenken. Ik eh, bel nog wel.’

Het was duidelijk dat niemand van het drietal enige fiducie in dat telefoontje had. ‘Ben! Laat jij de dames even uit?’ De stem van de couturier klonk onverbloemd geërgerd. Na een handkus in de lucht pakte hij zijn oranje moeder bij de hand en trok haar mee naar lucratiever clientèle.

Eenmaal door de draaideur en in de frisse buitenlucht slaakte mijn moeder een diepe zucht, trok een van haar schoenen uit en wreef over haar voet: ‘O, wat verheug ik me straks op mijn pantoffels!’

Snel keek ik om me heen. Als niemand haar maar had gehoord! En vooral niet degene die nu in haar volle lengte voor ons stond: Tamara! Ze had op ons gewacht. Maar wat viel het uiterlijk van de stermannequin me tegen. In het daglicht oogde het heel anders dan onder de kroonluchters en de spiegellampjes in het Victoria Hotel: het kleine gezicht met de interessante jukbeenderen en ingezogen wangen zag een beetje grauw en boven en op de volle lippen ontdekte ik verticale groefjes. Zo van dichtbij en zonder aangeplakte wimpers bleken haar tekenfilmogen opeens gewone ogen: lang niet zo groot en stralend als daarnet op de loopplank.

‘Hállo,’ zei ze op vlotte toon en met een niet echt nette tongval. ‘U kent me toch nog wel?’

Mijn moeder die, half gebogen, haar schoen weer aan stond te trekken, keek geamuseerd aftastend omhoog, alsof ze samen iets grappigs hadden beleefd, maar even niet kon bedenken waar en wanneer dat ook weer was.

Toen wendde Tamara zich tot mij: ‘Ik heb nog op jou gepast, toen je zó was.’ Ze gaf de maat aan van een peuter. En weer tegen mijn moeder: ‘Ria, weet u nog?’

‘Ria? O, Ria!’ Plotseling viel een schaduw over mijn moeders in symmetrische vlakken verdeelde gezicht. Inmiddels weer rechtop spiedde ze om zich heen, als een matig acterende filmster in een B-film, op de vlucht voor een belager. ‘Dát is lang geleden...’

En zonder nog iets aan deze summiere tekst toe te voegen, zonder te groeten draaide ze zich om, pakte mijn hand en hield een taxi aan.

'Gadverdarrie,' zei ze even later op de achterbank. Door de laag poeder baanden blosjes zich een weg en de cupidoboog van haar bovenlip rekte zich neerwaarts tot een smalle streep.

'Vond u die eh... Tamara niet zo aardig?' Dit was het laatste jaar dat ik nog 'u' tegen mijn moeder zei. Vanaf mijn eerstvolgende verjaardag zou ik haar mogen tutoyeren. Het klonk afstandelijk, vooral nu we zo kort tevoren een ervaring hadden gedeeld, al wist ik niet precies welke.

'Ach, áárdig, in ieder geval was het een ideale oppas. Jij was dol op haar. Eh, nou ja, eigenlijk kan ik het je ook best vertellen. Je bent al bijna dertien. Ze woonde bij ons in, had een eigen kamertje. Het kind kwam uit een asociaal milieu.'

'O,' zei ik.

'Haar moeder sloeg haar vader. Of nee, haha' – een vreugdeloze grinnik – 'andersom. Enfin, op een ochtend lag er opeens een briefje op het aanrecht: 'Mefrau...' hier imiteerde mijn moeder, op halve sterkte voor de taxichaufeur, Tamara's oorspronkelijke tongval: "Mefrau, ik ben maar weggegaan. Het leek me beter voor ons bijden." Met een lange ij! Die meid kon nauwelijks schrijven!'

Ze snoof en tastte in haar tas. Ze was toch niet op zoek naar haar zakdoek? Bij het idee schoten de tranen in mijn ogen. Maar nee, ze pakte iets uit haar portefeuille: een foto die ze altijd bij zich droeg, van mij als baby met een paar uit het niets komende armen om me heen.

'Dat ben jij bij die Ria op schoot. Je lacht zo leuk op dat fotootje. Daarboven zat haar hoofd...'

En langzaam begon me het me te dagen. Was Ria soms die oppas uit die anekdote die ik mijn moeder, half-lacherig, half-verbitterd, wel eens aan vriendinnen had horen vertellen? Over die meid voor wie ze altijd zo goed was geweest, maar die, terwijl zij op tournee was, met mijn vader... Ja, die Ria was het vast.

'Dat hoofd heb ik er maar afgeknipt,' wees de nappa-leren wijsvinger.

Mijn moeder, de koppensneller.

Toen ze het nogmaals op een snuiven zette, durfde ik pas goed opzij te kijken, op zoek naar haar ogen. Maar ze hield haar hoofd gebogen en die hoed zat weer eens in de weg. Dus legde ik mijn hand maar op haar plooirok en stuitte, al strijkend, op het begin van haar kous en op het knopje van de jarretelle. Knopje? Daarvoor was het te plat. Een cent.

Nu trok ze haar handschoenen uit, frommelde ze in haar tas en wreef met een ontblote, zachte hand over de mijne. 'Ta-ma-ra!' smaalde mijn mooie, beroemde moeder met langgerekte a's: 'La me niet lachen!'

Nee, dank u

Vaak als ik in de buurt van de Stadsschouwburg over het Leidseplein loop, moet ik aan Japie Groenteman denken. Als jongeman leek Japie, spichtig en watervlug, eerder op een wat louche Pietje Bell. En ook op latere leeftijd behield hij de beweeglijke habitus van een zakkenroller die overact dat hij een gewoon mens is.

Op de foto boven het krantenbericht dat 'manser' Jaap Groenteman op tweeënzeventigjarige leeftijd was overleden, lachte een stoute jongen, een petje op zijn – waarschijnlijk inmiddels – kale kop, postuum ironisch in de lens. Jarenlang vormde Groenteman, met ene Herman Dikkers, een orgelduo. Herman draaide en Japie ging rond met de centenbak. Daarbij ging hij zo hondsbrutaal te werk dat je het wel uit hoofd liet er niets in te gooien. Ik heb weleens gehoord dat de meeste orgeldraaiers 'niet helemaal goed bij hun hoofd zijn' maar Japie's charme kwam regelrecht uit zijn hersens. Zodra zijn laserstraalblik de jouwe had gekruist, was je verkocht en vele dubbeltjes, ja kwartjes armer.

Hoe vaak ik dat stuk Leidseplein niet heb afgelegd. Eerst in de kinder- en daarna in de wandelwagen met steeds wisselende oppassen. Later aan de hand of in het kielzog van mijn voortsnellende moeder, op weg naar of terugkomend van repetities in diezelfde schouwburg. Vaak ook renden we naar de tramhalte (lijn 10) met als eindbestemming, een stuk verderop in de Marnixstraat, de toneelschool waarop de daadkrachtige actrice lesgaf.

In mijn herinnering hing het hartstochtelijk gorgelende orgel half op de stoep, half op straat, zo ongeveer ter hoogte van de bloemen- en fruitstalletjes. Ik ga nu niet beschrijven hoe het Leidseplein in de loop der jaren in zijn nadeel is veranderd. Voor je het weet komt dat soort spijtige nostalgie als een boemerang op je eigen hoofd terug; zelf ben ik ook niet meer wie ik geweest ben. Dus geen woord over hoe ik als jonge, allengs minder jonge vrouw, eenmaal los van die moeder en even monomaan met mezelf in de weer, die route liep.

Liever wil ik het hebben over haar. Hoe langer ouders dood zijn, hoe vaker ze opspelen. En vooral: hoe minder kwaad ze kunnen doen.

Mijn moeder hield heus wel van een muziekje op zijn tijd, maar niet als ze er niet om had gevraagd en zeker niet als het zoiets luids was als uit een draaiorgel. Te opdringerige invloeden van buitenaf leidden maar af van eigen preoccupaties. Op zo'n moment kreeg haar in edele vlakken verdeeld gelaat een extra ontoegankelijke uitdrukking en 'werd Ank van glas', zoals de acteur Willem Nijholt het uitdrukte. Naar aanleiding daarvan vertelde hij me een van zijn talloze anekdotes: hoe hij haar in haar najaren eens op – alweer – dat stukje Leidseplein was tegengekomen.

In de jaren zestig waren beide toneelspelers verbonden aan De Nederlandse Comedie, het hoofdstedelijk gezelschap dat uit de schouwburg werd verjaagd door de Aktie Tomaat. Tegenwoordig, heb ik me laten vertellen, bekleden die gloedvolle toneelvernieuwers op hun beurt hoge posities in de theaterwereld waarbij ze de subsidieruif verre van ongemoeid laten.

Waar Nijholt, uit degoût en zelfbehoud, zijn heil allang elders had gezocht, wist mijn moeder – trouwhartig circuspaard – niet zo gauw iets beters op te zoeken dan nog steeds die schouwburg. Tijdens hun ontmoeting vertelde ze Willem dat ze moest repeteren voor *Oidipous Oidipous,* een stuk van Harry Mulisch. Dat het schouwburggezelschap opeens 'Amsterdams Toneel' heette, kon haar niets schelen, zolang ze 'er' maar op stond.

In gedachten zie ik het tweetal voor me: de elegante, losjesgeheupte Nijholt, verteerd door medelijden maar te fijngevoelig om dat te laten merken, naast mijn gedesillusioneerde, zwijgzame, op- noch omkijkende moeder. Vlak naast haar barst het draaiorgel los: een waterval van vrolijkheid in een wereld vol teloorgang. En ja hoor, daar schiet Japie Groenteman te voorschijn met zijn centenbak.

'Toen keek je moeder even kort opzij, schudde haar hoofd en zei op zachte, minzame toon: "Nee dank u, wij zijn zelf artiesten."'

Fragmenten uit: *Een vrouw om achterna te reizen*.
Amsterdam, Nijgh & Van Ditmar, 2010.

Kees van Kooten
Het best denkbare moedergedicht

voor: Letterkundig Museum/Jan Campert Stichting/
Aad Meinderts/Inge Stikkelorum

van: Kees van Kooten
Amsterdam, 22 november 2015

Beste Aad en Inge,

Dat was een mooie Moederdag, in Den Haag, bij jullie. Nog even een kleine toelichting op deze zending.

Voor de geschiedschrijving: ik las, ter afsluiting van het symposium, 35 minuten voor, niet wetend welk een historische klotedag 13 november 2015 in de avond zou gaan worden – denk even aan alle moeders van de 128 slachtoffers in Parijs.

Ik citeerde twee fragmenten: een stuk uit mijn laatste boekje *Leve het welwezen*, behelzende de rampzalige verliefdheid die mijn moeder op hoge leeftijd in haar greep kreeg en een aantal bladzijden uit het boekje *Annie*, over haar toenemende vergeetachtigheid. Daarna las ik het gedicht 'Forgetfulness' van Billy Collins voor en sloot af met een lang vers dat ik omschreef als: 'het best denkbare gedicht om deze moederdag samen te vatten'.

Dit gedicht heet oorspronkelijk 'The Lanyard', is eveneens van die Amerikaanse ex-poet laureate Billy Collins en stamt uit zijn bundel *The Trouble with Poetry*, verschenen in 2005.

Over de poëzie van Billy Collins publiceerde ik in 2010, bij uitgeverij De Harmonie, de bloemlezing *Zo wordt u gelukkig*. Hierin stelde ik Collins aan de Nederlandse lezers voor en vertaalde en becommentarieerde ik zesentwintig gedichten van zijn hand. Daar zat 'The Lanyard' niet bij – dit werk heb ik speciaal voor de Moederdag in het Letterkundig Museum onder handen genomen.

Als 'A Lanyard' benoemt men in het Amerikaans/Engels een (dun) 'meertouw' of een 'sleutelkoordje'. Aangezien dit

laatste woord ons niet zoveel zegt, heb ik hier, na lang wikken en wegen, een 'punnikkoordje' van gemaakt. Het deed mij goed te merken dat niet alleen bij de dames, maar ook bij de heren in het auditorium dat begrip 'punniken' nog een belletje deed rinkelen. Op de borrel na afloop mocht ik bovendien vernemen dat ook de heren Meinderts en Korteweg zich in een diepgrijs verleden wel eens, al dan niet gedwongen, met dat vermaledijde punniken hebben bezig gehouden.

Ik hoop dat ik jullie aldus voldoende toelichting heb verschaft, groet jullie recht hartelijk en dan volgt hier 'Het Punnikkoordje'.

Kees

Het punnikkoordje

Toen ik mijzelf een tijdje terug heen en weer flipperde
binnen de lichtblauwe wanden van deze kamer,
van de typemachine naar de piano
en van de boekenkast naar een
op de vloer gedwarrelde enveloppe,
belandde ik tenslotte in het woordenboek
bij de letter P, waar mijn ogen
bleven haken aan het werkwoord Punikken.

Zoiets katapulteert je terug in de verloren tijd,
nog aangrijpender dan een door Marcel Proust
gepeuzeld madeleine-koekje dit vermag.
Een verleden tijd waarin ik aan een lange tafel zat
op een schoolkamp bij een Brabants vennetje
en hoe ik daar leerde dat je met een punnikklosje
een punnikkoordje kunt frunniken
bij wijze van cadeautje, voor je moeder.

Nog nooit had ik iemand zo'n koordje zien gebruiken
of er eentje bij zich dragen
gesteld dat dit al de bedoeling was,
maar desondanks bleef ik urenlang pielen
totdat ik een roodwit gepunnikt
gevalletje had, voor mijn moeder.

Zij schonk mij het leven
en de melk van haar borst
en ik gaf haar een punnikkoordje.
Zij verzorgde mij wanneer ik ziek was,
bracht het theelepeltje levertraan
naar mijn lippen
legde een koel washandje
op mijn voorhoofd en nam mij bij de hand
de gezonde buitenlucht in
waar zij mij leerde lopen en zwemmen
en in ruil voor dit alles
verraste ik haar met een punnikkoordje.

Ik zal duizenden maaltijden voor je koken
zei ze, en hier zijn je kleren
en een goede opvoeding.
En dit punnikkoordje is voor jou
antwoordde ik, en de juffrouw
heeft maar een heel klein beetje geholpen.

Hier heb je een lichaam dat ademt
en een hart dat klopt,
gezonde benen, botten en tanden
en twee ogen om de wereld
mee te lezen, fluisterde zij.
En jij, zei ik, krijgt dit punnikkoordje
dat ik op schoolkamp voor jou heb gemaakt.

En hier, zou ik nu tegen haar willen zeggen,
komt een nog veel onnozeler cadeautje.
Niet de eeuwenoude waarheid dat
je je moeder nooit genoeg kunt bedanken,
maar de berouwvolle bekentenis dat ik
toen zij dat roodwitte punnikkoordje
van mij aannam
er zo zeker van was als een jongen
op die leeftijd maar zijn kan –
dat wij door dit nutteloze
nietswaardige touwtje
dat ik uit verveling had gepunnikt
voor altijd quitte stonden.

Colofon

Redactie Jan de Roder, Erica van Boven
en Aad Meinderts
© Jan Campert-Stichting
© Afzonderlijke bijdragen: de auteurs
Grafische vormgeving: Karen Polder
Druk: Oranje Van Loon

Foto omslag: Jan Campert, 1922
Collectie Letterkundig Museum, Den Haag

Den Haag

De Jan Campert-Stichting wordt gefinancieerd door de gemeente Den Haag