

Jan Campert-Stichting Jaarboek 2013

Jan Campert-Stichting Jaarboek 2013

Den Haag 2014
Jan Campert-Stichting

Inhoud

- 7 Aad Meinderts, Voorwoord

Jan Campert-prijzen 2013

- 13 Juryrapport Jan Campert-prijs 2013
14 Piet Gerbrandy *Donkere materie*
Over Bewegend doel van Micha Hamel
- 25 Juryrapport F. Bordewijk-prijs 2013
26 Marjoleine de Vos *Verbeelde autobiografie*
Over Pier en oceaan van Oek de Jong
- 37 Juryrapport Nienke van Hichtum-prijs 2013
39 J.H. de Roder *Het beste is, het raadsel te vergroten*
Over Het raadsel van alles wat leeft (en de stinksokken van Jos Grootjes uit Driel) van Jan Paul Schutten
- 49 Juryrapport Constantijn Huygens-prijs 2013
51 Dankwoord Tom Lanoye
59 Bart Vanegeren *Verheugd leven, spelenderwijs*
Over het oeuvre van Tom Lanoye

Symposium Bomans & Carmiggelt: twee lichte letterheren

- 79 Aad Meindert, Woord van welkom
83 Gé Vaartjes, *Een symbiose tussen lach en litteken*
93 Henk van Gelder, *S. Carmiggelt: de journalist met literaire kwaliteit*
101 Jos Joosten, *Bomans als Barthes. Een lectuur van de Volkskrant-teksten van Godfried Bomans*
113 Jean-Pierre Geelen, *Iets te verbergen – Bomans en Carmiggelt als televisieschrijvers*
121 J.H. de Roder, *Types en echte mensen. Carmiggelt en Bomans bij Fens*
132 Thomas van den Bergh, *S. Carmiggelt: Stilist van het menselijk tekort*
139 Kees van Kooten, *Wat doen de berkenblaadjes?*

Voorwoord

Traditiegetrouw bevat dit jaarboek de juryrapporten voor de literaire prijzen die toegekend werden door de Jan Campert-Stichting en de essays over het bekroonde werk. Het tweede deel van het boek wordt ingenomen door de teksten van het symposium.

De Jan Campert-Stichting, die de literaire prijzen van de gemeente Den Haag toekent, heeft voor 2013 vier schrijvers bekroond.

Tom Lanoye (1958), ontvangt de Constantijn Huygens-prijs 2013 voor zijn hele oeuvre. Wie Lanoye leest, hoort stemmen. Stemmen die een levensechte persoonlijkheid suggereren. Neem de stem van Tom, de legendarische ‘slagerszoon met brillette’ uit zijn debuut, de jonge schelm Tony Hanssen uit *Alles moet weg*, de herboren Shakespearekarakters uit *Ten oorlog*, de illusievolle Maarten Seebregs uit *Het derde huwelijk*, of de Zuid-Afrikaanse vrijheidsstrijder die plotsklaps zijn levensverhaal uit de doeken doet in *Gelukkige slaven*. Al dertig jaar wordt het werk van Tom Lanoye bevolkt door mensen die hun stem laten horen. Het woord nemen en hun verhaal doen. Dat ze daarbij van pijnlijke eerlijkheid kunnen omslaan in de meest doorzichtige pogingen tot bedrog – zelfbedrog niet in de laatste plaats – maakt ze voor Lanoye alleen maar interessanter. Tom Lanoye heeft de Nederlandstalige literatuur een adembenemend oeuvre opgeleverd, waarin de taal kolkt en stroomt en de wereld geen moment rust wordt gegund.

Micha Hamel (1970) valt voor zijn bundel *Bewegend doel* de Jan Campert-prijs 2013 toe. *Bewegend doel* is een poëtische roetsjbaan. Een grote diversiteit aan onderwerpen wordt gepresenteerd in uiteenlopende tonen, stijlen en typografieën. Hamel experimenteert met de grenzen van de poëzie: waartoe leent zich het gedicht allemaal? Wat laat taal nog toe? *Bewegend doel* is een rijke bundel die getuigt van een aantekelijke lyrische gedrevenheid die gegarandeerd leesplezier oplevert.

Aan Oek de Jong (1952) is voor zijn roman *Pier en oceaan* de F. Bordewijk-prijs 2013 toegekend. *Pier en oceaan* is de roman op zijn best. Met zijn sensitieve proza graaft De Jong zo diep in het gevoelsleven van zijn personages, en beschrijft hij zo zintuiglijk de wereld waarin ze zich bewegen, dat het verschil tussen lezen en leven niet zo groot meer is.

Bovengenoemde prijzen worden jaarlijks toegekend. Jan Paul Schutten (1970) ontvangt de tweejaarlijkse Nienke van Hichtum-prijs voor jeugdliteratuur 2013 voor *Het raadsel van alles wat leeft (en de stinksokken van Jos Grootjes uit Driel)*. Alles wat je wilde weten over de evolutie zonder dat je wist dat je het wilde weten, of je nu een tiener bent of een gevorderde in het leven: dat is de ervaring die je hebt bij het lezen van Schuttens boek. Niet alleen meesterlijk geschreven en fantastisch geïllustreerd door Floor Rieder, maar ook onweerstaanbaar vormgegeven door Tobias David. Alsof we hier met een uitgave te maken hebben uit Darwins tijd, al zal men zich toen niet snel hebben afgevraagd hoe te overleven zonder kont.

Van de jury onder voorzitterschap van Aad Meinderts maakten deel uit Yra van Dijk, Arjen Fortuin, Aukje Holtrop, Ena Jansen, Annemie Leysen, Jan de Roder en Carl De Strycker.

De bekendmaking van de bekroningen vond plaats op dinsdag 29 oktober in het programma *Kunststof/NTR – Radio 1*. De auteurs kregen hun prijs uitgereikt tijdens het Writers Unlimited Winternachten festival op zondagmiddag 19 januari 2014 in het Theater aan het Spui in Den Haag. De prijzen werden uitgereikt door de Haagse wethouder van Cultuur, Marjolein de Jong.

Het jaarlijks symposium van de Jan Campert-Stichting vond plaats op vrijdag 15 november 2013 in het Letterkundig Museum en had de lichte letterheren Bomans en Carmiggelt – beiden 100 jaar geleden geboren in Den Haag – als onderwerp.

Een mooie rij sprekers vermaakte een volle zaal, mede dankzij de vertoonde televisiebeelden van de twee literaire humoristen. Al werd er op het symposium natuurlijk druk gediscussieerd over de vraag of je de beide lichte letterheren wel als humoristen moet betitelen.

De teksten van de lezingen zijn soms sterk bewerkt voor publicatie en bovendien ingekort. Dat laatste geldt met name voor de bijdrage van Kees van Kooten. De lezer van dit jaarboek mist natuurlijk de discussie tussen de spreker en het publiek die na elke lezing gevoerd werd. Ook moet hij het doen zonder de soms hilarische televisiebeelden. Er blijft gelukkig veel moois over.

Aad Meinderts,
voorzitter Jan Campert-Stichting

Jan Camp
Stichting
de Prijzen
de Prijswinnaars
de essays

Jan Campert-prijs 2013

Micha Hamel

Bewegend doel

Juryrapport

Op de kaft van *Bewegend doel* staat een schietschijf met een duidelijke roos. Wie de bundel openslaat, merkt echter al gauw dat de dichter zich niet laat vastpinnen op een vorm, een stijl, een poëtica. Micha Hamel confronteert zijn lezers met een grote diversiteit aan thema's: er is een gedicht over nostalgie, en daarnaast eentje over een paarse onderbroek, maar net zo goed bevat de bundel een hedendaagse bewerking van Goethes 'Erlkönig'. Die zeer uiteenlopende onderwerpen worden gepresenteerd in verschillende tonen, stijlen en met behulp van allerlei typografische middelen. De ene keer waaieren de verzen breed uit, de andere keer krijgen we een geserreerd gedicht. Nu eens lezen we klerkentaal, dan weer is het gedicht een liedje. Hamel experimenteert met de grenzen van de poëzie: waartoe leent zich het gedicht allemaal? Wat is er nog mogelijk in tekst en wat laat de taal toe? Grenzen worden opgezocht en afgetast, en dat levert spannende poëzie op.

Vervelen kan je je onmogelijk met deze vaak grappige bundel. Tussen het openingsgedicht, 'Donkere materie', en het slotgedicht dat gaat over de dood en het einde (allebei overigens ook poëticaal te lezen – zou dit écht Hamels laatste bundel zijn?) voert de dichter je mee van de ene wereld in de andere. Van die van de popster naar het restaurant en naar het advocatenkantoor. Onderweg word je van het ene uiterste in het andere geslingerd, inhoudelijk, wat de vorm betreft, maar ook talig. En altijd treft Hamel daarbij de juiste toon. Bull's eye, vond de jury! *Bewegend doel* is een overvolle, rijke bundel die getuigt van een aanstekelijke lyrische gedrevenheid die gegarandeerd voor leesplezier zorgt.

Piet Gerbrandy

Donkere materie

Over Bewegend doel van Micha Hamel

Dat dichters bezetenen zijn in wie de Muze vrij spel heeft, onmaatschappelijke orakelpriesters die permanent of periodiek in een staat van heilige waanzin verkeren, is een hardnekkige, door vele betrokkenen listig uitgebuite mythe. Plato is de eerste die het verband tussen gekte en poëzie heeft uitgewerkt, niet toevallig in de *Phaidros*, een dialoog die algemeen als zijn meest geïnspireerde wordt beschouwd. Drie eeuwen later speelt de Romeinse dichter Horatius, als mens vermoedelijk de nuchterheid zelve, lichtelijk ironisch met het inmiddels stevig verankerde sjabloon van de dionysische vervoering, daarin driftig geïmiteerd door nijvere verzensmeden van de eerste tot en met de achttiende eeuw. De dichter als gek vond royaal empooi aan vorstenhoven en werd gretig omarmd door gezeten burgers, mits er geen twijfel over bestond dat het een gespeelde krankzinnigheid betrof. Zijn positie was die van een hoogopgeleide nar, aangesteld om het onbetekenende op te blazen en het efemere in een mythisch kader te plaatsen.

Dat veranderde in de negentiende eeuw. Enerzijds stonden er dichters op aan wie écht een steekje los was of die hun buitenmaatschappelijke rol zo serieus namen dat ze meenden zich dagelijks aan drank, drugs en foute seks te moeten overgeven, anderzijds leidden democratisering van onderwijs en de eclips van een adellijk mecenaat tot het verschijnsel van de bourgeois-literator, die het dichterschap combineerde met een fatsoenlijke betrekking. Hölderlin bracht mummelend de helft van zijn leven door in een toren in Tübingen, Baudelaire overleed jong aan excessief gebruik van alcohol en opium, Trakl aan een overdosis cocaïne, maar Hendrik Tollens was een succesvol verffabrikant en Wallace Stevens werkte bij een verzekeringskantoor. Hoewel intussen de meeste dichters oppassende burgers zijn, komen we niet helemaal los van het romantisch ideaal van het gestoord genie. Niemand zou willen ruilen met Jotie T'Hooft of Sylvia Plath, maar we zwelgen met graagte in hun vruchtbare ellende.

Hier komt bij dat de filosofie van de afgelopen veertig jaar het fenomeen van de literaire tekst in hoge mate heeft ge-problematiseerd. Volgens Roland Barthes is de Auteur dood, Lacan en Derrida denken dat een taaluiting altijd iets anders betekent dan de spreker meent, Edward Said en Judith Butler hebben overtuigend laten zien dat alle communicatie wordt gestuurd door ideologische vooroordelen. In dat licht kan geen schrijver meer met droge ogen beweren dat wat hij op papier heeft gezet puur zijn eigen zieleroerselen zijn. Literatuur speelt zich af in de maatschappelijke ruimte en wordt niet meer beschouwd als expressie van een zuivere dan wel getourmenteerde ziel. Bovendien is de canon van onaan-tastbare Grote Werken van zijn troon gestoten. Sinds Andy Warhol geldt ook het oeuvre van Walt Disney als behartens-waardig cultuurgoed.

Weinig Nederlandse dichters belichamen bovenstaande pro-blematiek, als dat het goede woord is, zozeer als Micha Hamel (1970). Zijn eerste bundel, *Alle enen opgeteld* (2004), opent met een manifest van lulligheid:

*In bikinibroekje graaien
van meisje vijftien lentes
nooit gedaan toen te jong
te ongeduldig nu te oud*

De spreker is een keurige man die zijn maar al te banale verlangens onderdrukt, sublimeert of in het verborgene be-vredigt. 'Praktiseer losbandig fantasie', zegt hij, 'ook praten helpt'. Maar 'nu het donkert / in je vlammen jongenshart', wordt het tijd alle macho-aanstellerij achterwege te laten, hoe treurig het ook is dat je leven niet is geworden wat je je ervan had voorgesteld. En zeuren helpt niet:

*Wat ik toch een hekel heb
aan mannen, aan gedichten,
aan levenskunst en weemoed*

Het gedicht is een paradoxaal geheel, omdat het de burgermansweemoed zowel oproept als afwijst. De dichter is een flister die zijn smoezelige frustraties onthult en belachelijk maakt. Meedogenloos, vrolijk of somber fileert hij, vier bundels lang, zijn eigen gevoelens, waarbij hij er alles aan doet om de oprechtheid en authenticiteit van wat hij schrijft te ondergraven. ‘Soms vang ik een glimp van mijzelf op’, zegt hij, ‘Niet hier, in de piste, maar ergens / tussen het boeroepend publiek’. Hamel is een speler, een poseur, maar datgene waarmee hij speelt is vuur.

Het kleine poëtische oeuvre van deze duivelskunstenaar, dat in een periode van tien jaar tot stand kwam, is uitermate onevenwichtig. Compacte kleinoden worden afgewisseld met oeverloos geouwehoer, typografische experimenten staan naast klankrijke liedjes, sentimentele jeugdherinneringen naast metafysische vergezichten, ‘hoge’ en ‘lage’ cultuur trekken samen op in een moedige poging de tijdgeest te betrappen. Bij een ambitie als deze zouden braaf geciseleerde verzen misplaatst zijn: ‘In het dagboek van een edel man is elke lijn / met zorg of zorgen geschreven? Die pleetegelregel / keilde ik eerder kotsend overboord.’ De rijkdom van Hamels poëzie is een product van zijn weigering voor één vorm of stemming te kiezen. Het maakt hem verwant aan Tonnus Oosterhoff, die zichzelf eveneens steeds opnieuw uitvindt zonder in willekeurigheid te vervallen. Hamels neiging de ernst van zijn missie te pas en te onpas onderuit te halen door zichzelf in de rede te vallen is vergelijkbaar met de moedwillig irriterende techniek van Wouter Godijn. Maak je je op voor een beschaafd avondje dichtkunst, dan kun je beter iemand anders uitnodigen dan Micha Hamel.

Dat Hamel zich blijkbaar gauw verveelt en zich ervoor inspant iedere keer iets nieuws te bedenken, wil niet zeggen dat er in zijn werk geen constanten zijn aan te wijzen, zowel thematisch als formeel. Hoewel hij in zijn eerste bundel duidelijk nog op stoom moet komen, zijn de belangrijkste elementen al aanwezig. Een aardig voorbeeld is ‘Hoe nu, mooie’, waarin de spreker valt voor een vrouw in een supermarkt:

*Gewoon, in de supermarkt,
bij de groente een blik en ik
deed een glimlach met een banaan.*

*Ze had twee oren, twee ogen,
neus, mond, eigenlijk alles
wat andere vrouwen ook hebben.*

*Het is geweldig flauw om te zeggen
dat ik een vrouw heb gezien,
mooier dan alle andere.*

Deze nog tamelijk opgeruimde beschrijving van een kortstondige verliefdheid ontaardt zodra de dichter zijn ervaring tracht uit te diepen, in bijna ongrammaticaal gestamel, waarbij veelzeggend het woord ‘liever’ herhaald wordt en het enjambement tussen ‘heb’ en ‘gezien’ weinig subtiel de onbereikbaarheid van de dame onderstreept:

*Want niets liever dan liever niet
beschreef ik de vrouw die ik heb
gezien en hoe mooimooimooi ze*

(was – benadrukt het vluchtige)

Zijn fantasie slaat helemaal op hol wanneer hij zich voorstelt hoe de lezer op het gedicht zal reageren, want bij het woord ‘gezien’ staat de volgende voetnoot:

*Lezer, morgen boodschappen doend: ‘Asjemenou, daar heb je d’r!’
Constaateert: ‘Inderdaad: écht de mooiste.’
Dra posten dagelijks massa’s
bij het fruit, de conserven en kassa’s.*

Dit is om verschillende redenen een verwarrende interventie. In de eerste plaats dienen noten doorgaans als bronvermelding die het geschrevene geloofwaardig en controleerbaar maakt. Weliswaar wordt hier de historische correctheid van het gedicht

onderbouwd met een bevestiging door een lezer die de vrouw met eigen ogen heeft aanschouwd, maar omdat de waarneming zich ‘morgen’ afspeelt, vormt het gedicht de voorspelling van zijn eigen receptie. In de tweede plaats ondermijnt het komische rijm in ‘massa’s’ en ‘kassa’s’ de wetenschappelijke status van de voetnoot. Dat dit alles wordt ingezet om een totaal subjectieve schoonheidservaring onder woorden te brengen, heeft een ontregelend effect. Wat is dat eigenlijk, een mooie vrouw? En wat zadelt ons met dergelijke sensaties op? De dichter heeft wel een idee, maar het is kennis waar hij niets mee opschiet:

*Ach, wat brengen mij mijn neuronbanen
– monorails van hormoonimpulsen – anders dan een
optocht van protestgedachten zulke als in bed ineens
een weerzin omtrent kennis in het algemeen.*

*Schouderophalend, nors
droom ik mijn ik.*

De sequens ‘neuronen-’, ‘mono-’, ‘hormoon-’ echoot, ergerlijk genoeg, het eerste woord van het gedicht, terwijl ‘ik mijn ik’ een vervormde herhaling van ‘blik en ik’ uit de tweede regel is. De suggestie die hiervan uitgaat is dat de spreker zoals gewoonlijk het willoos slachtoffer is van wat zich in zijn lichaam afspeelt. Maar het heeft ook een poëtische implicatie: de werkelijkheid, die blijkbaar een projectie is, wordt gegeneerd door het gedicht, niet omgekeerd. Zoals de spreker de vrouw niet zal bereiken, staat ook de lezer met lege handen. Het heeft weinig zin morgen op zoek te gaan naar die supermarkt, al is het alleen omdat de dichter in zijn noot vergat te vermelden waar die gevestigd is.

Zien de gedichten in *Alle enen opgeteld* er nog uit als gewone gedichten, dat wil zeggen: in strofen ingedeelde teksten met een strakke linker- en een rafelige rechtermarge, die veilige zekerheid gaat in *Luchtwortels* (2006) overboord. Veel pagina’s zien eruit als proza, er wordt veel gecursiveerd en met inspringingen gewerkt. De dichter onderzoekt de houdbaarheid van zijn medium, zoals blijkt uit ‘Val’:

*Ik schrijf net zolang
mijn jeugd op totdat
het niets meer betekent*

*mijn jeugd mijn jeugd mijn jeugd mijn jeugd mijn
jeugd mijn jeugd mijn jeugd mijn jeugd mijn jeugd
mijn jeugd mijn jeugd mijn jeugd mijn jeugd mijn
jeugd mijn jeugd mijn jeugd mijn jeugd mijn jeugd*

Zo gaat het nog elf regels verder, met als onfeilbaar resultaat dat de jeugd inderdaad verdampt tot een betekenisloze riedel. Dat is gewaagd voor een dichter die nu juist met voorliefde jeugdherinneringen ophaalt, iedere bundel opnieuw, en bovendien op ontroerende wijze weet te schrijven over zijn eigen kinderen. Het raadsel van de identiteit, van het zelf dat steeds verandert maar zich er koppig van tracht te overtuigen dat zijn kern onaantastbaar is, wordt hier tastbaar gemaakt.

Dit motief is ook sterk aanwezig in *Nu je het vraagt* (2010), met name in de lange prozatekst die dezelfde titel draagt als de bundel. De dichter vertelt met talent voor detail en *suspense* over een enge gebeurtenis uit zijn kindertijd, maar sluit het verhaal als volgt af:

*Ik zit dit te vertellen en ik denk: het is raar, heel vreemd eigenlijk.
Waarom ik het niet aan mijn ouders heb verteld of plots ben gaan
huilen of er ontzettend van ben gaan dromen of zo. Tjee. Maar je
bent kind en dan beleef je het intens, maar heel anders, op een
andere frequentie, denk ik, en zeker ik, ach ik fantaseerde de boel
aan mekaar, ook, soms, dat wil je niet weten.*

Het interessante is dat deze bekentenis geen afbreuk doet aan de geloofwaardigheid van het verhaal, integendeel, juist de eigenheid van de kinderlijke ervaring wordt erdoor versterkt.

Dat Hamel nu een prestigieuze prijs krijgt voor *Bewegend doel* (2013), een bundel waarvan hij heeft aangekondigd dat het

zijn laatste zal zijn, is terecht. Het is zonder meer zijn beste boek, niet alleen in de compromisloze drang de poëtische vorm af te breken tot er niets overblijft dan een lege huls, ook in de intensiteit van de opgeroepen gedachten en emoties. Verloor de vroegere Hamel zich weleens in flauwe grappen of onbekommerd geleuter, hier is, als ik het goed zie, een man aan het woord die het leven niet gemakkelijk opneemt. De dichter tracht greep te krijgen op de 'donkere materie' van zijn gemoed, maar beseft dat zijn pogen even vruchteloos is als de grandioze hypothesen van astronomen. Het openingsgedicht begint zo:

Geen lust om over mijn snikkel te dichten. Luister eens, ik vind het afschuwelijk dat jij mij doet voelen dat ik al mijn doorbloedingen

nog heb. Bovendien beschouw ik het als een nederlaag dat ik er een geschrift voor gebruik om jou dit te zeggen. Welbeschouwd is het laf,

maar ja: iedereen om mij heen is laf, achterbaks, opportunistisch én kleinburgerlijk. Speel ik dan misplaatst de onverschrokken braverik?

Want zoals er emotietelevisie en ervaringstheater bestaat, zo bestaat er ook bekentenispoëzie, latexallergie, scheurbuik en donkere materie.

Net als in het eerste gedicht van *Alle enen opgeteld* ondermijnt de dichter hier de zuiverheid van zijn motieven, maar de wijze waarop het gebeurt is aanzienlijk indringender. Hij bekent de onwaarachtigheid van zijn 'bekentenispoëzie', die, gezien de twee woorden die erop volgen, als het symptoom van een onsmakelijke aandoening mag worden beschouwd. Maar het is nog erger. In de eerste strofe verafschuwt de dichter de seksuele drift waaraan hij nog altoos bloot staat, bovendien neemt hij het de lezer kwalijk dat die hem daaraan herinnert. En ten slotte verwijt hij het zichzelf dat hij een geschrift nodig heeft om de confrontatie met de ander aan te gaan. Kortom, deze poëzie had er niet mogen zijn.

Ze is er desondanks. Hamel berijdt als vanouds zijn stokpaarden, maar neemt grotere risico's dan voorheen. Reeds in

Luchtwortels stonden klankdichten waarin de muziek de betekenis overstemde: 'Lul lul lul / Oog lul oor / Lul aap lul / Neus neus neus'. Of: 'piep! // leven hoera! // zal de piep / die ja // zal de piep lang / leven lang in / hoe lang', enzovoorts. Ik word daar niet enthousiast van. In *Bewegend doel* doet hij het ook, maar met groter raffinement. 'Dorpsgezicht' is een studie in *o* en *e*, die dermate overdadig galmt dat je er dol van wordt. Een jongen en een meisje neuken er ranzig op los totdat de dorpsklok twaalf heeft geslagen, als vertegenwoordigt hun samenzijn de essentie van de vergankelijkheid. Dit is ongecompliceerde geilheid: 'DONG bolt plots een bolle kont / DENG zwelt peen van stevig vlees'. Maar *o* en *e* komen niet samen. In de laatste strofe gaat elk zijns weegs:

*DONG dropt schoot geronnen hoop
DENG snelt krek de deerne weg*

Evenals in vorige bundels schrijft Hamel over vreugde en sleur van het vaderschap, hij lijkt zelfs te koketteren met zijn status als burger van onbesproken gedrag, maar niet zonder wanhoop. Een feestje met buurtgenoten die de spreker van het schoolplein kent, dreigt al in de eerste strofe uit de hand te lopen wanneer hij provocerend opmerkt: 'Iedereen weet dat lelijke mensen ook gevoelens / hebben zoals er ook in de allerknapste vrouwen / mensen zitten'. Wanneer dit nog niet het gewenste effect heeft, gaat hij een stap verder, alsof hij zich koste wat het kost onmogelijk wil maken. Conversaties als deze herinneren aan de brievenboeken van Reve:

'Naast mijn voltijdsbaan als burgerman heb ik tegenwoordig een leven als mens,' probeer ik dan op joviale toon tegen een wijkende haarlijn die ik vagelijk herken van de haastige minuten tijdens het zonen halen en brengen.

Wanneer een 'luizenmoeder' hem ongevraagd een advies voor gekleurde was geeft, is de maat vol:

Ik haal adem en zeg: 'Trek vooral geen broeken uit van rugbehaarde heren die gewillig in verstandshuwelijken blijven zitten. Schilder uw slaapkamer in geborgen kleurstelling, keer het hoofdeinde richting raam en zet de voordeur open, dan komt het goed. Normaliter drukken wij hier onze Havana's uit in de aardbeien met slagroom, rijen tegen de serveersters op en kotsen brullend van ambivalentie in de champagnekoelers om onze lediggang te vieren.'

Na zo'n opmerking kun je beter vertrekken en je de eerstkomende tijd niet op het schoolplein vertonen. De oppassende huisvader doet hier een halfslachtige poging zijn dwangbuis af te werpen, maar beseft dat het te laat is geworden om alles kapot te maken. Hij zit het uit, gezien het volgende gedicht, waarin een depressie wordt opgeroepen: 'Geoefend roerloos zit hij aan / het raam met het tranende glas // en zoekt de klank van een naam / in de komernis van het gloren.' Diep 'zijn de frustraties ingeklonken', en als hij aan zijn jeugd denkt, ziet hij hoe een ventje over een paadje fietst 'met een van inspanning vertrokken lach'. Gemoed en verstand verkeren in een 'durende entropie', aan 'een vleeshaak adelt het vale hart'. Bemoedigende woorden helpen niet:

Dan treurt er iemand ernstig, doch praat ook lief. Haar handmuis voelt als kipfilet.

Met ontstoken hersenen staart hij droevig naar de muur van gelei die de toekomst is.

De dagen van vraging zijn geheel voorbij.

Als kipfilet: de vervreemding kan niet sterker worden uitgedrukt. In de laatste strofen klinkt dan ook opluchting door als de patiënt vaststelt dat dit de laatste keer is dat hij leeft.

Hiermee is niet gezegd dat *Bewegend doel* een neerslachtige bundel is, want deze dichter is van nature een speler. Maar de inzet van het spel is hoger dan tevoren. Indrukwekkend is Hamels bewerking van Goethes 'Erlkönig', de door Schubert getoonzette ballade waarin een kind voelt dat er onheil

dreigt, maar ten onrechte door zijn vader gerustgesteld wordt. Goethe begint zo:

*Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind.
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.*

Hamel doet het zo:

*Daar zoekt diep in de nacht bij striemende wind
in zijn vijflaags gelakte leasebak over de doodstille
hoofdroutes dwars door het uitgeputte laagland*

een vader met zijn kind.

*De ruitenwissers en wat andere snuffes zijn ingeschakeld, de
verwarming staat op stand 8. De radio pruttelt zachtjes en plots:
de klassieke jengel van de achterbank: 'Wanneer zijn we er?'*

Natuurlijk komen ze er niet. Wat het gedicht ver uittilt boven een gemakkelijke modernisering van een 'klassieke jengel', is wat daarna gebeurt. Nadat de bariton en de pianist hun recital hebben voltooid en het Concertgebouw-publiek is vertrokken, 'komt voor de artiesteningang // traag // een blinkende koets tot stilstand'. Vervolgens blijkt dat zich in de kleedkamer een drama heeft afgespeeld:

De zanger, gedoucht, met zijn haar in een keurige scheiding,

komt asgrauw naar buiten

met in zijn armen

de pianist.

Literatuur is werkelijkheid geworden. Is dat niet waar elke dichter van droomt?

In de praktijk blijven fictie en realiteit echter los van elkaar te blijven staan. De wereld laat zich niet weergeven in taal, laat staan dat ze zich erdoor laat manipuleren. Het slotgedicht van *Bewegend doel* is dan ook een afscheid. Uit het duister verschijnt een man met een fakkel die de dichter aankondigt dat zijn taak erop zit:

*'De woorden zijn op. Jouw onvaste,
onbesuisde doch altijd hufterbestendige stem
wordt steeds vaker door personages verwoord*

blijkt ook hier

*waarvanwege ik je voorstel de poëzie voortaan
aan anderen te laten [...]*

Onze protagonist krijgt de opdracht zich toe te leggen op wat zijn 'onvolgroeide wezen' verder is vergund te ontdekken. Hij geeft zich niet direct gewonnen, wil in elk geval nog iets kwijt over 'ftalaten' (een groep chemische verbindingen die onder andere gebruikt worden als weekmakers in plastic), maar uiteindelijk wordt hem de mond gesnoerd. In een ander lettertype wordt ook de potentiële criticus op non-actief gesteld: 'U bent niet gerechtigd kennis te nemen van de verwijzingen in de tekst, of de inhoud ervan op enige wijze te interpreteren, openbaar te maken of te kopiëren.' Evenmin als de poëzie had dit stuk geschreven mogen worden. Laten we doen of het niet bestaat. 'U wordt verzocht deze bladzijde onverwijld om te slaan'.

Piet Gerbrandy (1958) – verbonden aan de Universiteit van Amsterdam – is classicus, dichter, essayist en is poëzie-criticus bij *De Groene Amsterdammer*. Hij promoveerde in 2009 op een proefschrift over poëzie van H.H. ter Balkt en Jacques Hamelink. Voor zijn gehele oeuvre werd hem in 2005 de Frans Kellendonk-prijs toegekend.

F. Bordewijk-prijs 2013 **Oek de Jong** ***Pier en oceaan***

Juryrapport

'The Great Dutch Novel', zo zou je *Pier en oceaan* kunnen noemen. Nederlands, om de allesoverheersende geur van zee en basalt in de roman, en vooral door het gereformeerde milieu waar hoofdpersoon Abel uit voortkomt. Groots, door de reikwijdte van het verhaal en ook de omvang ervan. Voor iemand die onlangs nog de lof zong van de 'beknoptheid' in de roman, heeft De Jong zich weinig beperkingen opgelegd met *Pier en oceaan*. Maar wie de roman leest, begrijpt waarom de schrijver deze lijvige roman nodig had. Niet alleen de zintuiglijke beschrijving van de weidse Zeeuwse en Hollandse landschappen neemt de ruimte, maar ook de diepgravende zoektocht naar het innerlijke leven van zijn personages. Vooral de hoofdpersoon Abel en zijn moeder Dina, en de intieme maar ongemakkelijke relatie tussen hen, komen tot leven in het sensitieve proza van De Jong.

Zo brengt hij onder woorden wat het is om iemand te worden: hoe onzichtbare invloeden van het tijdperk, van landschappen, lichamen, dromen maar vooral de anderen een mens vormen. En zo vindt hij samenhangende beelden en indrukken voor de chaos die ieder opgroeiend kind voelt. De epifanieën die Abel ervaart wanneer hij alleen aan zee is, monden uit in een sterk geïntensiveerd realisme. Alles is hier volgestroomd met betekenis: landschappen, geuren, lichamen en vooral ook de taal.

Pier en oceaan is de roman op zijn best. De Jong peilt zo diep het gevoelsleven van zijn personages, en beschrijft zo zintuiglijk de wereld waarin ze zich bewegen, dat het verschil tussen lezen en leven verdwijnt.

Marjoleine de Vos
Verbeelde autobiografie
Over Pier en oceaan van Oek de Jong

‘Het liefst zou ik het zo min mogelijk over “mijzelf” willen hebben,’ schrijft Oek de Jong op 7 juni 1997 in zijn dagboek. ‘Ik ben er van overtuigd dat de persoonlijkheid van de schrijver juist in het “verzonnen” verhaal op een essentiële manier meespeelt dan in het autobiografische, want alleen door de verbeelding wordt het onbewuste geopend.’ Uit het onbewuste komen de geheimzinnige, ongrijpbare maar veelzeggende beelden, die je toch ‘onmiddellijk in de greep’ hebben, meent hij.

Hij heeft de aantekening opgenomen in *De wonderen van de heilbot. Dagboek 1997–2002*, een keuze uit zijn dagboekantekeningen uit de periode waarin hij aan zijn roman *Hokwerda’s kind* werkt. Die roman speelt zich, precies zoals De Jong het blijkens deze opmerking wil, grotendeels af buiten zijn eigen milieu, met verzonnen personages.

Hoewel hij dus inderdaad voor een verzonnen verhaal kiest, is De Jong er in 1997 toch niet helemaal zeker van dat dat de weg is die hij moet gaan. ‘Het gebruik van autobiografisch materiaal roept de sterkste emotie bij me op,’ bekent hij.

Tien jaar na het ‘verzonnen’ *Hokwerda’s kind* lag *Pier en oceaan* er. Een roman die onmiskenbaar ontstaan is uit autobiografisch materiaal. Hier geen winkelmeisjes en lassers maar de geschiedenis van zijn eigen ouders, een blik op het leven van hun ouders, – die dus De Jongs grootouders zijn –, de eigen jeugd in Friesland en in Zeeland. De feiten en de grote lijnen, de plaatsnamen, grachten en zomerdagen waarop er gezwommen wordt in het Goese Sas – ze zijn niet verzonnen maar ‘echt gebeurd’. Ooit. Op een bepaalde manier.

Wie zo zonder eromheen te draaien gebruik maakt van zijn eigen geschiedenis, roept bij de lezer meteen de vraag op waarom hij wat toch duidelijk autobiografisch schrijven is, een ‘roman’ noemt.

In interviews heeft De Jong er geen misverstand over laten bestaan dat hij geen autobiografie schreef – waarheid,

controleerbare feiten en anekdotes – maar een roman. Een autobiografische roman, dat wel. Vergelijkbaar met de Anton Wachter-romans van Simon Vestdijk, vol van diens geboorteplaats Harlingen (‘Lahringen’) bevolkt met dienstmeisjes en klasgenoten die in zekere zin bestaan hebben – denk aan de foto van ‘Ina Damman’. Of met A.F.Th. van der Heijden en zijn *Tandeloze tijd*, waarin die zijn eigen leven mythologiseert en verbreedt tot een romanwereld, of met de manier waarop Proust de verloren tijd terughaalde. Zo, maar dan anders natuurlijk, wilde ook De Jong een roman schrijven waarin zijn eigen jeugd op een bepaalde manier vervat zou zijn.

Maar wat is de eigen jeugd. Eindeloos veel. Niet alleen hoe het licht door de gordijnen viel op een zomeravond of hoe de geluiden klonken in opa’s timmerfabriek, maar ook wat voor vrouw je moeder was, ook hoe de mensen met elkaar leefden, hoe moeders van vriendjes op je reageerden, wat je dacht over je nieuwe windjack. De eigen jeugd is ook de godsdienst waarvan het leven van de vader van meet af aan doordrenkt is en die hij op zijn beurt weer trachtte door te geven aan zijn kinderen. De nieuwbouwwijken in de jaren vijftig horen bij die jeugd, de pesterige opmerking van een vriendje, de warmte van een verliefd meisje, de schaamte over vader en de schaamte over de ruzie met vader.

De eigen jeugd is, voor wie er even over nadenkt, een onoverzienbaar geheel, waarin ook de levens van andere mensen een grote rol spelen. En dus dringt De Jong binnen op plaatsen waar hij als kind niet kon komen: in de angsten en verlangens van zijn moeder, in de onlust van zijn grootvader, in de dromen van zijn vader, in de nachtelijke gesprekken van zijn ouders.

Het vertelperspectief in *Pier en oceaan* ligt niet vast. De hoofdpersoon, Abel Roorda, is weliswaar degene met wie we het meest optrekken, maar aanvankelijk zien we de wereld vooral door de ogen van zijn zwangere moeder, die zich min of meer moedwillig door haar verloofde heeft laten bezwanteren, om een levenskeuze voor zichzelf te forceren.

De angstige, geremde Dina, die zichzelf maar moeilijk peilt en veel te stellen heeft met wat er allemaal in haar leeft,

is degene die het verhaal in gang zet. Die eerste honderd bladzijden, zich afspelend in 1952, zetten de toon van het boek. De wereld lijkt er nog bijna vooroorlogs, op een warme zomerdag in Zandvoort waar Dina haar ouders treft op het terras van een goed hotel in Zandvoort. Dat terras en het hotel, de manier waarop haar welgestelde ouders daar zitten, hun pogingen om haar een beetje te verwennen terwijl ze tegelijk slecht op hun gemak zijn met hun zwangere dochter – het ademt allemaal een verleden dat ver weg geraakt lijkt. Zo, met een sorbet of kroketjes, zouden de ouders ook heel goed in de jaren twintig of dertig op dat terras gezeten kunnen hebben, en ook wat hun opvattingen betreft en hun vanzelfsprekende geloof met bijbehorende zalvende taal, ('En vergeet niet: God zorgt, kind, God zorgt') zijn ze allesbehalve na-oorlogs.

In Dina gaan intussen dingen om die haar ouders onmogelijk kunnen bevroeden en die ze ook zeker niet zouden willen bevroeden – herinneringen aan de liefdesrelatie die ze met een vrouw heeft gehad daar in Zandvoort, en het beangstigende beeld van de hospita die zich die morgen heeft ontbloot en zich leek op te dringen. Iederéén lijkt zich, zwetend en riekend en kijkend, wel op te willen dringen aan Dina, die niet anders doet dan vluchten en afweren en die zich in haar angstige geslotenheid stug en soms uitgesproken bot gedraagt.

'Het grootste deel van ons leven bestaat uit ons alleen zijn met onszelf' schrijft De Jong in zijn essay *Wat alleen de roman kan zeggen*. Dat toont hij in Dina. Zij is een personage dat buitengemeen veel alleen is met zichzelf en niet per se uit vrije wil. Ze kan niet anders, ze buigt zich toberig over wat er in haar omgaat en wijst de buitenwereld voor een belangrijk deel af.

Zo is dus de moeder, waaruit Abel Roorda is voortgekomen. Deze vrouw, dochter van twee stijve ouders die vaak openlijk, soms stilzwijgend, elk sprankje buitenissigheid afkeuren, gezagsgetrouw als ze zijn, zal haar stempel drukken op het loensende jongetje dat we na een bladzijde of honderd zien verschijnen en dat dan al bijna zeven is.

Een angstig, nerveuzig jochie, stil, maar met een nogal onstuimig gemoedsleven, net als zijn moeder. We lezen hoe de grootouders naar het ventje kijken, en ook zijn moeder

en zijn oom kijken naar hem. Behalve voor zijn moeder is hij van buitenaf gezien geen aantrekkelijk kind, zo slecht op zijn gemak als hij is. En dan is-ie ook nog scheel.

We zien ook die volwassenen door elkaars ogen en door de ogen van het kind. Vaak maar kort. Veel personages krijgen maar even de kans om hun gedachten te denken en hun blik om zich heen te werpen. De nadruk in de roman ligt op de focus van moeder Dina, zoon Abel, en Lieuwe, de vader. Ook ongeveer in deze volgorde, al is niets onvermengd in dit boek. Maar grofweg zou je kunnen zeggen dat het eerste deel van de roman vooral bepaald wordt door de moeder, dan ligt het perspectief een tijd lang vooral bij Abel en in het laatste deel krijgt de vader meer ruimte voor zijn gedachten en gevoelens. Daarin komt zijn zoon zo af en toe voor, een slungelige onbehouden jongen met wie hij weinig contact heeft en die zich steeds meer van het ouderlijk huis verwijdert.

Er wordt vanaf het begin een psychologische wereld opgebouwd, waarin de ouders verschillende en dikwijls onverengbare krachten zijn. De jongen (en zijn redelijk onzichtbaar blijvende broertjes en zusje evenzeer) hoort meer bij de moeder dan bij de vader, wat in veel gezinnen wel zo geweest zal zijn. Vaders hebben, net als deze, nogal eens bezigheden buitenshuis, moeders in de jaren vijftig meestal niet. Dat leven in het gezinsgeheel wordt aanvankelijk van binnenuit en van dichtbij gezien, maar komt steeds meer in een grotere buitenwereld te staan, waarin ook de gedragingen en overtuigingen van anderen een rol spelen.

Maar vooral zijn het sensaties, waarnemingen, zintuiglijke indrukken en stemmingen waar het om draait in deze roman. Grote gebeurtenissen zijn er eigenlijk niet en een plot is er evenmin. Het verhaal behelst niet veel meer dan het opgroeien van een jongen in eerst een Friese, dan een Zeeuwse provincieplaats. Weliswaar gaat het boek ergens naar toe, namelijk naar het uiteenvallen van het dagelijkse verband van de moeder, de vader en het kind, maar dat is niet waar het in deze roman om gaat.

In het eerder genoemde essay over wat alleen de roman kan zeggen, legt De Jong veel nadruk op zintuiglijkheid. Hij

heeft het over de ‘Grote Zintuiglijken’ onder de klassieke romanschrijvers, Flaubert, Tolstoj, Joyce, Proust en over het belang van sensitiviteit voor het weergeven van intimiteit. Het is natuurlijk niet voor niets dat De Jong daar zo de nadruk op legt als hij het over grote romans heeft: hemzelf gaat het immers vooral om intimiteit en vanaf zijn eerste boek heeft zijn kracht daar ook gelegen. Hij is goed in het van dichtbij laten zien en voelen van wat de omgeving voor iemand betekent. Dat klinkt misschien een beetje niksig, maar het ondergaan van de omgeving met alles wat daar in is, is een van de belangrijkste kanten van het in-leven-zijn.

Wie niet geraakt wordt door wat hij meemaakt, ziet of hoort, leeft zonder te ervaren. Wie steeds geraakt wordt, heeft waarschijnlijk geen leven, zoals te zien is aan sommige De Jong-personages die als het ware al te open staan naar de wereld. Zo sensitief leven is geen pretje, maar van een roman is het een kracht als de lezer daadwerkelijk de dingen mee ondergaat, belangwekkender dan het volgen van gebeurtenissen.

De Jong schrijft zo dat die al genoemde warme dag in het begin van de roman, waarop zwangere Dina naar Amsterdam reist, ook de lezer als een geheel van kleur, warmte, lawaai bijstaat, dat die zich, als waren het de eigen herinneringen, het geboenk van de trein over de spoorbrug, de deftige koelte van het hotel, het helle licht aan zee herinnert.

‘Aan zee stond een straffe wind. Het duinzand was tot op het stationsplein gestoven, het lag tegen de banden van de geparkeerde auto’s. Het licht was zo fel dat ze in de schaduw van het station bleef staan om eerst haar zonnebril uit haar tas te pakken. Ze rook de duinen, de kruidige geur van de duinen waarop de zon stond te branden, en zag ze, bijna kleurloos in het overweldigende licht, zich uitstrekkend tot aan de horizon.’

De Jong is de meester van de realistische roman, en dan is realisme uiteraard niet bedoeld als een navertellen van wat elders, buiten de roman, het geval is, maar als een aanwezig stellen in de roman. Steeds is de lezer aanwezig op de plaats waar het personage zich bevindt, hij kan niet vanuit een andere positie de wereld van de roman overzien.

Deze positie zonder ‘eigen’ uitzicht zou benauwend kunnen zijn, als De Jong ons geen lucht gaf door zijn geregelde perspectiefwisselingen. Die geven met elkaar zicht op de grotere wereld die de achtergrond vormt van het vele dat van zeer dichtbij, of met de zeer persoonlijke blik van het personage gezien wordt. Zo is de intimiteit van veel scènes geen gevangenis geworden en biedt *Pier en oceaan* de ruimte die de titel belooft.

Over die titel valt trouwens nog wel wat meer te zeggen. Hij is ontleend aan een serie tekeningen en schilderijen van Mondriaan, gemaakt in Domburg, waarop de pier en de zee tot steeds abstractere horizontale en verticale streepjes worden. Niet langer zie je de pier en de oceaan, maar de abstrahering daarvan, waarin de essentie juist is vastgelegd.

Je hoeft geen groot Freudiaan te zijn om in die titel ook een verwijzing naar het mannelijke en het vrouwelijke te horen, een krachtenveld met tegenstellingen waar deze roman zich maar al te bewust van is. Seksualiteit, ook bijvoorbeeld de verzwegen seksualiteit die in de meeste gezinnen een rol speelt, is een belangrijke drijfveer voor De Jongs personages, niet alleen in deze roman trouwens. Ik geloof niet dat je de titel zo letterlijk moet nemen als ‘de binnendringende man en de oceanisch ontvangende vrouw’, maar iets daarvan zit er toch wel in: het enerzijds meegeevende maar tegelijk oersterke van het vrouwelijke, het anderzijds agressieve maar ook kwetsbare van het mannelijke.

De pier ligt in een andere, hem vreemde wereld, een wereld die door De Jongs Abel Roorda steeds wordt opgezocht, zowel letterlijk – de jongen die op de palen van de golfbreker zit – als figuurlijk, in de toenadering tot meisjes en tot de moeder.

Een pier in een oceaan is bovendien niet alleen maar een beeld van vrede. De oceaan is zeker niet altijd kalm, maar kan met geweld de pier overstromen, op hem inbeuken. Geweld en drift zijn thema’s die in De Jongs boeken een belangrijke rol spelen, naast het introverte en beschouwelijke. De onlust die zijn personages nogal eens bevangt, kan eigenlijk alleen worden verholpen door fysieke inspanning, soms in de vorm van

geweld. Abel Roorda knapt nogal eens op van een pak slaag.

Over de schilder Caravaggio schreef De Jong eens: 'Ik hield van de melancholie die je in al zijn voorstellingen onmiddellijk herkent, van het fysieke en gewelddadige van zijn stijl.' Daarmee karakteriseert hij ook zichzelf als schrijver: fysiek, gewelddadig en melancholisch.

Zowel de moeder als de zoon zijn personages die erg ontvankelijk zijn voor indrukken. Ze zijn gevoelig voor licht en geuren, maar ook voor de gebaren en houdingen van andere mensen. Zodoende hebben ze ook een niet gering vermogen om zich te ergeren en om allerlei dingen af te keuren. De vader is anders, die leeft veel meer in zijn hoofd, in zijn boeken en zijn muziek. Hij zou ooit nog eens een verhaal willen schrijven over een concertpianist die in een provincieplaats komt spelen. Hij is minder stemmingsgevoelig, hij is sowieso minder (over)gevoelig.

Het zijn niet alleen de dingen die verheerlijkt worden door de aandacht die aan ze geschonken wordt. Het is ook de innerlijke gesteldheid van de personages die met grote nauwkeurigheid wordt weergegeven. Of dat ook een vorm van verheerlijking is weet ik niet, het is denkkelijk eerder onontkoombaarheid. Het is soms nodig om helemaal te voelen en te peilen wat er in iemand omgaat, zelfs, of misschien juist, als dat dingen zijn die zich niet in woorden laten uitdrukken. Een van de raadsels van de roman is nu juist dat het onzegbare erin getoond kan worden, dat dingen waarvoor taal te kort schiet toch in taal gevangen kunnen worden. Dat heeft te maken met de beeldende kracht van literatuur, en meer in het bijzonder met de beeldende kracht van het zintuiglijke proza waar De Jong op uit is.

In *Het wonder van de heilbot*, herinnert De Jong zich, in november 1997, hoe hij zijn eerste verhaal schreef: 'Ik was vijftien. Er kwam een beeld in mij op van een jongen op het strand bij Domburg, het strand met de golfbrekers, dat ik waarschijnlijk kort te voren voor het eerst had gezien. Ik zag een jongen voor me die als een pilaarheilige op een van die verweerde palen zit, op een mooie zomeravond, zo ver mogelijk van het strand.'

In *Pier en oceaan* lezen we hoe Abel, op zijn vijftiende, dit eerste verhaal schrijft en hoe hij min of meer in dat beeld van die jongen op zijn paal blijft steken. Het stelt hem teleur 'want er gebeurde niets'. Ook is hij ervan geschrokken: 'Het was alsof het schrijven hem iets had onthuld wat hij liever verborgen hield.'

Dat 'iets' zit hem in het beeld dat Abel daar heeft opgeroepen van die jongen bijna in zee, met ver weg achter hem op het strand zijn vrienden die aan het feestvieren zijn, van zijn koppige weigering om daar weg te gaan terwijl het water stijgt en een school kwallen hem omringt. De wrokkigheid van die jongen jegens zijn vrienden zegt Abel iets, net als zijn eigen afkeer van die jongen. Hij heeft zichzelf, in een waarschijnlijk niet erg gelukt verhaal, toch iets duidelijk gemaakt. Niet door te proberen zijn gevoelens onder woorden te brengen, maar door een beeld zo precies mogelijk te beschrijven, inclusief de situatie en de innerlijke gesteldheid van een personage.

In zekere zin weerspiegelt deze eerste schrijfervaring de hele opzet van deze roman. Uitgaand van dichtbij dingen en menselijke situaties wordt een groter beeld en een complete innerlijke ontwikkeling opgeroepen. Want dat is wat autobiografisch proza kan: als het niet steeds zegt: 'dit dacht ik, dit voelde ik, dit gebeurde er', maar gebruik maakt van de mogelijkheid tot beeldend verzinnen die de romanvorm biedt. Autobiografie geschreven met verbeelding, en dat woord moet nogal letterlijk genomen worden, maakt iets zichtbaar wat zonder de verbeelding verborgen zou blijven.

Het is dus bepaald niet zo dat De Jong maar wat aan het herinneren is geslagen. Er is steeds een keuze gemaakt voor wat er verteld wordt en wat niet. De beelden die veelbetekend zouden kunnen zijn, zijn uitvoerig geëvoceerd, talloze 'gebeurtenissen' daartussen in niet. Het is juist die keuze, de compositie van de roman, die het geheel onder spanning zet.

Wat steeds voelbaar is in het proza van De Jong, is een ongelooflijke gedrevenheid, een stuwende kracht achter alles wat beschreven wordt, die voortkomt uit de overtuiging dat dit er allemaal toe doet. Niet omdat het toevallig herinnerd

wordt – veel van de scènes in dit boek kunnen onmogelijk uit de herinnering voortkomen, die moeten ‘gemaakt’ zijn – maar omdat het van betekenis is. Zoals een autoritje, een foto, een muziekavond of een terloopse opmerking. Niets ademt vrijblijvende vertedering of nostalgie, alles komt voort uit noodzaak. Er is opgemerkt dat *Pier en oceaan* een schitterend tijdsbeeld geeft van Nederland in de jaren vijftig en zestig. Dat is in zekere zin waar. Al worden allerlei belangrijke historische gebeurtenissen niet veel meer dan genoemd of aangeduid – de Zeeuwse watersnood, Provo, de moord op Kennedy – in een ander opzicht keren we letterlijk terug naar de jaren vijftig en zestig. Het gedoe met hoeden en petten, het geluid van heimachines boven op gespoten zandvlaktes, peronkaartjes, buskaartjes, de aanvankelijk nog vanzelfsprekende aanwezigheid van een dienstmeisje, later de voor ouderen zo aanstootgevend mode van tweedehandskleren en ziekenfondsbrilletjes, brommers, de tanende autoriteit van de vaders die moeten gaan afzien van de lijfstraffen die ze zelf nog zonder te protesteren moesten ondergaan. Dat is de achtergrond waartegen zich de jeugd van Abel Roorda afspeelt, maar dan zeg je het eigenlijk verkeerd. Zonder die ‘achtergrond’ zou die jeugd immers heel anders geweest zijn. Het tijdsbeeld, al die dingen die gewoon waren in die jaren, maakt integraal onderdeel uit van die jeugd, zoals ook de karakters van de ouders en de grootouders dat doen. In die zin zijn ze helemaal geen ‘achtergrond’. Zonder uitsluitend over melkflessen of schillenboeren te schrijven, is het toch van groot belang duidelijk te maken dat die er waren, want die bepaalden mede de manier waarop de mensen in de wereld stonden.

Het verleden wordt in dit boek niet bekeken vanuit het heden, we voelen al lezend dat bevreemding over alles wat vroeger anders was, geen rol speelt binnen de roman. Er is geen dramatische ironie; überhaupt geen ironie trouwens. Dit is een ernstig boek.

Terug naar de het citaat waarmee ik begon, waarin De Jong schrijft dat alleen door de verbeelding het onbewuste wordt geopend. Je zou misschien denken dat iemand die zo nauw-

keurig mogelijk probeert op te roepen hoe de wereld eruit zag in 1952, in 1962, in 1971, vooral bezig is met herinneren en dus bepaald niet met verbeelden, en dat hij dus niet bij het onbewuste terecht komt waar hij volgens De Jong moet zijn.

Zeker zal een deel van de ‘aankleding’ van de roman voortgekomen zijn uit het bekijken van foto’s, het nauwkeurig herinneren, het naslaan van bronnen. Vervolgens kan de verbeelding aan het werk gaan. Die zit hem in het kiezen van betekenisvolle beelden en voorstellingen uit de oceaan van herinneringen, maar er wordt ook veel verzonnen. Het is wel zeker dat talloze gesprekken, details, complete personen door de verbeelding geschapen zijn en niet door de herinnering. Want wie kent zijn grootvaders wrevelige gedachten, wie is er bij als zijn ouders in bed liggen en in de nacht met elkaar praten?

De bladzijden waarin vader Lieuwe alle grond onder zijn voeten voelt verdwijnen na het gesprek dat hij ’s nachts met zijn vrouw heeft gehad, en zijn angstige terugkeer naar het echtelijk bed, behoren tot de aangrijpendste. Het onbegrip en de eenzaamheid van die twee mensen die nooit bij elkaar gepast hebben en nu onder ogen zien dat dat weinige dat ze hadden ook verdwenen is.

‘Aan de andere kant van het bed klonk nu een zacht en hoog janken, als van een hond, dat overging in gierend huilen. Hij hoorde de wanhoop van een kind, ontroostbaar om verlies. Zijn hart kromp ineen.

“Het is weg,” zei ze met verstikte stem, met de meest wanhopige stem die hij ooit had gehoord, “het is weg”.

Een ogenblik opende zich voor Lieuwe Roorda de afgrond van de waarheid, en hij zag dat het waar was wat ze zei.’

Dat beeld van die twee mensen die naast elkaar liggen, de wanhoop die uit ze opstijgt, het deficit dat ze onder ogen zien – en dat dat je ouders zijn. Het is van een grote eenzaamheid. En van een grote zeggingskracht, ook voor wie andere ouders had.

‘Het gebruik van autobiografisch materiaal’, schreef De Jong, ‘roept de sterkste emotie in me op – omdat ik daarmee mijn eigen ervaring kan analyseren, plaatsen, vastleggen.

Goud maken van de modder van je leven. Al die verwarring tot helderheid brengen. Wie wil dat niet?’

Dat schreef De Jong op zijn 44^{ste}. Aan zijn toon is te horen dat hij het niet heel waarschijnlijk acht dat hem zoiets zal lukken, en zoals gezegd, begint hij niet lang daarna aan *Hokwerda's kind*, een heel ander project. Met *Pier en oceaan* heeft hij zich dan toch weer aan dat emotionerende autobiografische materiaal gewaagd. En hij heeft de modder die het eigen leven is, in zijn sensitieve proza werkelijk tot goud gemaakt.

Marjoleine de Vos (1957) is neerlandica. Zij is als redacteur verbonden aan *NRC Handelsblad*, waarvoor ze onder meer een tweewekelijkse beschouwelijke column schrijft, en stukken over het plezier van koken. Daarnaast publiceerde zij vier dichtbundels, de laatste, *Uitzicht genoeg*, verscheen in 2013 bij uitgeverij Van Oorschot.

Nienke van Hichtum-prijs 2013

Jan Paul Schutten

Het raadsel van alles wat leeft

(en de stinksokken van Jos Grootjes uit Driel)

Juryrapport

Alles wat je wilde weten over de evolutie zonder dat je wist dat je het wilde weten, of je nu een tiener bent of een gevierderde in het leven, dat is de ervaring die je hebt bij het lezen van *Het raadsel van alles wat leeft (en de stinksokken van Jos Grootjes uit Driel)*. Niet alleen fantastisch geschreven door Jan Paul Schutten en meesterlijk geïllustreerd door Floor Rieder, maar ook onweerstaanbaar vormgegeven door Tobias David. Alsof we hier met een uitgave te maken hebben uit Darwins tijd, al zal men zich toen niet snel hebben afgevraagd hoe te overleven zonder kont. Alleen al de inhoudsopgave is een feest op zich en dan moet het boek nog beginnen. Alle hoofdstuktitels en paragraaftitels, en dat zijn er nogal wat, zijn in de vraagvorm gesteld. Een stortvloed van vragen dus. Sommige van die vragen verraden dat we hier toch echt met een behoorlijk serieus onderwerp te maken hebben. Neem bijvoorbeeld ‘Hoe ontstaat een nieuwe soort?’ Niet het type vraag waar kinderen mee komen, zo weten ouders onder ons, zoals wel met vragen als ‘Zal de zoon van Messi later ook goed kunnen voetballen?’, ‘Waar komen je ogen vandaan?’, ‘Waarom krijgen we kippenvel’ of ‘Waarom komen mensen niet uit een ei?’ Allemaal vragen die gelukkig ook worden beantwoord in het boek. Maar juist bij zo’n volwassen vraag als die naar het ontstaan van de soorten – eigenlijk een biologenvraag natuurlijk – demonstreert Schutten zijn originaliteit: hij zet de lezers aan het tekenen. Pas als de opdracht is voltooid mag er verder worden gelezen (én gekeken, want de illustratie van Floor Riedel in paragraaf werkt de tekenopdracht van de lezer als het ware verder uit).

Chris Buskes schreef een mooi en geleerd boek met de titel *Evolutionair denken* (2006), duidelijk iets voor volwassenen.

Wat Schutten doet, en hoe kan het ook anders wanneer je kinderen wilt verleiden tot doorlezen – al verleidt dit boek evenzeer tot bladeren, overslaan, teruglezen en snuffelen – is de lezer laten *meedenken* en dat is te danken aan de bijzondere stijl van Schutten, alsof de lezer de paragrafen samen met hem had kunnen schrijven, alsof, met andere woorden, al dat mooie, verrassende en interessante voor je ogen ontdekt wordt. ‘Evolutionair meedenken’ zou dan ook een mooie ondertitel zijn geweest, al zouden we de stinksokken in de ondertitel niet graag hebben gemist. Er zijn overigens nog niet zo bar veel inleidingen in de evolutietheorie voor kinderen. Het bekendst is Bas Harings heldere en beknopte *Kaas en de evolutietheorie* (2001) of neem het Engelstalige *Darwin and Evolution for Kids: With 21 Activities* (2003) van Kristan Lawson. Schuttens *Het raadsel van alles wat leeft* zal niet de laatste inleiding voor kinderen zijn nu we definitief de eeuw van Freud achter ons hebben gelaten en die van Darwin zijn binnengetrepen. Maar het zal niet meevallen opnieuw een soortgelijk boek te schrijven dat, zoals dat van Schutten, zozeer beantwoordt aan wat Darwin in de laatste zin van zijn hoofdwerk *Over het ontstaan van de soorten* schreef: ‘Er zit grandeur in deze visie op het leven’.

J.H. de Roder
Het beste is, het raadsel te vergroten
Over Het raadsel van alles wat leeft (en de stinksokken van Jos Grootjes uit Driel) van Jan Paul Schutten

Nog niet zo lang geleden zou een boek als Jan Paul Schuttens *Het raadsel van alles wat leeft (en de stinksokken van Jos Grootjes uit Driel)* grote ophef hebben veroorzaakt, misschien juist ook omdat het voor kinderen is geschreven. Stel dat het eind jaren zeventig was verschenen, in een periode dus waarin de plannen van criminoloog Wouter Buikhuisen, die al enige algemene bekendheid genoot met zijn proefschrift *Achtergronden van nozemgedrag* (1965), grote ophef veroorzaakten. Nog niet eens zozeer bij zijn vakgenoten, of in elk geval minder, maar vooral in het publieke debat. Wat waren zijn plannen? Buikhuisen vond dat de relatie tussen erfelijkheid en criminaliteit empirisch onderzocht moest worden. Crimineel gedrag, zo luidde zijn hypothese, zou niet alleen toegeschreven kunnen worden aan opvoeding en milieu, aan sociale factoren dus, maar ook een biologische oorzaak hebben. Een crimineel werd dus in Buikhuisens opvatting niet alleen gemaakt door zijn omgeving, hij is ook zo geboren. Het was niet meer dan een hypothese die nog getoetst moest worden, maar voor zijn tegenstanders was deze hypothese allang tot Buikhuisens waarheid geworden. En die waarheid ging in tegen alles waar linkse intellectuelen toentertijd voor stonden en in geloofden: de maakbaarheid van de samenleving en daarmee de maakbaarheid van de mens. Het grote politieke ideaal was dat door ‘spreiding van kennis, macht en inkomen’, door het opheffen van ongelijkheid in de samenleving, crimineel gedrag vanzelf zou verdwijnen. Het leek er dan ook op dat Buikhuisens plannen niet eens gedacht mochten worden, laat staan in de praktijk gebracht. Piet Grijs, pseudoniem van Hugo Brandt Corstius, voerde in *Vrij Nederland* een ware kruistocht tegen Buikhuisen, al zou hetze wellicht een beter woord zijn (de titel van de bundeling van de columns in 1978 luidt dan ook: *Buikhuisen, dom én slecht*). Buikhuisen zou niet alleen

fascistische ideeën koesteren, de suggestie was niet minder dan dat we hier met een fascist te maken hadden, al moeten we ons wel realiseren dat in de sterk gepolariseerde jaren zeventig deze kwalificatie, naast die van ‘fascistoïde’, nou niet echt met grote terughoudendheid werd gebruikt voor alles wat rechts of vermeend rechts was. Maar dat Buikhuisen het ‘verzamelpunt van het fascisme’ werd genoemd, ging zelfs voor die tijd ver. Uiteindelijk werd Buikhuisen het werken zo onmogelijk gemaakt, dat hij zich gedwongen zag de wetenschap te verlaten.

Het is niet ondenkbaar dat wanneer *Het raadsel van alles wat leeft* tijdens deze heftige discussie was verschenen en wanneer Piet Grijs het zou hebben gelezen, hij onmiddellijk het hoofdstukje ‘Waarom willen vrouwtjes kinderen van een moordende idioot?’ als bewijs van de invloed van Buikhuisens perfide ideeën zou hebben gezien. Bij ‘moordende idioot’ denken de volwassen lezers onmiddellijk aan moordenaars als Marc Dutroux en recenter Anders Breivik, die per post regelmatig niet alleen huwelijksaanzoeken krijgen van vrouwen uit eigen land, maar niet zelden ook uit de hele wereld. Maar over deze moordenaars heeft Schutten het niet. Op een aanstekelijke manier legt hij in dit hoofdstuk uit waar het om draait bij seksuele selectie, misschien wel een van de leukste verschijnselen in de biologie, vooral voor kinderen (zoek maar eens op Youtube op ‘paradijsvogel’). Maar om dat goed te begrijpen heeft hij eerst natuurlijke selectie aan de orde moeten stellen. In misschien wel een van de beste inleidingen tot de evolutietheorie, althans voor volwassenen, *Evolution for Everyone: How Darwin's Theory Can Change the Way We Think About Our Lives* (2007), ziet David Sloan Wilson natuurlijke selectie als een betrekkelijk eenvoudig recept met drie ingrediënten. Het eerste ingrediënt is variatie. Individuen van een soort kunnen op alle mogelijke manieren verschillen: in lengte, kleur van de ogen en, voegt Wilson er veelzeggend als voorbeeld aan toe, in de neiging tot kwaad worden, zeg maar in de lengte van het spreekwoordelijke lontje. Waarmee Wilson wil aangeven dat het niet alleen gaat om uiterlijke kenmerken maar juist ook over gedrag. Het tweede ingredi-

ent zijn de consequenties van die variaties. Het is natuurlijk mogelijk dat variaties helemaal geen consequenties hebben, maar er zijn ook variaties die het vermogen tot overleven en voortplanten vergroten in een omgeving die door zware concurrentie gekenmerkt wordt. Soms kan een geringere lengte het verschil maken, soms juist een grotere lengte. Het derde ingrediënt is erfelijkheid. In veel eigenschappen lijken kinderen op vader en moeder. Darwin wist nog niet hoe dit precies werkte, maar dat het werkte wist hij wel: door overerving kan een soort stapje voor stapje veranderen.

Vrijwel alle inleidingen in de evolutietheorie, of ze nu geschreven zijn voor kinderen, volwassenen en uiteraard al helemaal voor studenten biologie, proberen zo schematisch mogelijk de principes van de natuurlijke selectie te behandelen, waarna er sprekende voorbeelden worden gegeven, en die zijn er natuurlijk in overvloed. Zo behandelt Wilson een motsoort die variaties vertoont in kleur. Sommige motten worden door rovers makkelijk ontdekt en dus uit de populatie verwijderd. De nakomelingen van de overlevers lijken op hun ouders en hebben dus een betere schutkleur. Generaties later zijn de motten nauwelijks meer voor rovers te zien. Het hele idee van de evolutie lijkt dus heel simpel en dat is het ook. Je zou bijna denken dat als het zo simpel is, Darwin helemaal niet zo’n dik boek als *Over het ontstaan van soorten door middel van natuurlijke selectie, of het behoud van bevoordeelde rassen in de strijd om het leven* (1859) had hoeven schrijven (in 2001 verscheen de zorgvuldige vertaling van Ludo Hellemans). Wie leest trouwens Darwin zelf nog? Met al die inleidingen lijkt dat ook niet meer nodig. Zoals dichter-essayist-bioloog Dick Hillenius in zijn eerste officiële publicatie, *Inleiding tot het denken van Darwin* (1956), opmerkt, bestaat Darwins hoofdwerk ‘uit een ontelbaar aantal feitelijke mededelingen, die op zich zelf nog maar een deel waren van wat hij voor dit doel verzameld had’. Maar dat ‘feitelijke’ miskent, al doet Hillenius dit niet bewust, dat Darwin een begenadigd schrijver was. Het is eenvoudigweg een feest om Darwin zelf te lezen.

Als er een titel was geweest die Darwin eigenlijk had moeten kiezen dan was het wel *Het raadsel van alles wat leeft*,

met de nadruk op 'alles', want negentiende-eeuwers van het type-Darwin hadden encyclopedische geesten. Schutten nam nogal een risico met zijn titel of beter gezegd: hij scheidt nogal wat verwachtingen bij de lezer. Want je had er toch niet aan moeten denken dat het raadsel meteen door hem zou worden opgelost, als was hij een Dokter Corrie van de evolutie, zoals in al die andere inleidingen die de evolutie uiteindelijk omwille van de didactische helderheid reduceren tot een recept met een paar ingrediënten of een paar samenhangende principes met daarbij enkele voorbeelden, alsof ze, als variaties op *Evolution for Dummies*, bij wijze van samenvatting voor een tentamen evolutietheorie zijn geschreven. Schutten doet daarentegen gelukkig precies wat Harry Mulisch zichzelf in *Voer voor psychologen* (1961) als opdracht stelde: 'Het beste is, het raadsel te vergroten'. Ik kan niet goed beoordelen of Mulisch daar zelf in geslaagd is, hij deed er altijd wel zijn best voor, maar Schutten in elk geval wel. Met Darwin in ons achterhoofd, de tijd ook waarin hij leefde en schreef, zien we *Het raadsel van alles wat leeft* opeens ook met andere ogen. De prachtige vormgeving van Tobias David, met niet minder dan goud op snee, die de indruk geeft dat we hier met een uitgave uit de negentiende eeuw te maken hebben, blijkt de perfecte beeldende weergave van een inhoud die niet minder negentiende-eeuwse trekken heeft. Dat wordt meteen al duidelijk in de inhoudsopgave. De uitgebreidheid alleen al doet negentiende-eeuws aan, maar ze heeft ook hetzelfde effect als de inhoudsopgaves van niet alleen de boeken van Darwin, maar, om maar een willekeurig voorbeeld te noemen, ook die van de romans van Charles Dickens: ze zijn bijna te lezen als ultrakorte samenvattingen van de hoofdstukken en paragrafen, een gewoonte die al vroeg in de twintigste eeuw vrij snel uit de mode is geraakt. Dat we bij Schutten met een parodie te maken hebben, blijkt uit de vragende vorm van alle paragraaftitels, iets wat een negentiende-eeuwer, zeker in studieuze boeken, nooit zou hebben gedaan. De drang naar volledigheid, die de inhoudsopgave zo nadrukkelijk suggereert, is dan weer wel echt negentiende-eeuws. Maar een van de interessantste negentiende-eeuwse trekken van het boek is de manier waar-

op de kern van de evolutietheorie wordt behandeld: nu eens niet toewerkend naar of beginnend met het recept van de evolutie, nee, eerder verhalend dan uitleggend, eerder dicht bij de 'feiten' van het soort waar Hillenius op wees bij Darwin, dan gericht op principes. Pas dan vergroot je het raadsel: als je met het ene verhaal het andere verheldert en ook nieuwsgierig maakt naar andere verhalen met hetzelfde thema, of in dit geval met dezelfde evolutionaire 'plot'. Er wordt aan iets wat je de essentie zou kunnen noemen geraakt, niet meer, waardoor de verwondering niet verbroken wordt, maar gevoed blijft, en dat is wat we van ander werk van Schutten ook al kenden, zoals in het onvolprezen *Kinderen van Amsterdam* (2007), dat weliswaar een bijna encyclopedisch karakter heeft, maar waarin het de verhalen zijn die de documenten, de feiten, tot leven wekken. Eigenlijk is Schutten een behoorlijk Darwinesk schrijver. Net als Darwin is Schutten een 'amateurnaturalist', de voorloper van de professionele bioloog: een onbezoldigd onderzoeker en toentertijd ook nog veelvuldig ontdekker van alles wat maar interessant is in de natuur en de natuurlijke geschiedenis, al komt daar in het geval van Schutten nog mensengeschiedenis bij. Eerst maar eens goed kijken en dan weer verder kijken (denk aan zijn boek over de mooiste dierenfoto's uit de natuur: *Kijk je ogen uit!*), eerst maar eens goed ruiken (*Ruik eens wat ik zeg: de taal van planten en dieren* was Schuttens eerste boek) en wie de lijst van Schuttens boeken langsloopt, kan niet anders concluderen dan dat ze geschreven zijn uit grote nieuwsgierigheid, misschien wel het meest typerende kenmerk van de negentiende-eeuwse naturalist. De manier waarop Schutten schrijft, logenstrafte het idee dat je pas een boek kunt schrijven als je alles over een onderwerp weet. Nee, als je wat over een onderwerp wilt weten en vooral als je het wilt begrijpen, dan moet je er een boek over schrijven, en dan wordt kijken schrijven en ruiken schrijven en stel je de lezer in staat met je mee te kijken en mee te ruiken, maar natuurlijk ook te luisteren, te voelen en ten slotte ook te proeven (van het vroegere *Ik kook ook* uit 2007 tot *Graaf Sandwich en andere etenswaardigheden* en *De wraak van het spruitje*, beide uit 2009). Dat Schutten zich moet verontschuldigen

voor het feit dat hij zijn eigen weblog niet goed bijhoudt, terwijl er toch best veel te melden valt, ‘omdat ik me het schompes werk’, kan niet anders dan uit die grote nieuwsgierigheid verklaard worden.

Schuttens verhalen over natuurlijke selectie, waarin zonder moeite door de gevorderden onder ons de bekende evolutionaire principes te herkennen zijn – wat ook weer als een kwaliteit van Schuttens schrijven kan worden gezien – komen in een bijzonder daglicht te staan wanneer seksuele selectie aan de orde komt. Darwin zelf was helemaal niet gelukkig met dit selectiemechanisme en werd elke keer weer beroerd als hij een pauwenmannetje zag, want hoeveel energie kostte die verenstaart niet en wat een makkelijke prooi was hij voor vijanden door de grootte van de staart. Het leek wel of natuurlijke selectie hier werd tegengewerkt en zelfs zozeer dat een soort zomaar kan verdwijnen. Voor de lezer van Schuttens boek wordt het er alleen maar interessanter op, zeker wanneer de hoofdstuktitel ‘Heeft de evolutie een foutje gemaakt?’ luidt. Darwin zou hem bedacht kunnen hebben. Opnieuw wordt dit mechanisme door middel van verhalen uitgelegd, zij het maar al te bekende verhalen, dat wel, zeg maar de klassiekers van de seksuele selectie, maar dan wel opnieuw en aanstekelijk verteld, zoals het verhaal over het prieevogelmannetje dat eindeloos aan zijn prieel werkt en er niet voor terugdeinst een mannelijke soortgenoot om zeep te helpen omdat die een kleur veer heeft die het prieel nog mooier kan maken. Inderdaad, niet Marc Dutroux of Anders Breivik maar het prieevogelmannetje is hier de ‘moordende idioot’. Maar Dutroux en Breivik zijn natuurlijk wel in het verhaal over prieevogels, pauwen en ‘reuzenherten met hun supergrote gewei’ geïmpliceerd, want de titel van het hoofdstuk was immers ‘Waarom willen vrouwtjes kinderen van een moordende idioot’, al verwijst het gebruik van ‘vrouwtjes’ nadrukkelijk naar de dierenwereld. Misschien niet iets om over uit te wijden in een boek voor kinderen? Het lijkt er wel een beetje op. Al is het dan wel weer grappig om die andere paragraaftitel in een van de hoofdstukken over dit onderwerp te lezen: ‘Zijn vrouwen gek?’ Over ‘vrouwen’ spreek je meest-

al niet als je het over dieren hebt, zeker niet in de context van dit zinnetje, maar daar gaat het wel over. Want hier wordt gemeld dat de vrouwtjesprieelvogel weliswaar het mannetje kiest dat het mooiste prieel heeft gebouwd – wat toch als een soort tuinhuisje kan worden gezien, zij het als nest volstrekt ongeschikt – maar als ze eieren wil leggen, zal ze toch echt zelf een nest moeten bouwen. Ook hier dus weer de onmiskenbare suggestie van een analogie met menselijk gedrag dat inmiddels als een van de grootste clichés uit de evolutionaire psychologie maar al te bekend is: mannen willen paren om hun genen zoveel mogelijk te verspreiden, maar trouwen en voor de kinderen zorgen, ho maar. Ook niet echt iets waar je kinderen als het over seksuele selectie gaat mee lastigvalt. Alsof er verkapt een sluitende biologische verklaring wordt gegeven voor het feit dat een op drie huwelijken sneuvelt. Het is overigens nog niet zo lang dat seksuele selectie in een brede belangstelling staat. Vooral door de bestseller van Geoffrey Miller, *De parende geest. Seksuele selectie en de evolutie van het bewustzijn* (2001), verschoof de aandacht, niet in de laatste plaats in de wetenschapsbijlagen van dagbladen, van natuurlijke selectie, waarin immers voordelen in vergelijking met de hele populatie een rol spelen, naar voordelen in vergelijking met geslachtsgenoten. Seksuele selectie staat in het teken van competitie, het vermogen tot verleiden van het andere geslacht, en van keuze, waarbij het gaat om de voorkeuren voor bepaalde eigenschappen bij de selectie van een partner van het andere geslacht, eigenschappen die een indicator zijn van de fitheid van de potentiële partner. In seksuele selectie zit dus een actieve en een passieve component. Volgens Miller nu is competitie bij uitstek mannelijk en keuze bij uitstek vrouwelijk, pikant genoeg niet alleen in de dierenwereld, al zijn we voor biologen natuurlijk ook dieren.

Heel kort maar gaat Schutten in op seksuele selectie bij mensen. Bij mensen, zo zegt Schutten, zit het anders. Vrouwen zouden het belangrijker vinden ‘dat een man intelligent is, een goede baan heeft of misschien ergens heel goed in is’. Dit doet natuurlijk niets af aan het principe van seksuele selectie, want ook hier gaat het om indicatoren van

fitheid. Het legt bovendien geen verantwoording af van het bestaan van een niet gering aantal vrouwen dat onweerstaanbaar aangetrokken wordt door mannen met een doorgetraind sportschoollichaam, en dan bevinden we ons weer op het terrein van die uitslover van een mannetjesparadijsvogel op Youtube, om nog maar te zwijgen van de vrouwen die Dutroux en Breivik huwelijksaanzoeken schrijven. Maar ook in dit kleine stukje over seksuele selectie is er sprake van een knipoog naar de volwassen lezer: 'Mannen hóéven gewoon niet zo mooi te zijn en hun mannelijke nakomelingen blijven dan ook net zo lelijk...' Het mooie en aantrekkelijke van *Het raadsel van alles wat leeft* is dat de volwassen lezer regelmatig wordt aangesproken, indirect natuurlijk, maar toch, alsof Schutten wil zeggen: ik weet het natuurlijk wel, maar er zijn wel grenzen. De moord van een vogel op een vogel, dat gaat nog wel, maar een lustmoord op een kind, nee. Niet alles wat in de evolutionaire psychologie aan de orde komt, is geschikt voor kinderen, zeker niet als het om seksuele selectie gaat. Hier moet Schutten een beetje mee geworsteld hebben, want als het gaat om de vraag of de evolutietheorie waar is of niet, dan concludeert hij uiteindelijk dat deze theorie 'een vaststaand feit' is. Stephen Jay Gould zegt ongeveer hetzelfde in zijn inleiding tot Carl Zimmers *Evolutie: Triomf van een idee* (2001): 'De theorie van de evolutie, het organiserende basisprincipe van alle biologische wetenschappen, is met grote zekerheid bevestigd en kan daarom als waar of feitelijk worden bestempeld'. Het laatste deel van de zin is eigenlijk overbodig of op z'n minst een beetje teveel van het goede. Nog afgezien van het feit dat we nog steeds een raket naar de maan sturen gebruik makend van de formules van Newton, maar dat de theorie van Einstein een veel grotere voorspellende waarde blijkt te hebben als het om de zwaartekracht gaat en dat het nooit uit te sluiten is dat zoiets de huidige evolutietheorie ook kan overkomen, verraden kwalificaties als 'waarheid' en 'vaststaand feit' vooral het gevecht tegen de creationisten, die immers de evolutietheorie ontkennen. Maar in Nederland ontkent zelfs Andries Knevel van de EO de evolutie niet meer (in de vs ligt dat wat anders). Wanneer je over waarheid spreekt

in de wetenschap, zeker als het gaat over evolutie, dan dreig je niet alleen het idioom maar ook de houding van je tegenstanders over te nemen. Niettemin weet Schutten op een heel mooie manier de vraag naar god, die toch nog veel kinderen bezighoudt, aan de orde te stellen. 'De natuur zit zo mooi in elkaar, die moet wel door een god bedacht zijn...', dat is de titel van een van de meest geslaagde hoofdstukken uit het boek. En dan zien we ook dat Floor Rieders illustraties niet zo zeer functioneren als plaatjes bij Schuttens praatjes, maar niet zelden een eigen inhoudelijke bijdrage aan de thema's van de hoofdstukken leveren. In dit hoofdstuk zien we een boze oudtestamentische god die uitroept: 'Krijg de hik!' met onderaan de illustratie de tekst: 'Ook god is niet altijd het zonnetje in huis...' Zo is het maar net en Schutten laat weer zien dat alleen al goed kijken veel antwoorden geeft en dat het er bij dit thema vooral om gaat wat je wilt zien in de natuur en wat liever niet. De humor in de illustraties past trouwens perfect bij de humor in het hele boek, zelfs, of misschien juist, als het gaat om zo'n gemenerik als de leverbot die zich nestelt in de hersenen van een mier, waardoor deze 'een soort zombie' wordt. Schuttens stijl is vooral associatief, wat zijn grote literaire waarde mede bepaalt en wat bijdraagt aan het gevoel met Schutten mee te kijken en te denken tijdens het lezen, en ook beeld en tekst zijn vaak associatief met elkaar verbonden. De verwensing van god in de illustratie, die tegelijkertijd een parodie is op 'Daar zij licht', keert terug in de bespreking van de hik die helemaal tot niets dient en alleen maar lastig is. Dus wat is dat voor een god die ons de hik heeft bezorgd?

Niet in de laatste plaats door de aanstekelijke humor in beeld en tekst in *Het raadsel van alles wat leeft* realiseren we ons ook dat er in korte tijd zoveel veranderd is in de Nederlandse maatschappij dat er geen politiek-ideologische en religieuze taboes meer lijken te bestaan als het gaat om evolutie en evolutietheorie. Alsof de affaire-Buikhuisen zich nooit heeft afgespeeld. In nog geen twintig tot vijfentwintig jaar veranderde onze visie op de mens van die van onbeschreven blad tot een visie waarin de mens op z'n minst veel meer bij geboorte al voorbestemd is tot bepaald gedrag dan we ons ooit wilden

voorstellen. Darwin zou jaloers zijn geweest op Schutten, zo benauwd was hij zelf voor de reacties op zijn ideeën ('alsof je een moord bekennt', schreef hij in een brief). Maar dat kinderen een klein beetje beschermd moeten worden in een inleiding tot de evolutietheorie, zeker waar het gaat om menselijk gedrag, dat zou Darwin ook wel hebben begrepen.

J.H. de Roder (1958) is essayist, bestuurslid van de Jan Campert-Stichting en als universitair docent verbonden aan de Faculteit der Cultuur- en Maatschappijwetenschappen van de Universiteit Maastricht. In 2003 werd hem de vijfjaarlijkse essayprijs van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde toegekend voor zijn essaybundel *Het onbehagen in de literatuur* (Vantilt, Nijmegen 2001) en in 2012 de Wynand Wijnen-Onderwijsprijs van de Universiteit Maastricht.

Constantijn Huygensprijs 2013

Tom Lanoye

Juryrapport

Wie Lanoye leest, hoort stemmen. Levensechte stemmen die een persoonlijkheid tekenen. Neem de stem van Tom, de legendarische 'slagerszoon met brilletje' uit zijn debuut, de jonge schelm Tony Hanssen uit *Alles moet weg*, de herboren Shakesperarekarakters uit *Ten oorlog*, de illusievolle Maarten Seebregs uit *Het derde huwelijk*, of de Zuid-Afrikaanse vrijheidsstrijder die plotsklaps zijn levensverhaal uit de doeken doet in *Gelukkige slaven*. Al dertig jaar wordt het werk van Tom Lanoye bevolkt door mensen die hun stem laten horen. Het woord nemen en hun verhaal doen. Dat ze daarbij van pijnlijke eerlijkheid kunnen omslaan in de meest doorzichtige pogingen tot bedrog – zelfbedrog niet in de laatste plaats – maakt ze voor Lanoye (Sint-Niklaas, 1958) alleen maar interessanter.

Alle personages in Lanoyes werk, of dat nu zijn toneelstukken zijn of zijn romans, kiezen een rol die ze willen spelen. Ze maken tot op zekere hoogte een voorstelling van hun leven. Hun monologen zijn een vorm van theater, van uitvergroting vaak ook, die echter niet dient om de werkelijkheid te verhullen. Het draait elke keer opnieuw om de stem waarmee ze die rol vorm geven, om de taal die ze kiezen. Die zegt meer over ze dan wat dan ook. Lanoye toont zijn helden binnenste-buiten aan de wereld. En zichzelf, zeker wanneer de naar eigen zeggen 'acteur in het lijf van een schrijver' voor een eigen voorstelling de scène betreedt.

Hoe persoonlijk al zijn werk daarmee ook is, steeds heeft Lanoye zijn vizier nadrukkelijk op de buitenwereld gericht: in columns, essays en talloze media-optredens benadrukte hij zijn sociale en politieke engagement. Lanoye is óók een propagandist. Hij is een auteur die zich heeft voorgenomen om de wereld nooit te laten rusten, om zijn woorden altijd op de anderen af te vuren. Die vastberadenheid uit zich onder meer in een onvermoeibare strijd tegen de opkomst van extreem-

rechts in Vlaanderen. Zijn opvattingen over wat recht en scheef is in de wereld hebben in zijn romans nooit geleid tot pamflettisme. Daarin toont hij juist vaak hoe moeilijk goede bedoelingen tot waardevolle resultaten kunnen leiden, zeker wanneer die botsen met de overlevingsdrang die ook diep verankerd is in alle karakters in het werk van Lanoye.

Zijn voorliefde voor het theatrale en barokke maakte dat de literaire waardering voor Lanoye in Nederland de afgelopen dertig jaar maar geleidelijk groeide: aanvankelijk werd hij vooral als geestige Vlaming gezien, de indrukwekkende marathon *Ten oorlog* gaf veel mensen het idee dat zijn werk het best op de planken terecht kwam. Pas bij de publicatie van het autobiografische *Sprakeloos*, veranderde dat. Daarin beschrijft hij hoe zijn moeder, een verdienstelijk amateurtoneelspeelster én degene die hem Hugo Claus leerde lezen, na een beroerte haar spraakvermogen verloor. Haar 'sprakeloosheid' leidde Lanoye naar de wortels van zijn eigen schrijverschap. Het noodgedwongen zwijgen van zijn moeder maakte hem des te bewuster van de noodzaak om te spreken – van de zekerheid dat zwijgen géén goud is. De taal moet vloeien, vandaag, want morgen kan het te laat zijn. Niet de verstilde eeuwigheid telt, maar het hier en nu. Lanoyes urgentie heeft de Nederlandstalige literatuur een adembenemend oeuvre opgeleverd, waarin de taal kolkt en stroomt en de wereld geen moment rust wordt gegund.

Tom Lanoye *Een Vlaamse polyfonie*

Dankwoord

'Wie Lanoye leest, hoort stemmen.' Zo begint, ogenschijnlijk verwarrend, het verslag waarin de jury haar beslissing toelicht om de Constantijn Huygens-prijs 2013 aan mij toe te kennen. Verwarrend, omdat het om geschriften gaat. Vanwaar dan die stemmen? Ikzelf vermoedde heel even dat het ging om een verwijzing naar *Bloed & rozen*, een toneelstuk van mij over Jeanne d'Arc. Die hoorde ook stemmen. Maar ik neem aan dat de juryleden andere stemmen bedoelden dan die van God en dat ze bij het lezen van mijn werk niet bekropen werden door de aandrang om Orléans te gaan bevrijden.

Lang was ik niet in verwarring. Ik ging al snel hartgrondig akkoord met de jury. Sterker: indien ik dan toch bekroond word met een oeuverprijs, kan ik mij geen mooiere laudatio toewensen. Hoewel... Er hoort nog één randbemerking bij, alvorens ik echt aan het danken sla.

Ook nu weer, op dit eigenste moment, zit ik met een melange van verbijstering en paniek te kijken naar dat ene woord. Oeuverprijs. Oeuverprijs. Oeuverprijs. Het lijkt toch ook alsof zo'n jury me wil inwrijven dat het welletjes is geweest, met dat schrijven van mij. Dat gevoel heb ik overigens wel meer, vooral als de gast van praatprogramma's op tv. Daar staat meestal iemand buiten beeld naar mij te gebaren. Hij vormt, herhaaldelijk en met een beide handen, een denkbeeldige bal ter grootte van een meloen, terwijl hij me steeds wanhopiger aankijkt. De denkbeeldige bal wordt ook steeds groter. Een voetbal, een basketbal, een zitbal.

De eerste keren keek ik onverstaanbaar naar de man terug, al dan niet met knipoog, zonder echter mijn inmiddels minutenlange uitleg ook maar één seconde te onderbreken. Naar mijn gevoel was ik immers nog maar net begonnen aan de inleiding van de introductie van het fenomeen dat ik wilde

aankaarten. Zo ben ik. Ik bouw altijd en overal aan een oeuvre, waar ik ook kom, desnoods in tv-studio's. Ik dacht eigenlijk zelfs dat de man mij uitnodigde om vooral door te gaan, en dat hij mij ter beloning een bowl sangria beloofde, of een kom kaviaar.

Een paar seconden na mijn knipoog aan zo'n man wordt meestal mijn microfoon uitgezet en zwenkt de camera naar een ongelukkig kijkende gesprekspartner, of naar de nog ongelukkiger kijkende presentatoren. Dan pas besef ik, eens te meer, dat de man mij wellicht stond aan te sporen tot 'afron-den'. Ik beken: ik heb het daar moeilijk mee. Met 'afron-den'. Ik sta daar zelfs wijd en zijd om bekend. Als ik tegenwoordig op de televisie kom, begint zo'n man nog voor aanvang van de uitzending al naar mij te gebaren hoe groot de bal is die hij me zo dadelijk in het gezicht zal trappen als ik straks niet snel genoeg ophoud met snateren.

In de literatuur dacht ik daarvoor veilig te zijn. Niemand vroeg mij daar ooit om af te ronden. Toen kwam de Constantijn Huygens-prijs mijn kant op. Ik zag voor mijn geestesoog hoe de juryvergadering verlopen moest zijn. Een verzameling aimabele en respectabele dames en heren zaten rond een tafel de hele avond lang naar elkaar te gebaren hoe groot de bal was die ze met een kanon op me af zouden schieten, indien ik nog één werk aan mijn oeuvre toe durfde te voegen. 'Afronden, Lanoye! Afronden!'

Indien dit inderdaad de intentie is van de jury, moet ik haar bitter teleurstellen. Dames en heren: ik ga door. Ik beschouw deze bekroning zelfs als een aanmoedigingspremie voor een onstuimig en piepjong talent, dat het beste van zichzelf nog lang niet heeft getoond.

De kans bestaat dat de jury iets anders heeft bedoeld met die 'stemmen'. De rest van het juryverslag wijst in die richting. De bewuste stemmen zijn, zo blijkt, die van personages in mijn werk.

Wat me daarbij bijzonder gelukkig maakt, is dat de laudatio geen onderscheid maakt tussen de personages uit mijn fictieromans en die uit mijn autobiografisch werk.

Daarbovenop worden ook mijn toneelstukken afzonderlijk en nadrukkelijk vermeld – zij het, *pars pro toto*, alleen mijn Shakespearebewerking *Ten oorlog*.

Maar het gaat om het gebaar. En dat gebaar klopt. Volgens mij zelfs op een dubbele manier. In de algemeen-literaire zin, en voor mijzelf als auteur in het bijzonder.

Indien ik iets ben, waarde dames en heren, dan ben ik inderdaad een auteur van stemmen. Van theater, van voordracht, van retoriek, van zingzang zonder zingen. En daarbij vloeien alle genres, alle disciplines, van essay tot poëzie, gewoon in elkaar over. Zoals het hoort, volgens mij. Zoals het moet. Want alles is theater, proza op kop. Zo sta ik in het leven, en zo schrijf ik ook. Het universum van W.F. Hermans was, naar zijn zeggen, 'sadistisch'. Spijts mijn respect voor Hermans' werk wil ik hier benadrukken dat ik sadisme, en sadisme alleen, te eenduidig en te saai vind, niet gecompliceerd genoeg ook, als analyse van de verhouding tussen individu en materie, mens en kosmos, mens en medemens. Mijn universum is tragisch. Correctie, tragikomisch.

Correctie: toch weer tragisch, zonder meer. Want alle tragiek impliceert meteen het komische. Het was niet alleen Shakespeare die dat wist, en die het gebruikte als vast adagium. Maar bij hem kun je er het minst naast kijken – en verwijzen naar Shakespeare is altijd goed, zeker in dankwoorden. Wel, dit is wat The Shake ons toont: geen koning zonder een nar aan zijn zijde.

En de tragiek begint pas goed, als de nar voor koning probeert te spelen. Onze nationale politiek is daar helaas vaak een goed bewijs van zowel in Nederland als in België.

Een kleine tussenbemerking, voor de slechte verstaanders onder u. Ik heb het hier niet over het veel plattere, hoewel toneelmatig gezien volledig koosjere adagium: 'Een lach en een traan'. Ogenscheinlijk komt die uitdrukking op hetzelfde neer als de zoektocht naar 'het tragikomische'. Niets is minder waar. 'Een lach en een traan' is geen adagium. Het is een toneelrecept, een boodschappenlijst uit het variété, op basis

waarvan best aardige gerechten en spektakels kunnen worden gebrouwen. Verder heb je er niets aan.

Ik heb het over een heel ander samengaan van de tragedie enerzijds en het komische anderzijds. Met 'het komische' bedoel ik trouwens ook geen moppen uit de stand-up comedy-traditie. Ik bedoel humor van de wrange soort, geboren uit wanhoop en zelfkennis. Humor waarvan gek genoeg uitgerkend de Duitsers de mooiste definitie hebben bedacht: 'Wenn man *trotzdem* lacht.' Als men *desondanks* moet grijnzen. Een lach, alle spijt om die lach ten spijt.

De soms gekmakende paradoxen in ons bestaan, het inzien van onverenigbaarheid van tegendelen, maar ook van de diepere band ertussen, en tot slot het scala aan gevoelens dat zulke tweespalt oproept – om dat alles gaat het mij. Daar ligt mijn universum, waarin zeker geen sadisme ontbreekt, maar waarin nog zoveel meer kolkt en bruist en brandt, terzelfdertijd. Een perpetuum mobile genaamd 'het Menselijk Drama'. Van overmoed naar catharsis, altijd maar weer. Van liefde van wanhoop en terug, van hoop naar haat, begeerte naar verraad. En zoveel meer.

Zo simpel. Zo complex. En toch weer simpel.

In *Mefisto for Ever*, mijn bewerking van Klaus Manns pamflettaire meesterwerk *Mefisto*, laat ik de hoogmoedige steracteur Kurt Köppler het volgende zeggen, tegen de jonge actrice die hij wil imponeren en verleiden – hij die zich nota bene zelf zal laten verleiden tot collaboratie: 'Wezenlijk theater gaat over verscheurdheid. Over verscheurd zijn.'

Ik zou er hier, bij deze mooie gelegenheid, nog dit aan toe willen voegen. Wezenlijk theater gaat, tegelijkertijd, over verscheurd zijn en weten dat je verscheurd bent, hoezeer je ook je best doet om je verscheurdheid voor de buitenwacht te verbergen.

Soms verberg je ze jarenlang voor jezelf, en komt het inzicht plots, als een klap in je gelaat. Harder en pijnlijker dan een echte klap. Daarom kunnen melodrama en drama nooit hetzelfde zijn. Bij melodrama wordt pijn alleen gevoeld en

uitgeschreeuwd. Bij drama komt daar zelfreflectie bovenop. En niet zelden: schuldgevoel en zelfverwijt. En die kwetsen zoveel dieper.

Gelijktijdig voelen en denken. En dat in taal die tegelijk fraai mag zijn, maar soms ook gewoonweg efficiënt en hard en helder. En bovendien in een kader dat zowel een doodgewoon verhaal mag zijn als een waanzinnig avontuur, zolang het maar een metafoor durft te zijn voor het hele menselijke handelen... Voor mij is het geen toeval dat de westerse literatuur is ontstaan in Griekenland, op hetzelfde moment als de filosofie en de democratie. Ze zijn ten diepste verbonden met de poëzie en met het toneel dat zich toentertijd, voor het eerst op die manier, ontwikkelde. De echte Grote Drie – die van Toen, te weten Aischylos, Euripides en Sophocles – laten hun dramaturgische invloed gelden tot op de dag van vandaag. In tegenstelling tot cabaret en cartoons – hoezeer ik ook houd van goed cabaret en snedige cartoons – gaat theater om dilemma's. Om onoplosbare levensvragen, en niet om commentaar op tijdelijke misstanden of markante anekdotes. Daarom overleven theaterteksten duizenden jaren, en zijn de meeste cartoons na vijf jaar gedateerd, en sommige na vijf dagen.

Wat ik zeg over theater, gaat ook op voor scheppend proza. Voor mij zijn ze bovendien één en ondeelbaar. Vandaar mijn dubbele dank. Niet alleen voor de prijs zelf, maar ook het vermelden van mijn toneelteksten in mijn oeuvre. En door ze te verbinden met het meest oorspronkelijke instrument van alle literatuur.

De menselijke stem.

Alle stilistische technieken waarvan we ons bedienen bij het schrijven, alle expressiemiddelen die ons in een geschreven tekst ter beschikking staan – hij moge ons bereiken in boekvorm of per digitale tablet – ze komen voort uit een orale traditie, die veel groter is dan die van het antieke Griekenland alleen. De stem was er eerder dan het boek.

Dat is geen pleidooi tegen het boek. Integendeel. Het is juist een lofzang op het boek. Niet alleen mijn lezers, ook ik

hoor al die stemmen. Ik zoek ze op, ik heet ze welkom, ik laat ze gedijen in mijn hoofd, ik probeer hun sneren en hun lachsalvo's op te vangen en neer te tikken, in de hoop dat ze ooit vertolkers mogen vinden. Ofwel op de planken van een of andere schouwburg. Ofwel in de hoofden van mijn lezers, die – hoewel zelf stilzwijgend – die vele stemmen weer tot leven brengen in hun eigen hoofd, dankzij hún verbeelding.

Dat is de magie van het boek, of het nu een roman is, een novelle, of een bundeling verhalen, noem maar op. Een boek is niet alleen een tekstbrochure en een zangpartituur ineen. Het is ook een intens complot tussen een schrijver en zijn lezer, dankzij de weldadige werking van hun gezamenlijke fantasie. Daarom vind ik – samen met goed gebracht toneel, natuurlijk – een boek de allerhoogste kunstvorm in dit ondermaanse. Het is gezamenlijk praten en fantaseren, zonder dat je elkaar hoeft te kennen of te zien.

Ik wil in dit verband één boek van me niet onvermeld laten, en dat is uiteraard *Sprakeloos*. Niet alleen omdat het – via de afasie waaraan mijn geweldige, grootse, lichtjes megalomane moeder ten prooi viel – een tegelijk mooi en wreed bewijs vormt van wat ik hierboven probeerde uiteen te zetten, over verbeelding, taalkracht en tragedie. Het gaat me ook, en veel concreter, om de simpele spijt dat zij, mijn moeder – amateuractrice op de planken en levensdiva in de slagerswinkel, zij: zo tuk op vieringen en feestjes – dat zij dus deze heuglijke dag niet mee heeft mogen maken. Aan de zijde van haar inmiddels ook reeds overleden verstokte fan van het eerste uur: mijn eeuwig op haar verliefde vader. Hij: een slager en carnivoor uit roeping en uit overtuiging, maar voor het overige de liefste man die ik in mijn bestaan ooit heb ontmoet.

Hún beider stemmen en hún taal, die ik me nog altijd levendig voor het geestesoor kan halen – die mis ik deerlijk. Ik had ze zo graag vandaag ook weer horen weerklinken in de werkelijkheid. (Al zou mijn moeder, zoals altijd, haar trots verborgen hebben onder de herhaalde opmerking dat mijn articulatie alweer niet deugde – 'en dan nog wel in Olland; zijt ge niet beschaamd?' Alsook dat ik de mij toebemeten tijd

weer schandelijk heb overschreden. Alsof ik dat laatste niet ook van haar geleerd heb. Correctie: geërfd. Samen met nog een paar van haar genen.)

Besluiten wil ik met een stem uit *Ten oorlog*, een bewerking die ik samen met regisseur Luk Perceval mocht maken van de koningsdrama's van Shakespeare, en waarbij we de klassieke tijdsduur van een toneelstuk tot een half etmaal oprekten. Dus prijs u gelukkig, dit dankwoord had veel langer kunnen duren.

Vlak voor zijn dood overdenkt Richard II – bij ons Richaard Deuzième geheten – zijn levensloop. Hij was de grote poseur. Verzot op de grandeur van het koningschap, meer dan op de macht zelf. Zozeer vereenzelvigd hij zich met de kroon die hij draagt, dat hij – in een daad van bijna artistieke blufpoker – zijn kroon aanbiedt aan zijn rebellerende neef. Richard rekent erop dat zijn neef, voor het oog van God en uit angst voor de ineenstorting van het hele feodale bouwwerk der bloedafstamming, de kroon zal weigeren. De neef accepteert. En Richard is te trots en te geschokt om zijn staaltje blufpoker te herroepen.

Ten tijde van Shakespeare is het stuk maar één keer opgevoerd, daarna werd het verboden. Een vrijwillige troonsafstand was zo goed als blasfemie en werd door elke zetelende monarch sowieso ervaren als onbehaaglijk, om niet te zeggen subversief.

Volgens mij komen daar nog eens de slotwoorden zelf bovenop, vlak voor Richard II willens en wetens een vergiftigd gevangenismaal tot zich neemt. Zijn onthechting is totaal. En dat voor een vorst die zich zo graag heeft gewenteld in het decorum van de macht. Hij die hield van zijn regalia zoals een acteur van zijn klatergouden rekwisieten... Ook dat commentaar vormde een spiegel die gekroonde hoofden liever niet voorgehouden kregen.

Ik gebruik die woorden hier wél, bij mijn eigenste bekroning. Om mezelf te herinneren aan de deugd van de nederigheid. Ik dank de jury voor een zo mooie prijs, voor mijn stek op een

zo roemrucht palmares, en voor een juryrapport dat mijn werk zo hartverwarmend juist naar zijn waarde schat. U hebt gelijk: ik ben mijn stemmen.

En een van die stemmen zegt nu dit:

*Zo speel ik veel personen in mijn eentje,
En geen voelt zich voldaan noch recht gedaan.
Maar wat het is, dat ik ook ben: noch ik,
Noch enig mens die mens is en niets meer
Kan ooit tevreden zijn met iets, totdat
Hij vrede neemt met dit: de mens is niets.*

Bart Vanegeren

Verhevigd leven, spelenderwijs Over het oeuvre van Tom Lanoye

‘Vandaag op de planken, morgen ertussen!’ De trouvaille waarmee Tom Lanoye zijn vroegste performances herhaaldelijk opvrolijkte, is een visionaire oneliner. Hij verraadt een onbehagen ademende fascinatie voor sterfelijkheid en verval, die zich de daaropvolgende dertig jaar als een bloedrode draad door Lanoyes oeuvre heen zou weven. Bovendien markeert hij, vóór de schrijver het zelf beseftte, de cruciale kracht van het theater als oerbron, katalysator en synthese van Lanoyes schrijverschap.

Tijdens zijn eerste jaren als literator schonk Lanoye het theater zo goed als geen aandacht. In zijn vroegste polemieken komt het nauwelijks in beeld: als Jan Fabre de postmoderne avant-gardistische oren gewassen worden, is dat vooral een opstapje naar een afrekening met postmoderne avant-gardistische prozaschrijvers. In zijn allereerste Humo-interview, naar aanleiding van het verschijnen van *Alles moet weg* (1988), ontvouwt Lanoye een heus literair tienjarenplan zonder ook maar met een woord over toneelwerk te reppen. Na alle andere door hem beoefende genres geclaimd te hebben, debuteert hij uiteindelijk ook in het theaterwerk, met horten en stoten: eerst samen met bloedbroeder Herman Brusselmans (*De Canadese muur*, 1989), dan met de Griffiths-bewerking *Komiekken* (1991) en uiteindelijk echt, met *Blankenberge* (1991). In contrast met deze stiefmoederlijke behandeling tijdens het eerste decennium van zijn schrijverschap staat de ferme uitspraak in het recentste Humo-interview, naar aanleiding van het verschijnen van *Gelukkige slaven* (2013): ‘Ik ben in de eerste plaats een theaterauteur.’ ‘t Is deze theaterauteur te doen om de literaire kracht van de ambivalentie, onuitputtelijke bron van gespletenheid, verscheurdheid en conflict in menig psychodrama: ‘Als iemand die denkt in theater, vertrek ik altijd vanuit de individuele persoonlijke tragiek.’ Alsof Lanoye dertig

jaar aan het werk moest zijn om behoorlijk zicht te krijgen op de motor van zijn verbeeldingskracht.

Nochtans vallen de roots, kern en ontwikkeling van Lanoyes zucht naar drama haarfijn na te lezen in de ene helft van zijn fictieproductie: het autobiografische luik, verzameld als *De Wase trilogie*. In het titelverhaal van *Een slagerszoon met een brilletje* (1985) belandt de jonge Tom Lanoye in de Griffie van de Arbeidsrechtbank, waar hij een stereotiep ambtenaartje inlicht over de zelfstandige activiteiten die hij denkt te gaan ontplooiën. Hij kiest voor twee activiteiten waarvoor geen codenummer voorzien is, ‘dichter en performer’, en gooit er ter uitdieping van de wanhoop van het ambtenaartje én van zijn eigen plezier nog een stuk of wat ambities achteraan: ‘acteur, scenarioschrijver van stripverhalen, filmster, nachtclubzanger, wereldberoemd romancier, straatdansen of mijn diensten te huur stellen.’ Deze scène mag dan nogmaals bewijzen dat de jonge dichter zo goed als geen toekomstplannen als theaterauteur had, tegelijk zijn de setting en uitwerking van het verhaal wel uitgesproken theatraal. En het andere autobiografische verhaal uit de bundel, het de nagedachtenis van zijn verongelukte broer erende *Oh land der blinden*, speelt zich grotendeels af op de planken, meer bepaald op het *plateau* van de Parijse theatertempel l’Olympia.

Geen van beide verhalen is klassiek autobiografisch: hier is geen amateur-psycholoog aan het woord die gravend in zijn tranentrekkende verleden zijn hart uitstort, wel een auteur die zichzelf en zijn autobiografie in het geding brengt. Het verschil zit ’m, behalve in de envergure, in de vorm en de enscenering: om het drama zo efficiënt mogelijk uit te buiten kiest Lanoye voor literaire, dramaturgische ingrepen die de verhalen voorbij het realisme jagen. *Een slagerszoon met een brilletje* speelt zich grotendeels af in ‘De Tussentijd’, met visioenen uit verleden en toekomst die tot leven komen op een uit de linnenkast gefladderd laken. De slagerszoon is duidelijk nog onder de invloed van de stripverhalen die hem zijn ogen deden stuklezen en tot een brilletje veroordeelden. Ook *Oh land der blinden* goochelt met magisch-realistische elementen: op het podium van l’Olympia staan tegelijk de 8-, 22- en 65-ja-

rige Tom Lanoye, in de zaal zitten levende en dode prominenten die de actualiteit van 1966 en 1967 gekleurd hebben, en in de apotheose van het verhaal is een cruciale rol weggelegd voor een sprekende en in zijn beentjes klappende bril.

Ook *Kartonnen dozen* (1991), het wonderlijke verhaal van een jeugdige amour fou dat uitgroeide tot een succes fou, is geen traditionele bekentenisroman. Niet de *Wahrheit* is immers de essentie van het boek, wel de *Dichtung*. Niet de bekentenis in het verhaal, wel de betekenis van het verhalen zelf. Daarom put Lanoye opzichtig en overvloedig uit de kartonnen doos met literaire trucs: een gekunstelde structuur, een maniëristische vertelwijze, een web van verwijzingen naar stripverhalen en romans, stilistische experimenten, herhaaldelijke aansprekingen aan het adres van de lezer... Allemaal om het drama van een onbeantwoorde liefde en haar verterende kracht met een zo heftig mogelijke impact op te voeren. Als vanzelfsprekend neemt Lanoye ook zijn toevlucht tot de theatertechniek bij uitstek: de dialoog. Die ontspint zich in een Griekse hotelkamer tussen de smachtende ik en de aanbeden Z., tussen het ene en het andere eenpersoonsbed, tussen verlangen en schaamte. Theater op z’n best, met over en weer gekaatste zinledige spreektaal, die zich gaandeweg volzuigt met zin en zinnelijkheid: ‘Het regende zachte betekenissen.’

Aan het begin van de roman was in de huiskamer van de Lanoyes en in het hoofd van hun jongste telg al ‘de vonk der theatermagie’ ontsprongen, wanneer zoonlief moeder en amateuractrice helpt bij het instuderen van een rol. Deze herinnering is, net als de scène met de komische routine aan de ouderlijke winkeltoeg in *Een slagerszoon met een brilletje*, een voorschot op *Sprakeloos* (2009), het slotdeel van *De Wase trilogie*. Dit boek, ‘roman of geen roman’, is Lanoyes requiem voor zijn jeugd, zijn ouders en vooral zijn door een beroerte van haar spraak beroofde moeder. Een slagersvrouw met een willetje, ook in het dagelijkse leven acterend, schmierend en manipulerend – tot haar laatste snik. Haar zoon eert de amateuractrice met een uitgesproken theatraal boek, waarin de verstilde stem van de moeder vaak en direct tot leven gewekt

wordt, waarin dialogen als in *Kartonnen dozen* zich vermenigvuldigen, waarin het de schrijver opnieuw niet om waarheidsgetrouwe geschiedschrijving te doen is: dit boek behoort tot 'de geschriften die grotendeels berusten op waarheid en de ontbrekende delen er gewoon bij fantaseren'.

De gefragmenteerde opbouw van *Sprakeloos* weerspiegelt de moeite waarmee het tot stand gekomen is. De auteur wordt een tijdlang verlamd door 'plankenkoorts in familieverband', bang tekort te schieten tegenover de nagedachtenis van zijn moeder en de verwachtingen van zijn vader. Pas als de laatste, de andere helft van een twee-eenheid, ook gestorven is weet Lanoye de verstomming, die eerder al zijn moeder getroffen had, van zich af te schudden. Zoals hij in *Een slagerszoon met een brillette* en *Kartonnen dozen* de literatuur ontdekte en veroverde, zo moet hij in *Sprakeloos* de taal heroveren. Het kleurt – 'zij het woord, hij het vlees' – mee de bloedrode draad van verval in Lanoyes oeuvre. Wie in een slagerij opgroeit, is onvermijdelijk bevoorrecht getuige van de noodlottige weg van alle vlees. De wereld een abattoir. Dat vergankelijkheidsbesef werd nog eens wreed uitgediept door de fatale crash van de lievelingsbroer van de auteur, wat 'm er in *Een slagerszoon* toe beweegt zijn bril stuk te stampen: 'Alles gaat kapot. Ik denk daar constant aan. Maar ook nog een keer zien hoe mijn vrienden en aanverwanten ouder worden en sterven, dat wil ik niet meer.' Toch cirkelt hij in zijn fictie aldoor om de doodsgedachte heen. Zo blijft in 'Kartonnen dozen' het einde van heel wat personages niet onvermeld. *Sprakeloos* is zowat de boekgeworden worsteling met de familiebanden verterende condition humaine, ten spits gedreven door het in gebreke blijven van de taal. Uitgerekend het instrument waarmee de schrijver onheil denkt te bezweren, toont zich even onderhevig aan verval als alle andere levende organismen.

Openbaart het autobiografische deel van Lanoyes verhalend proza de bron en ontwikkeling van zijn zucht naar theatraal drama, dan etaleert het andere deel hoe romans daar hun voordeel mee doen bij het seismografisch registreren van een tijdgeest. Lanoye wil immers de vinger aan de maatschappelijke pols houden, zo meldde hij al in zijn eerste Humo-

interview: 'Ik wil schrijven uit mezelf, mezelf in deze tijd, en over deze tijd wil ik zoveel mogelijk in mijn werk naar binnen halen.' Lanoye zoekt, zoals wel vaker en bijvoorbeeld ook in het pamflet *Gespleten & beschetten* (1989), aansluiting bij Louis Paul Boon. Halverwege de vorige eeuw vergeleek die in het weekblad *Front* de kunstenaar met een 'seismograaf die iedere menselijke en maatschappelijke trilling neerschrijft'. Net als Boon wil Lanoye in zijn werk plaats maken voor het geritsel in de ziel van zijn tijdgenoten en een kritische analyse van de wereld-van-vandaag.

Dus speurt de romancier onophoudelijk het theater van de werkelijkheid af, op zoek naar een geschikte arena voor het schrijven over het hier en nu. Zoals het immers in *Sprakeloos* al stond: 'Het decor is de helft van het verhaal.' Logischerwijs is de romanwereld van Lanoye de laatste kwarteeuw geglobaliseerd geraakt, de maatschappelijke realiteit achterna. Mettertijd heeft de wereld, met haar overvloed aan conflictstof, zich geopend voor de theaterauteur met een neus voor drama. Daarmee knoopt Lanoye opnieuw aan bij Boon en diens overtuiging dat de essentie van een tijdperk zich prijsgeeft in ongelukken en ontsporingen, door hem graag 'accidentjes' genoemd.

In *Alles moet weg*, Lanoyes romandebuut, maakt verkoper Tony Hanssen een rondrit door het Vlaanderen van de jaren tachtig van de vorige eeuw: van de breugeliaanse polders gaat het via drie (centrum)steden en een vervallen fabriekje, ondergebracht in een voormalige herenboerderij, naar de koeltorens in Doel en de chemische industrie in Tessenderlo. Het rurale Vlaanderen is een door yuppies gedirigeerde consumptiemaatschappij geworden, waarin het katholicisme ingeruild werd voor een mercantiele religie. Een update van Lanoyes seismografische studie volgt in de Monstertrilogie (*Het goddelijke monster* (1997), *Zwarte tranen* (1999) en *Boze tongen* (2002)): een traveling langs het laattwintigste-eeuwse Vlaanderen en de grote verhalen van de Belgische politiek en actualiteit schetsen het droefgeestige beeld van een uiteenvallende familie, een verkrui melende zuil, een maatschappelijk bestel in crisis, en een desintegerend land in het hart van een zichzelf

versnipperend continent. Een van de katalysatoren van de neergang, de problematische omgang met migratie, wordt verkend in een volgende roman, *Het ideale huwelijk* (2006).

Een kwarteeuw na *Alles moet weg* voert Lanoye Tony Hanssen opnieuw ten tonele, in het cultuurkritische *Gelukkige slaven*. De roman, die in Argentinië, Zuid-Afrika en China speelt, biedt meer van het ten hemel schreiende zelfde, op grotere schaal. De langs Vlaanderens wegen mislukte verkoper Tony voorziet na een passage in het luxetoerisme – de wereld zijn dorp – nu in zijn levensonderhoud als *toy boy* van een Chinese dragonder. Als hij oog in oog komt te staan met een gevluchte computerspecialist van een gecrashte zakenbank, een naamgenoot die ook nog eens op 'm lijkt, wordt het onbehagen over ons aller globale identiteit akelig tastbaar. De mercantiele religie is, wereldwijd verspreid, uitgegroeid tot een rabiaat marktfundamentalisme, met de economen als hogepriesters. Waar Tony in *Alles moet weg* speelde met de wensdroom geen producten maar afbeeldingen ervan te verkopen, worden nu volop illusies, virtualiteiten en lucht gesleten: 'De handel had zich definitief losgezongen van zijn twee voetboeien, de koopwaar en het geld.' De sleutel voor deze verwarring zaiende schaalvergroting is te vinden in de novelle *Heldere hemel* (2012), Lanoyes Boekenweekgeschenk over de crash van een stuurloze Sovjet-Russische straaljager in het gehucht Kooigem begin juli 1989. De val van een Mig als voorbode van die van de Berlijnse Muur. Na het einde van de Koude Oorlog gooide het overwinnende kapitalisme alle remmen los: Francis Fukuyama kondigde het einde van de geschiedenis af, en Reagan en Thatcher ruimden, niet gecorrigeerd door de socialisten van de Derde Weg, gul baan voor het ongebreideld marktfundamentalisme dat ons allen tot gelukkige slaven knechtte.

Heldere hemel speelt zich af op het raakvlak van de politiek op z'n breedst en het noodlot op z'n smalst: een scheurtje in het IJzeren Gordijn rukt een door en door Vlaams koppel uit hun middenklasse-droom en uit elkaar. Het markeert een keurmerk van Lanoyes proza dat nog meer dan de enscenering de kwintessens is van het ontwikkelde drama: de thea-

terateur leeft zich ook als romanschrijver ten volle in zijn personages in. Zijn empathie zorgt ervoor dat hij personages van vlees en bloed neerzet – 't zou er overigens nog aan mankeren ook, voor een slagerszoon – en geen steriele poppetjes die filosofische of maatschappelijke theorieën illustreren, noch wandelende ideeën die ten dienste staan van documentaire of pamflettaire romans.

Wellicht het opvallendst speelt die empathie in de Monstertrilogie, waarin Lanoye met een ruimhartig inlevingsvermogen een klimaat voelbaar maakt van morele verrotting ten gevolge van verstrengelde belangen van politiek, bedrijfsleven en gerecht. Die Belgische ziekte diagnosticeert hij in zijn romantrilogie met veel mededogen voor wie erdoor besmet is. De kolonel in ruste Yves Chevalier-de Vilder, bijvoorbeeld, gruwend van de tijden die hij 'nihilistisch' noemt, treurend om de teloorgang van de militaire zin voor orde en tucht, walgend van de vrije val van 'wortelende waarden'. Aan het begin van *Zwarte tranen* betreft de prille zestiger in gala-uniform de duurste suite van een Brussels hotel om er, 'getrouw aan waar ik steeds voor stond... audax viribus', een dodelijke cocktail van pillen en alcohol te slikken. Ook de zichzelf moreel hoogstaand achtende militair is vermalen door het monsterlijke systeem dat in de trilogie een land in zijn greep houdt: als gewillige pion in het schimmige schaakspel in de Brusselse salons – 'het Grote Verval in het Kleine Parijs' – heeft hij 'in 's lands belang' mee de hand gehad in een corrupte overheidsbestelling. Als dat geritsel uitlekt, kiest hij voor een zorgvuldig geënceneerde dood. Het theatrale gebaar van de kolonel en diens strijdtoneel in de hotelsuite zijn gefundenes Fressen voor een theaterauteur: *Veldslag voor een man alleen* is een van de sterkste hoofdstukken uit de trilogie.

Over tapijtboer Leo Deschryver luidt het in *Het goddelijke monster*: 'In hem komen alle kwalen van ons volk tot bloei.' Leo is een gepatenteerde klootzak, cynisch tot in het diepst van zijn aan de Mammon verkwanselde ziel. Die etaleert zich breeduit als Leo zich aan het eind van *Zwarte tranen* met zijn Mercedes vastrijdt in de Witte Mars en het spektakel aanschouwend via de telefoon een stuk of wat personeelsleden

ontslaat, omdat ze er niet aan gedacht hebben een ‘kraam met kleine matjes’ op te stellen: ‘Vierkante stukjes tapis-plain, in ’t wit en schoon afgebiesd. Matjes, opgerold verkocht, en met een gouden strik errond. Misschien was het zelfs mogelijk om er à la minute en à la carte een slogan op te zetten. “De Witte Mars: Tot op het bot!”’ Collectieve rouw om verkrachte en vermoorde kinderen misbruiken ten voordele van een jaarbalans, veel hartelozender wordt het niet. En toch zal elke lezer ook sympathiseren met de alles en iedereen verachtende Leo, in zijn onbehouwenheid consequent zijn visie op mensen en dingen uitdragend. De empathische aanpak van Lanoye maakt voelbaar dat de personages uit de Monstertrilogie zich uit ontredde vastklampen aan het status-quo en willens nillens meedraaien in een rot systeem. Zonder partij te trekken zet de schrijver het ene naast het andere personage op het toneel, als in een ravissant maskerspel. Elk draagt met zijn standpunt, zijn deel van het verhaal, zijn bagage en verleden bij aan een bonte meerstemmigheid, die culmineert in een beschrijving van de Witte Mars als geobserveerd door een facettenoog: niet minder dan twintig personages hebben een stem in het kapittel. De versplintering wordt pas opgeheven in de dood – Lanoye pikt de bloedrode draad van vergankelijkheid op waar hij die in *Alles moet weg* had laten liggen: waar in die roman van alle personages die Tony’s pad kruisen tussen haakjes vermeld wordt in welke omstandigheden ze zullen sterven, komen in de Monstertrilogie alle doden samen in een koor dat de werkelijkheid becommentarieert. Die dialogen, die op het toneel onuitvoerbaar massascènes dragen, prediken harmonie in meerstemmigheid – een deels ironisch antwoord op de onafwendbare weg van alle vlees, tegen beter weten in.

Die empathische meerduideligheid door de Monstertrilogie heen etaleert de ambivalentie van dit tijdsgewricht: de zaligmakende waarheid is zoek. *Things fall apart; the centre cannot hold*. Ieder zijn waarheid – of zoals het aan een column ontleende motto van *Het goddelijke monster* luidt: ‘Ieder beest bidt op zijn manier’. De schrijver van het drama van de Deschryvers bidt door in zijn roman begrip te tonen voor alle

personages en zichzelf op die manier een net zo kwetsbare inwoner te tonen van ‘dit oord van peis en vree, dat plagen zal kennen, moord en verval en rampen zonder tal’.

Lanoye behoort immers niet tot de schrijvers die boven hun boeken zweven en monkelend het ijdele gekonkel van hun personages gadeslaan. *He’s one of us*, zijn seismografie gaat niet voorbij aan de eigen schrijversziel. Zo spaart hij zichzelf niet in *Gespleten & beschetten*, dat in het verlengde van de Monstertrilogie de Belgische malaise explicieter peilt en de inborst van ‘het vlamingske’ fileert: ‘En dat ge dus niet anders kunt dan knarsetandend van uw eigen te concluderen: ikzelf ben het die gespleten en beschetten ben, bekakt en hypocriet... ik ben gespogen en gestampt een vlamingske met de rest.’

De schrijver brengt zichzelf niet het minst in het geding in de boeken over Tony Hanssen. Tom Lanoye is een verkoper en toont zich daar in *Vendu! Apologie van een handelsreiziger* (1989) ook zeer bewust van: ‘Ik ben dat door mijn temperament, en, gezien mijn afkomst uit de kleine middenstand, ook uit voorbestemdheid. Het zou niet veel opbrengen, letterlijk en figuurlijk, om daartegenin te gaan.’ En dus waagt de auteur zich aan een spel met ‘de elementen die voor het grijpen liggen in onze maatschappij, die in de breedste zin van het woord een handelsmaatschappij is’. Lanoye buit het mercantiele literair uit tijdens het schrijven zelf, maar bespeelt tegelijk ook de wetten van de commercie om zijn boeken aan zoveel mogelijk lezers te slijten. Bovendien speelt hij bij het hekelen van het marktfundamentalisme ironisch dubbelspel, de zaken absurd uitvergrotend. Sinds 1992 leidt Lanoye, als kind van zijn tijd, zelf een bedrijf – mét aandelen en internationale vertakkingen: de inkomsten van de N.V. L.A.N.O.Y.E., waarvan de auteur gedelegeerd bestuurder is, komen vooral uit het buitenland. *One of us én one of them. Embedded seismography*.

De empathie van Lanoye markeert zowel het verschil als de link tussen zijn fictie en zijn beschouwende werk. Het verschil is overduidelijk: in zijn polemieken, columns en kritieken legt Lanoye niet bepaald mededogen aan de dag. ‘t Is ’m er net om te doen glashard te zeggen waar het op staat en be-

drog en beunhazerij te ontmaskeren, met gebruikmaking van verbale vlammenwerper en bulderende bazooka. Dat geldt zowel voor de literaire polemieken waarmee een jonge hemelbestormer zich een plaats in de letteren bevocht (*Rozegeur en Maneschijn* (1983) en *Het cirkus van de slechte smaak* (1986)), als voor de politieke Humo-columns waarin een scherpzinnig brutaaltje weldenkend Vlaanderen een stem gaf (*Doén!* (1992), *Maten en gewichten* (1994) en *Tekst en uitleg* (2001)) en voor de gevarieerde kritieken en speeches waarin een mondig burger zijn verontwaardiging steeds internationaler richtte (*Woorden met vleugels* (2001) en *Schermutseling* (2007)). Hierbij dient opgemerkt te worden dat empathie een machtig wapen van de polemist is: geregeld verslaat Lanoye de vijand van binnenuit, door in diens visie en denktrant te kruipen om efficiënt valse redeneringen en kortzichtigheid aan de kaak te stellen. Zo houdt hij onafgebroken zelfgenoegzaamheid en absoluutheidsdenken in het vizier. Dat is meteen de link met Lanoyes fictie: doorgaans etaleert het doelwit van de polemist een stuitend gebrek aan empathie, een blind geloof in het eigen gelijk en een halsstarrige weigerachtigheid om de discussie met over en weer gaande argumenten aan te gaan.

Lijnrecht tegenover dat soort oogklepdenken en navelstaren staat Lanoye, bij wie empathie de basis vormt voor zijn zin voor solidariteit in het algemeen en zijn politieke engagement in het bijzonder. Toch voor zolang het duurt: de columnist is zich immers zéér bewust van het gevaar van de drammerigheid van het grote gelijk. Niet toevallig is net de beslistheid die een column vereist, het laatste decennium voor Lanoye een reden zeer spaarzaam met het genre om te springen: 'De stelligheid van een column maakt een columnist tot een Geweten.' Dat kan niet de bedoeling zijn: voor je het weet moet je jezelf en je eigen drammerigheid met de verbale bazooka te lijf gaan. Het liefst probeert hij dan ook op voorhand zijn stelligheid te ondermijnen: op het eind van zijn eerste columnbundel, *Doén!* – tot in de titel toe een pleidooi voor daadkracht – laat Lanoye de relativerende twijfel binnensluipen. Het laatste stukje, het noodlottig getitelde *De coup van de klok*, eindigt dan ook niet met *Doén!*, zoals de veertig da-

dendrang ademende voorgaande, maar met 'En daarmee uit'.

Hoe dan ook is die maatschappelijke betrokkenheid te uitgesproken en te zeer geaard in oprechte verontwaardiging om zich zomaar te laten opsluiten in beschouwend werk. Werden de romans geïnjecteerd met seismografische cultuurkritiek, dan ligt dat voor de poëzie net iets moeilijker. Zeker, het tweeluik over De Grote Oorlog, *Niemand's Land* (2002) en *Overkant* (2004), is een vlammende aanklacht tegen de onmenselijkheid en de zinloze wreedheid van de oorlog. Lanoyes particuliere IJzertorentje, opgetrokken ter nagedachtenis van zijn ook in *Een slagerszoon met een brillette* rondspokende grootvader Noë. Maar minstens zozeer zijn de bundels met bewerkingen van poëzie van the War Poets (in *Niemand's Land*) en moderne oorlogsdichters (in *Overkant*), oerlyrisch van portee, los van elke maatschappelijke of politieke context: de dichter slaakt een existentiële schreeuw tegen dood, verval en vernieling.

Programma (bis), uit de bundel *Stadgedichten* (2005), stelt het probleem ontwapenend direct aan de orde: 'politiek is niets voor poëzie'. Het is het laatste gedicht van het twaalfstal dat Lanoye, als allereerste stadsdichter in België, tussen januari 2003 en januari 2005 zijn stad Antwerpen op het lijf schreef. Hij lijkt terugblikkend en meesmuilend niet overtuigd te zijn van de onverenigbaarheid van politiek en poëzie. Als Stadsdichter heeft hij dan ook pogingen gedaan die grens te slechten: in zijn eerste Stadsgedicht, *Mijn moeilijk lief*, ging het al meteen over 'paniek, / na jaren van struisvogelpolitiek'. Maar toch; met net iets meer gemak vertolkte de Stadsdichter empathisch de verzuchtingen van vermenselijkte gebouwen, met als grootste stunt de liefdesverklaring van de Boerentoren aan de kathedraal middels een banier van 650 vierkante meter op zijn flank. Of neem het slot van *Pleinvrees*, het Stadsgedicht voor het nieuw aangelegde Theaterplein in Antwerpen: 'van mijn essentie – / de leegte – ben ik / nog het bangst'. Dat bezwerend bezingen van de fundamentele leegte van mensen en dingen doet precies wat in *Programma (bis)* ironisch verworpen werd: "normen en waarden"? die moeten gewoon / oprotten het spijt mij echt tenzij ze / zich

poëtisch totaal assimileren tot / sonnetten over wormen en maden / en de milde schoonheid van verval.’

Zo slaan zowel de bundels over de oorlog als de Stadgedichten de brug naar Lanoyes poëzie uit het eerste decennium, verzameld in *In de piste* (1984) en *Hanestaart* (1990). De jonge zwartromantische dichter zette immers de bloedrode draad van eindigheid dik in de verf. Al in 1981 dicht hij, amper 22, in *Liquid paper*: ‘Wij zijn de doden / van morgen.’ In *Doek*, het slotgedicht van *In de piste*, luidt het: ‘alles wat men zegt / is afval, zinkend nog, / verdwijnend in het kielzog / van een kwijnend leven’. In de cyclus *Muziekformules uit mijn jeugd* in *Hanestaart* wordt het voor de slechte verstaander nog eens samengevat: ‘We zijn / alleen en we / gaan kapot.’

Naast vormvaste gedichten schrijft de jonge Lanoye ook tussen grappen en graffiti pendelend werk, dat hij tussen 1980 en 1983 in harmonie met de punkfilosofie van die jaren eerst in eigen beheer uitgeeft en uiteindelijk verzamelt in *Bagger* (1984). Die aanstekelijke mix tussen verheven en banaal doet het goed op zowel papier als de planken. Al het werk van Tom Lanoye laat zich trouwens net zo goed lezen als voorlezen. Daar heeft hij vanaf het prille begin over gewaakt – de bundel *In de piste* is niet toevallig als een voorstelling opgebouwd – en zijn voordeel mee gedaan. De orale literaire traditie omarmend presenteert de auteur zijn werk ook op de planken, omdat het bij zijn temperament aansluit, omdat het aanvankelijk zijn broodwinning uitmaakt – de schrijftijd voor *Alles moet weg* koopt hij met de opbrengst van het literaire variétéprogramma *In de piste* (1987) – en omdat hij een meerwaarde ervaart in het momentaan tot leven wekken van een tekst. Hij zorgt voor een upgrade van voorlezen: performen. Of zoals hij stelt in *Pleidooi voor een performer*, opgenomen in de programmabrochure van *Een slagerszoon met een brilletje* (1986): ‘Een performer gebruikt de theatermiddelen om zijn eigen tekst op het podium vorm te geven.’ Dat hij mettertijd steeds professioneler te werk gegaan is – met *Woest* (2008) en *Sprakeloos op de planken* (2011) als voorlopige hoogtepunten – hoeft niet te verbazen, maar wel wordt het er alleen maar opmerkelijker op dat iemand die door zijn temperament, talent

en afkomst naar het theatrale gedreven wordt, zich tijdens zijn eerste decennium als auteur zo moeilijk verhoudt met dat theater.

In 1991 publiceerde Lanoye in *Humo* een even scherpe als geestige reeks columns onder de titel *Grote handleiding voor de Vlaamse theaterbluffer*, met tips voor de onvoorbereide toneelbezoeker: ‘Hoe herkent men een acteur in het echte leven? Aan de glazige blik die in zijn ogen komt zodra het gesprek niet meer hemzelf tot onderwerp heeft. Bovendien spreekt hij 100 decibel luider dan de gemiddelde man in de straat.’ Lanoye slaat geestig munt uit een gespeeld gebrek aan voeling met een discipline, maar ventileert ook zijn onvrede met het theater dat toentertijd de bejubelde dienst uitmaakte: ‘Zeg nooit: ik heb gisteren een goed toneelstuk gezien. Zeg: ik was gisteren de getuige van een relevante theaterervaring.’

Veertien jaar later klonk een heel ander geluid, in de reeks Kaddisj-columns in *Humo*: ‘Het Vlaamse theater heeft nog nooit zo gebloeid als de laatste vijftien jaar.’ Wat is er tussen 1991 en 2005 gebeurd, behalve dat de N.V. L.A.N.O.Y.E. in die periode erg druk doende was met – om uit de oprichtingsakte te citeren – ‘in te staan voor de levering van alle vormen van teksten en schriftuur voor toneelopvoeringen, het in het openbaar brengen van zelfde en/of andere teksten, en de uitvoering van theatrale producties en van podiumkunsten in de meest ruime zin?’ Véél. Eind jaren tachtig van de vorige eeuw lagen de drie grote stadstheaters verdoofd te wachten op een vernieuwingsoperatie, liep de oude traditie van het regisseurstoneel op zijn wankele laatste benen, en sloeg een moderniseringsgolf in naam van de vernieuwing het auteurs-theater in de ban. Geen wonder dat Lanoye, tuk op drama *an sich*, in dat klimaat weinig speelruimte zag voor toneelteksten van zijn hand. Het zal evenmin geholpen hebben dat geen van zijn drie stukken die in 1991 het spotlicht zagen (*Komiekken*, *Blankenberge* en *Bij Jules en Alice*) een hoogvlieger genoemd kon worden.

Lanoyes eerste geslaagde voorstelling komt er al twee jaar later: de bewerking van *Celibaat* van Gerard Walschap, tot stand gekomen in nauwe samenwerking met dramaturg

Pol Dehert en regisseur Jappe Claes. De ontdekking van het theater als groepswork is een cruciaal keerpunt voor de toneelschrijver Lanoye. Het legt de basis voor het ijkpunt in zijn toneelwerk: *Ten oorlog* (1997), de bewerking van *The Wars of the Roses* van William Shakespeare voor De Blauwe Maandag Compagnie. Een monsterproject: achttien maanden van tumultueuze repetities, gedirigeerd door regisseur Luk Perceval, mondden uit in een indrukwekkende marathon van tien uur theater.

Amper aan de bewerking van de koningsdrama's begonnen, zong Lanoye in *Humo* al de lof van Shakespeare: 'De onovertroffen meerwaarde zit 'm in de poëzie die hij aan het drama toevoegt.' Dat verklaart – naast het weinig evidente huwelijk tussen politiek en poëzie – de geringe poëzieproductie van een schrijver die zich in het titelverhaal van zijn prozadebuut nog in de eerste plaats een dichter noemde: Lanoye lijkt mettertijd de poëzie als afzonderlijk genre terzijde te hebben geschoven om het te laten opgaan in zijn proza en – vooral – toneel, waarin de taal geregeld aan het rijmen, allitereren en zingen gaat. In de verzameling *De meeste gedichten* (2005) staan in de afdeling *Verstekelingen in de coulissen* dan ook gedichten uit de theaterteksten *Ten oorlog*, *Mamma Medea* (2001) en *Diplodocus Deks* (2004). Ook daarom staat dat borstbeeldje van Shakespeare zo gepast op de schoorsteenmantel in Lanoyes werkkamer. Het behoorde Hugo Claus toe en werd na diens dood door de weduwe aan Lanoye geschonken. Zo verhuisde het van de dichter die meesterlijk in dialoog ging met de sonnetten van Shakespeare naar de theaterauteur die grensverleggend aan de slag ging met de koningsdrama's.

Ten oorlog gaat over de opkomst en ondergang van zes koningen, en het gekonkel, gekuip en vermoord die daarmee gepaard gaan. Lanoye en Perceval hebben de historische context van Shakespeare weggeknipt tot de essentie: een universeel drama over macht. Dat linkt *Ten oorlog* aan de Monstertrilogie en *Gespleten & bescheten*. In drie delen wordt het droevige lot verhaald van de moderne mens, wiens zucht naar macht uitloopt op zelfdestructie. Het plechtstatig ronkende deel I, *In de naam van de vader en de zoon*, wordt voortgestuwd door naijver

en bloedwraak. In deel II, *Zie de dienstmaagd des heren*, is de taal moderner en gaat de mens die zich heeft losgeschied van de feodale ficties, in een werveling van geilheid en machtswellust het gevecht aan met zijn evennaaste, verbeeld door de vrouw. De op zichzelf teruggeworpen en losgeslagen mens geeft zich in deel III, *En verlos ons van het kwade*, heiligschennend rappend over aan moordlust: 'One thing I'll teach the world, willens, nillens: / There is tremendous poetry in killings.'

'Ten oorlog' is ook een ijkpunt omdat het Lanoye op het spoor zet van een aanpak die zijn verdere theaterproductie zal tekenen. Sindsdien is hij immers niet opgehouden, met groeiend internationaal succes, klassiek drama naar onze tijd te halen, repertoirestukken relevant te maken voor het hier en nu, de erfenis van historische figuren te bevruchten met betekenis voor ons tijdsgewricht. *Mamma Medea* bouwt verder op *the war of the sexes* van *Ten oorlog*, om uit te komen bij een clash tussen culturen; *Mefisto for ever* (2006) is een parabel over kunst en politiek; *Atropa* (2008) boort naar de essentie van het oorlogvoeren; *Bloed en rozen* (2011) onderzoekt het wurgende verbond tussen macht en religie. Ook in zijn stukken zonder literaire of historische bronteksten presenteert Lanoye seismografisch drama: *Diplodocus Deks* en *De Jossen* (2004) thematiseert de bij voorbaat tot mislukken gedoemde poging tot groepsvorming die democratie is, het indrukwekkende *Fort Europa* (2005) is een visionaire doorlichting van een versleten continent.

Aan al dat theater liggen dilemma's ten grondslag, meestal van morele aard. Die lost Lanoye niet op; de stelligheid van de column wordt opgegeven ten voordele van dramatische discussies en dialogen. In de loop der jaren heeft Lanoye die steeds meer verinnerlijkt. Zo kennen de theaterdialogen in de romans, begonnen in *Kartonnen dozen*, een voorlopig eindpunt in *Gelukkige slaven*, waar zich in een hotelkamer in Guangzhou een dialoog ontspint tussen de twee Tony's – om de lezer duidelijk te maken welke Tony precies aan het woord is, diende Lanoye al zijn virtuositeit uit de kast te halen. Dezelfde beweging is zichtbaar in het theaterwerk. Staan in *De Russen*

(2012) met de Platonov en Ivanov van Tsjechov & Lanoye al de tegengestelde polen van een generatie samen op het toneel, dan mag verwacht worden dat met *Hamlet vs Hamlet* (2014) nog verder gegaan wordt in de vertolking van de innerlijke gespletenheid: Hamlet, verscheurd tussen droom en daad, trekt ten oorlog tegen zichzelf.

De verkenning van de ambivalentie is wellicht de ultieme noemer waaronder het ook qua genres en stijlen veelkantige werk van Tom Lanoye gevat kan worden. De tegenstellingen waarin hij grossiert, verbeelden die ene grote tegenstelling van de bloedrode draad in zijn oeuvre: die tussen leven en dood. Door de versplintering literair uit te buiten wordt ze tijdelijk opgeheven, al schrijvende wordt een dam tegen het verval opgeworpen. Of toch voor even, want al gauw blijken de literatuur en het leven lijnrecht tegenover elkaar te staan, in de zoveelste onverzoenbare tegenstelling die een motor achter Lanoyes boeken is. Of zoals het luidt in het gedicht *Het vuurpeloton*: ‘Waarom // heb ik mijzelf tot schrijven // geprogrammeerd, terwijl ik weet dat het // me afleert om te leven?’

Het beste, zo moet de theaterauteur geconcludeerd hebben, kan die innerlijke verdeeldheid zowel vertolkt als ontstegen worden op de planken. Het momentane, vluchtige, eenmalige van een toneelvoorstelling maakt het tot ultieme kunstuiting. De vertolking van het moment, als tegenwicht tegen de rampspoedige gang van alle vlees – het ultieme samengaan van moeder en vader Lanoye in het werk van hun jongste zoon.

Als concluderend slot is een citaat uit de speech ‘Lof van het theaterbeest’ in *Schermutseling* op zijn plaats: ‘Acteren is verheugd leven. Een letterknecht kan hoogstens dissecteren wat ooit tot de levenden heeft behoord. De schrijver is een taxidermist. De acteur is zijn tegendeel. Met wat dode klei boetseert hij een pop en blaast die grandioos nieuw leven in, met een energie die even ontwapenend is als onvoorwaardelijk. Niet toevallig wordt acteren spelen genoemd. Zou er ook maar één auteur zijn arbeid zo laten omschrijven zonder beledigd te zijn? Ik ken er één: Tom Lanoye, theaterauteur. Niet dat het allemaal vanzelf gaat. Een toneelvoorstelling waarin de vergankelijkheid ontstegen wordt door op te gaan in het

moment is geen sinecure, omdat véél factoren juist moeten zitten en bevredigend in elkaar moeten haken. Niet toevallig heeft Lanoye schrijven voor toneel weleens het moeilijkste genoemd. Maar dat complexe streven is deze perfectionist op het vege lijf geschreven. Nimmer zaagt deze theaterauteur immers van dik hout planken; daarvoor liggen zowel podia als doodskisten hem te na aan het hart.

Bart Vanegeren (1968) werkt zeventien jaar bij *Humo*. Hij publiceerde daarnaast in onder meer *De Groene Amsterdammer*, *Nieuw Wereldtijdschrift* en *The Big Issue*, interviewde voor Canvas-documentaires, was co-auteur van *Louis Paul Boon, een schilder ontspoord*, stelde *Naamloze Vennootschap L.A.N.O.Y.E.* samen, en was tekstschrijver voor Helmut Lotti.

Jan Camp
Stichting
het symposium
Bomans & Carnig

Woord van welkom

Dames en heren,

Graag heet ik u als voorzitter van de Jan Campert-Stichting van harte welkom bij ons jaarlijks symposium; dit maal gewijd aan de twee grootste lichte letterheren van onze literatuur: Godfried Bomans en S. Carmiggelt.

Misschien moet ik u veel sterkte wensen vandaag. Er schijnt niets zo dodelijk saai te zijn dan over humor ernstige verhalen aan te moeten horen. U gaat dat doen. Uit vrije wil. Een dag lang en u heeft er nog voor betaald ook.

Zou het toeval zijn dat Bomans en Carmiggelt in Den Haag geboren werden? Beiden ook in hetzelfde jaar 1913, precies een eeuw geleden? Met dat jaartal kan ik niet zoveel. Maar Den Haag en humor daar valt het een en ander over te zeggen. Niet dat ik dat nu ga doen, vrees niet. Misschien is dat een mooi onderwerp voor weer een ander symposium. Laat ik er mee volstaan te citeren wat ik onlangs las in een brochure van Theater Dakota: 'De beste humoristen in Nederland komen uit Den Haag. Humoristen als Buziau, Lou Bandy, Wim Kan, Simon Carmiggelt, Remco Campert, Paul van Vliet, Koot en Bie, en Harrie Jekkers hebben allen hun geboortegrond in Den Haag.' Op dit chauvinistisch Haags rijtje namen valt natuurlijk heel wat af te dingen: niet-Hagenaars als Freek de Jonge en Youp van 't Hek bijvoorbeeld zouden als tegenargument gebruikt kunnen worden, maar een Haags feestje ga ik niet bederven. U heeft ongetwijfeld gemerkt dat Bomans in het rijtje humoristische Hagenaars ontbreekt – niet omdat hij niet geestig genoeg zou zijn, maar omdat hij niet altijd als Hagenaar herkend wordt. Zo Bomans iets was, was hij een Haarlemmer. Laten we het daar op houden. Misschien zal Bomans' biografie van Gé Vaartjes, daar zo dadelijk nog iets zinnigs over zeggen. We wachten het af.

Bomans en Carmiggelt staan weer volop in de schijnwerpers. Heel Nederland leest Bomans. En Carmiggelt heeft de boeken Top-10 veroverd. Een jaar geleden nog leken zij verzonken in de slaap der eeuwen. Vorig jaar was hun werk niet

interessant. Nee, logisch. Toen was het pas 99 jaar geleden dat zij geboren werden. Dit jaar is dat wel even wat anders. Dat moeten ook wij van de Jan Campert-Stichting gedacht hebben.

De hernieuwde aandacht voor Carmiggelt bracht mij in herinnering dat mijn vriend Kees de Ruiter, inmiddels overleden en overigens een oud-docent van mij, eind jaren zeventig/begin jaren tachtig in opdracht van De Arbeiderspers gewerkt heeft aan het *Verzameld werk* van Carmiggelt. Het zou een dundruk-editie moeten worden, 7 delen van gemiddeld 625 pagina's. Twee delen werden door De Ruiter in overleg met en grote waardering van Carmiggelt drukkbaar gemaakt. Uiteindelijk belandde het project in de ijskast. Het Ministerie van toen nog CRM wilde het niet subsidiëren met als motivatie 'Als we zelfs een populaire schrijver als Carmiggelt moeten subsidiëren, dan is het eind zoek.' Carmiggel's *Verzameld werk* zou in de ogen van Kees de Ruiter een literair monument moeten worden voor de auteur die de kurk was waar De Arbeiderspers lange tijd op dreef. Dat monument is niet verzezen en daarmee is Carmiggelt onrecht aangedaan in de ogen van De Ruiter, die mij in 2000 schreef dat Martin Ros van De Arbeiderspers 'met zijn gebruikelijke pathos' herhaaldelijk had verzekerd dat het *Verzameld werk* er ooit, alsnog, helemaal zeker, reken maar van yes, absoluut, geloof mij maar, zou komen. Ik citeer uit de brief van De Ruiter: 'Dat gebeurde echter almaar niet. Ik heb Carmiggelt van tijd tot tijd gevraagd of we samen niet iets moesten ondernemen om het project alsnog doorgang te doen vinden. Maar hij zei telkens daar niets voor te voelen, met als argument: "ze hebben het daar financieel momenteel heel moeilijk. Laten we het niet nog erger maken." Dat vond ik heel loyaal van hem, maar ik voelde wel dat het pijn deed. Enfin, het project is in de ijskast gebleven.'

Ironisch is het feit dat Carmiggelt onder andere de Constantijn Huygens-prijs en de P.C. Hooft-prijs is toegekend en dat Bomans altijd buiten de literaire prijzen viel, maar na zijn dood wel een *Verzameld werk* kreeg bestaande uit 7 delen van elk ongeveer 800 pagina's – zij het dat de editie niet

zo voorbeeldig was als de eerste twee delen van het nooit verschenen door Kees de Ruiter geredigeerde *Verzameld werk* van Carmiggelt.

Ik ben heel benieuwd naar de lezingen van vandaag, naar de filmbeelden ook die we te zien krijgen. Ik wens u een plezierige en leerzame dag toe.

Aad Meinderts,
voorzitter Jan Campert-Stichting

Gé Vaartjes

Een symbiose tussen lach en litteken

Op de dood van Godfried Bomans op 22 december 1971, aan de vooravond van zijn geliefde Kerstfeest, volgde geen nationale rouw, al was er zeker sprake van een grote verslagenheid. In die dagen werden er na het overlijden van een publieke persoon nog geen stille tochten gehouden. De televisie toonde geen beelden van het tekenen van condoléanceregisters, er werden nog geen kaarsen gebrand, of bloemen geplaatst tegen het hek van het huis van de overledene. Ook het applaudiseren bij het voorbijtrekken van de rouwstoet was nog een onbekend verschijnsel. Bomans overleed in een tijd toen Nederland nog een nuchter Nederland was.

Nu Bomans al meer dan veertig jaar dood is, behoort hij nog steeds tot de kleine groep schrijvers die ook na hun overlijden bekendheid geniet. Bomans was schrijver, maar vooral ook een tv-persoonlijkheid. Het beeld dat van hem bestaat is dat van een humoristisch man die fraai en geestig kon formuleren en een tikje verstrooid en kluchtig optrad in tal van programma's. Hij was een ietwat bekakt sprekende, beschaafde heer, die door de manier waarop hij zijn kennis ventileerde als uiterst veelzijdig overkwam.

Inmiddels is dat beeld behoorlijk bijgesteld, omdat er veel meer bekend is geworden over de gecompliceerde persoonlijkheid van Bomans en over tal van levensfeiten. De man die soms wel een nationale knuffelbeer leek, was in de realiteit een twijfelend, onzeker en angstig mens. Bomans, die graag uitstraalde dat hij een degelijke burgerman van katholieke herkomst was, onderhield tijdens zijn leven naast zijn huwelijk diverse meer of minder intieme vriendschappen met een aantal vriendinnen. Hij was niet alleen charmant en vriendelijk, maar kon ook snel geïrriteerd raken. Een kleine illustratie van dat nauwelijks bekende gegeven. Toen een lezeres Bomans vroeg haar een artikel toe te sturen, schreef hij op de achterzijde: 'Ik ben helaas niet vermogend genoeg om óók nog a/d aanvragers telkens 0.25 ct. Porto te sturen. Ik verzoek

U dus mij die postzegel te sturen, dit dunkt mij redelijk. Uw Godfried Bomans.' Hier toont Bomans zich een ander persoon dan de bedachtzame, vriendelijke en ironische filosoof.

Wie zijn werk nauwkeurig las en wie hem aandachtig op de tv gadesloeg, zal niet echt door die andere kant van zijn persoonlijkheid verrast zijn. Achter de voorkomende, welbespraakte façade ging een gecompliceerde, tobberige en in essentie eenzame man schuil. In zijn *Dagboek* dat hij bijhield tijdens zijn solitaire verblijf in juli 1971 op het eiland Rottumerplaat noteerde hij: 'Ik heb veel aan vroeger gedacht, vooral aan mijn jeugd, en vele gebeurtenissen die ik dacht vergeten te zijn, kwamen langzamerhand boven. Ik zie nu beter dan eerst en nú eigenlijk pas goed, dat ik ben wie ik ben en dat het zo heeft moeten zijn. Ik heb geen wrevel, geen spijt en geen wrok meer tegen het verleden. Zo is het allemaal gelopen en ik genees van mijn wonden. Dit oude verzet was een rest van onvolwassenheid. Ik heb meer dan de meeste mensen hebben. Ik merkte dat wel aan hun aandacht voor wat ik zei of deed, maar ik kon het zelf nooit geloven. Ik dacht altijd: ze vergissen zich, en elke enge droom die ik 's nachts had kwam hierop neer dat ze die vergissing plotseling zouden inzien. Nu denk ik: wat valt er eigenlijk in te zien?'

Godfried Bomans moest 58 jaar worden om tot dit zelfinzicht te komen. De ernstige woorden uit het *Dagboek* tonen een levenslange, gapende wond en in hun ernst ontroeren die woorden evenzeer. Een succesvol schrijver, een bejubelde televisiester, maar in wezen een onzeker mens, die een leven lang niet geloofde in zijn eigen kunnen en bang was voor ontmaskering.

Vanwaar die wond? Bomans zelf heeft vaak gewezen op zijn vroegste jeugd, op het karakter van zijn vader en moeder, op zijn katholieke opvoeding. Hij was als puber en adolescent een onrustige zoeker, die thuis weinig affectie kreeg. Thuis heerste kilheid en angst, zijn vader was uitgesproken autoritair, van nestwarmte was geen sprake. Het katholieke geloof zorgde enerzijds voor sfeer en warmte, maar confronteerde de jonge Bomans ook met de angst voor hel en vagevuur. Hij trok zich graag terug in een eigen, beschermde wereld, waar-

over hij zelf de regie kon voeren. Spelletjes spelen met zijn broertjes deed hij bijvoorbeeld graag.

In een brief uit 1937 (hij was toen 24!) schreef hij: 'Ik blijf lomp, lang, leelijk, en mateloos bedroefd.' Hij leed, mede door zijn autoritaire, dominante en begaafde vader voortdurend aan faalangst. Om zijn eenzaamheid, zijn onvolgroeidheid en zijn angsten te maskeren, probeerde hij zich zo onkwetsbaar en ongenaakbaar te gedragen. Hij was de jongen en later de man die om aandacht, erkenning en bevestiging smeekte. Hij wilde aardig gevonden worden en hield van bewondering. Bomans koesterde de brieven die hij kreeg na zijn tv-optredens: 'En als beloning vind ik je brief, ja, wie tekort is gekomen in zijn jeugd, haalt dat bijna nooit meer in.'

Voor Godfried Bomans waren zijn schrijverschap, de vele lezingen en tv-optredens het beste medicijn om die herinneringen aan zijn jeugd te temperen of eronder te houden. 'Het is een tegengif dat mij al het andere doet vergeten, waarin ik niets ben.' Hij genoot van de aandacht die hij kreeg door veelvuldig op de televisie te verschijnen. De kilte uit zijn kindertijd was verdwenen, hij voelde zich verwarmd door de afniteit van een wildvreemd publiek.

Maar het schrijven bleef van au gaan: 'Even een kort briefje, om het opsturen te vieren van mijn stuk voor de a.s. *Elsevier*, dat mij totaal uitgeput heeft: 9 getypte vellen vol!! Dit is maar een klein briefje, omdat het stuk mij zo moe gemaakt heeft. Niet de gedachten of voorvallen zelf zijn zo moeilijk, maar de vormgeving, zó, dat iedereen het begrijpt, dat is een hels karwei en weinig mensen beseffen wat een energie dáárvóór nodig is. Zó schrijven dat niemand merkt dat het moeilijk was, alle steigers wegbreken en ook de kleinste spaander opruimen. Maar heerlijk als het gebeurd is en alles netjes in de verf staat.' Het moeizame schrijfproces noemde hij 'het dodenhuis, waar ik in geleefd heb, maar ik praat daar liever niet over, omdat bittere gedachten onvruchtbaar maken'. Om den brode moest hij wel werken, maar het kostte hem regelmatig veel pijn en moeite. In de jaren vijftig noteerde hij eens: 'Ik ben soms vreselijk ontmoedigd door alles wat hier binnenkomt, 't is één stroom van brieven over God weet wat

allemaal, ik dicteer daar tegenop en ben tegen 5 uur dood en doodop. Dan draait alles om me heen en lig ik op de divan of liever de canapé in mijn werkkamer uren te slapen. Ik denk niet, dat ik erg sterk ben, maar 't is ook een hondenleven op die manier, alleen het louter nee zeggen op al die aanbiedingen neemt telkens een dag, om van het ja, dat je toch af en toe moet zeggen om in leven te blijven, maar te zwijgen.'

Terwijl Bomans voortdurend omringd werd door anderen, groeide zijn innerlijke isolement. Hij had moeite zich spontaan te uiten en wilde zich zeker niet blootgeven. Emotioneel exhibitionisme verafschuwde hij. Waar hij echt naar op zoek was, was een mooiere wereld. Met veel weemoed keek hij terug op de periode die naar zijn opvatting ideaal was: de vervlogen negentiende eeuw, de tijd van Hildebrand en Dickens. De tijd van een theelichtje met transparantjes, groene horren voor de ramen en een knapperend haardvuur. Bomans was een op en top romanticus. Niet voor niets laat hij Erik in zijn roman *Erik of het klein insectenboek* (1941) zeggen: 'Wij hebben alleen maar verstand', en dat verstand heeft het natuurlijke instinct verdrongen en het leven gecompliceerd gemaakt.

Bomans was altijd op zoek naar een andere realiteit, naar een wereld die mooier en anders was. Zijn behoefte aan verschillende vriendinnen moet ook in dat licht worden gezien. Hij was en bleef een onrustig, nerveus en ongeduldige man, die altijd op wonderen bleef hopen. Als die wonderen zich niet voltrokken, en dat was nu eenmaal de barre werkelijkheid, dan schiep hij ze zelf in zijn fantasie door eindeloos te fabuleren. In alle opzichten poogde hij aan zijn romantische idealen te voldoen. Dagelijks ontwikkelde hij voor zichzelf mythen, hij overdreef graag; het waren allemaal uitingen van een gekweld mens.

Zijn subjectieve kleuring van de werkelijkheid kreeg in het alledaagse leven vaak welhaast pathologische trekken. Als hij in een restaurant een omelet at, dan werd dat in een gesprek met een vriend een pasteitje. Bracht de post hem op een dag twaalf brieven, dan vergrootte hij het aantal tot het viervoudige. Het was alsof hij ook in deze minieme manipulaties van de werkelijkheid een enorme voldoening vond. Hij wilde tegenover anderen duidelijk maken hoe geweldig hij

was, en daarmee wilde hij zichzelf bewijzen wat voor een boeiend en rijk leven hij leidde. Bomans maakte van alles een spel, waarin hij de wereld naar zijn hand kon zetten. Hij genoot van het ontregelen van situaties en personen, hij bracht mensen graag in een onverwacht onhandige positie. In zijn omgeving wist men van zijn handelwijze. Dat hij de waarheid verdraaide was duidelijk. Dat Bomans in alles overdreef om zich comfortabel te voelen, was bekend. Hij was een man in het nauw, en dat was hij als schrijver ook.

Godfried Bomans ging het menselijk tekort te lijf met humor en ironie. Op die manier kon hij een onherbergzame wereld woonbaar maken. In die humor sloeg hij soms door, dan werd het kolder en de figuren karikaturen. Het bezorgde hem de dubieuze faam van 'lolibroek' of in de beste gevallen humorist. Dat gold zeker voor veel van zijn tv-optredens. Toch schreef hij ook tal van serieuze, licht-ironische artikelen voor *Elsevier* en *de Volkskrant* waarin dat hinderlijke kijk-mij-eens-grappig-zijn totaal ontbrak. Zelf reken ik zijn sprookjes tot het allermooiste van zijn werk. In dat genre bereikte hij een sterk evenwicht tussen lichtvoetigheid en ernst. In het sprookje, de ultieme uiting van fantasie, hinderde Bomans hang naar vergroting niet. Hij ontroerde juist door de kwetsbare toon en de grote vragen die hij stelde. Juist in die schijnbaar lichtvoetige sprookjes was de ernstige Bomans zichtbaar, als een persoon achter matglas.

Natuurlijk heeft het hem enorm gehinderd dat men hem als de lolibroek zag en niet begreep, of wilde begrijpen, waar zijn lichte toon vandaan kwam. 'U ziet in mij niet den grappenmaker, maar degene, wat ik werkelijk en helaas voor velen onzichtbaar ben. Het is zo ontzaglijk moeilijk om over de dingen van den geest eenvoudig en begrijpelijk te praten en, lukt dat, dan vergeet men dat het eenvoudig is, die door de gecompliceerdheid is heengegaan en een soort geestelijke ascese is.' Bomans definieerde humor vaak als 'overwonnen droefheid' of 'littekens van de wond'. En: 'Een geestige mededeling is in wezen altijd serieus. Het kristallisatiepunt ligt evenwel anders. En omdat ze lachen denken de mensen: dat is een vrolijke jongen. Maar ze lachen omdat ze het punt waar ze huilen moesten, al lang gepasseerd zijn.'

Godfried Bomans en Simon Carmiggelt werden in oude literatuurboeken vaak samengebracht onder de noemer van 'humoristen'. Bomans was de impliciete of vaker expliciete moralist, de bedenker van aforismen die het goed deden op scheurkalenders en de schepper van originele en fijnzinnige sententies. Carmiggelt was meer de observator, iemand die met een gefronst voorhoofd niet moraliseerde, maar signaleerde. Bomans maakte, denk aan zijn *Kopstukken*, karikaturen, hij vergrootte, hij zocht vaak een evenwicht tussen kolder en ernst, maar aanvankelijk overwon de kolder het. In die uitingen trof hij zelden het wezen van het menselijk bestaan, waar Carmiggelt dat wel deed in zijn *Kronkels*, soms hilarisch, meestal ontroerend. Later werd Bomans ernstiger en fijnzinniger. Hij bereikte een symbiose tussen lach en litteken. Hij slaagde erin een balans op te maken voor zichzelf over het gecompliceerde contact met zijn vader, niet lang voor zijn dood. Een decennium daarvoor had hij een tekst als 'De man met de witte das' niet kunnen schrijven. Ook zijn tv-optredens werden ingetogener. De auteur van *Bomans in triplo* (1969) was een andere man dan de lolbroek die wilde scoren in het programma *Hou je aan je woord*.

Bomans was de man die het leven vleugels wilde geven, die wilde uitstijgen boven de banale werkelijkheid, Carmiggelt zocht die juist op, zwom erin als in een vat jenever en aanvaardde juist de absurditeit van het bestaan, waar Bomans onverminderd op wonderen bleef hopen. Bomans was de mijmeraar, altijd op het verleden gericht. Carmiggelt was de man van het heden, ook in politiek opzicht geëngageerder. Als Bomans ouder wordt, groeit zijn tobberigheid. Hij raakte steeds meer verdwaald in zijn eigen tijd en werd geconfronteerd met een katholicisme dat zich door het Vaticaanse Concilie ontwikkelde. Hij werd in wat hij schreef subtieler, verfijnder, gedetailleerder en naderde in die opzichten Carmiggelt. In sommige opzichten werd hij de kabouter, het symbool van de fantasie, waar hij altijd naar streefde. Carmiggelt was de man van de dagelijkse *Kronkel*; Bomans was de auteur van een gevarieerd oeuvre tot interviews en reisverslagen toe. Beiden waren sterke tv-persoonlijkheden,

op wie het publiek zeer was gesteld. Ze hoorden bij Nederland, ze belichaamden het oude, inmiddels verdwenen Holland. Dat ze beiden ook buiten hun huwelijk gelukkig zijn geweest, weten we inmiddels. Carmiggelt werd wel met de P.C. Hooft-prijs (1975) onderscheiden, Bomans nooit. Wat hen verbond was een jaloersmakend taalvermogen. Top Naeff, die beiden heeft gekend, schreef eens: 'Een satyricus is een door het leven ontgoocheld mensch. Waar hij peilt vindt hij modder. Toch graaft hij erin: zijn eigen graf. Maar voor hij afdaalt glimlacht hij, en jongleert met de kluiten. Hoog en met voornaamheid.' Wat een prachtige karakterisering van beide auteurs!

Toen Simon Carmiggelt in 1963 vijftig werd, publiceerde Godfried Bomans in *Het Parool*, de krant van Carmiggelt, een gefingeerd interview met het echtpaar Carmiggelt; welhaast een vervolg op de schertsinterviews in *Kopstukken*. Bomans gaat op bezoek bij het echtpaar Carmiggelt, Bomans gedraagt zich supereur en vraagt of er misschien iets onder de kurk aanwezig is:

Dit laatste voegde ik er aan toe, omdat de Carmiggelts nogal krenterig zijn. Ze drinken zelf namelijk nooit iets, maar ik zie niet in, waarom hun vrienden daaronder lijden moeten. Mevrouw Carmiggelt haalde een fles oude klare te voorschijn en gaf deze aan haar man. Deze bleef er enigszins beduusd naar kijken. 'Hoe doe je zo'n kurk er nou af,' vroeg hij hulpbehoevend, 'heb je daar enig idee van?'

'Kijk dat gaat zo,' sprak ik, mijn zakmes tevoorschijn halend, 'de kurketrekker erin en dan maar draaien. Nu de fles tussen de knieën en ploep! Daar hebben we 'm.'

Ik hield de kurk omhoog en de verbazing, waarmee die twee mensen ernaar keken, was ontroerend. Zo moet een tandarts zich voelen, die in een fonds voor onmondigen werkzaam is. Ik schonk mijn kelkje vol, terwijl mevrouw Carmiggelt een glas warme melk voor haar man neerzette.

'Je ziet die dingen wel eens op de film,' zei ze nog, 'maar in je eigen huis is het toch weer heel anders. Mag ik eens proeven?'

Ze dronk een teugje en zette een bitter gezicht..

'Nou ik,' riep Simon, want 't zijn net kinderen, die twee. Hij nam voorzichtig een slokje en zette het glas onmiddellijk weer neer.

'Nee hoor,' zei hij, 'niets voor mij, ik begrijp niet hoe iemand 't naar binnen krijgt.'

In diezelfde dagen van Carmiggelts vijftigste verjaardag, schreef Bomans, zijn toevlucht nemend tot hyperbolen en onbekommerd dollend met zijn jarige collega:

Nu is het ook weer niet zo, dat ik héél veel beter ben dan Simon Carmiggelt. Ik ben dat wel, maar dat laat ik niet merken. Je moet nooit, zeg ik altijd, een mens ontmoedigen. Ik blijf vlak voor hem uitlopen, zodat hij telkens denkt: nou ben ik er bijna, en dat houdt de vaart erin. Trok ik alle registers open, dan was hij natuurlijk nergens.

Het verschil tussen Carmiggelt en mij is, dat hij niets te zeggen heeft en het heel aardig zegt, terwijl ik eigenlijk nog minder te vertellen heb, maar het zó doe, dat de mensen het wel drie keer moeten overlezen, voordat ze merken dat er niets staat.

Want waar wil Carmiggelt nu eigenlijk heen? Wat geeft hij ons mee? Wat draagt hij nu precies uit? Het is op dit punt, dat ik even dieper wil ingaan, omdat nog nooit iemand daarover heeft nagedacht. Wat Carmiggelt in hoofdzaak beoefent is cafébezoek. Hij brengt ons daar in kennis met melancholieke grijsaards en andere ondermijnende figuren, die in hun reeds half geleegd glaasje tengere dingen zeggen, waardoor het drankgebruik een dubbele bodem krijgt. Nu is dit, met permissie gezegd, boerenbedrog. Carmiggelt heeft op die wijze de mythe van de weemoedige flapdrol geschapen, de jongen die het niet gehaald heeft, maar op de ruïne van zijn leven nog wat herfstbloemen kweekt, kortom, de eigenaardige geslaagtheid van de sociaal mislukte. Nu heb ik de moeite genomen om al die cafés af te lopen en daar geen van die grijsaards aangetroffen. Ik vond er louter oudehoeren en lolbroeken, die, zodra Carmiggelt zijn hielen gelicht had, als zodanig ook door de mand vielen.

Toch waren er ook momenten dat Bomans het voor zijn collega en concurrent opnam. In 1961 kreeg Carmiggelt een kort geding aan zijn broek, omdat hij de Bond van Begravenisondernemers beledigd zou hebben. Bomans schreef toen in de Volkskrant:

Zo'n man als Carmiggelt wordt door duizenden ogen in de gaten gehouden. Gaat hij iets te ver, ontsnapt hem een woord te veel, terstond gaat er iemand op zijn achterste benen staan of vraagt een interpellatie aan in de Tweede Kamer. Natuurlijk is dit een vorm van erkenning: men doet dit niet bij een schrijver die geen macht bezit. Maar die waardering is negatief. Wat ik zo graag zou zien, is dit: dat een kamerlid eens overeind ging staan om deze waarachtige kunstenaar te huldigen voor de ontelbare keren dat het goed is gegaan. Ik zou willen, dat de unieke prestatie om dag na dag een cursiefje te maken, dat geestig is, voortreffelijk geschreven en altijd blijkt geeft van wijsheid, mensenkennis en milde zelfspot en deernis met anderen, eens een positieve erkenning vond.

Bomans gunde Carmiggelt van harte een ridderorde, omdat hij een man was 'die iets volbracht, wat geen sterveling hem nadoet'.

Ik beschouw Carmiggelt als een knap en vooral zeldzaam schrijver. Knap, omdat hij altijd iets te zeggen heeft en het zo uitmuntend zegt; zeldzaam, omdat z'n subjecten zo klein zijn. Het is betrekkelijk eenvoudig om van piraten, inbrekers, gifmengers en sluipmoordenaars een leesbaar boek te maken. Ieder, die een penhouder weet te hanteren, kan een dragelijke detective schrijven. Maar het vereist meer, om een figuur tot leven te wekken, die ieder voorbij loopt: de kleine burger. Carmiggelts glorie is de nietigheid van zijn materiaal.

Godfried Bomans stierf in december, zijn favoriete maand. Niet lang daarvoor zei hij:

Eigenlijk zijn we allemaal bang voor de ernst, omdat we bang zijn voor onszelf, en om eenzaam te zijn. We raken of te veel vervuld door de angst voor de ernst, of we leven er losjes overheen, brallerig. In beide gevallen zijn we toch weer eenzaam. Op zoek naar de kleine oase van gemeenschappelijkheid in een woestijn waar ieder zijn eigen weg maar zoeken moet.

December, de maand van Sinterklaas en Kerstmis. De maand die het leven, voor even, een masker opzet van warmte en

kleurigheid, een maand die door Carmiggelt werd gehaat. Hij schreef over de 'decemberneurose' en schreef ook: 'Ik kan niet tegen deze maand waarin het woordje *gezellig* gedurig om je heen sjilpt.' Bomans leefde juist het hele jaar naar deze maand toe.

In de Sinterklaastijd gaf één van Bomans' vriendinnen hem een hart van borstplaat cadeau. Ze zag hem met haar cadeau heel voorzichtig naar de auto lopen, bang dat het stuk zou gaan. Is dat geen prachtige metafoor voor het leven van Godfried Jan Arnold Bomans? De publieke figuur, de eenzame man, stilletjes manoevrerend met een hart van borstplaat, bang het te breken. De man die een groot kind bleef en een snoephart koesterde, de man die zelf een levenlang leed aan een gebroken hart. De Bomans die velen niet kenden.

Met dank aan Daan Cartens die bovenstaande tekst samenstelde op basis van een geluidsopname van Gé Vaartjes' lezing.

Henk van Gelder
S. Carmiggelt: de journalist
met literaire kwaliteit

Simon Carmiggelt kreeg 'een fikse tik' van de plotselinge dood van Godfried Bomans. Hij schreef dat letterlijk, in december 1971, kort na Bomans' begrafenis, in een brief aan Gerard Reve. De decembermaand, waar hij tóch al niet zo goed tegen kon was nog des te depressiever geworden door de dood van Bomans. 'Ik was met hem bevriend en sloeg zijn werk hoog aan', schreef hij aan Reve. En verder, over de plechtigheid: 'Na de begrafenis hebben we ons met een paar andere vrienden van hem in de drank gestort, wat te voorzien was. In de stampvolle kerk bevond zich een vet, in een paarse mantel gestoken oud wijf met een blitzcameraatje, dat van alles kiekjes maakte: de treurende weduwe, de knielende bisschop, de kist en nog eens de kist en nog eens de kist en de broer met de beker wijn. Ze zal ze wel allemaal in een album plakken en, zeggende: "Dit is de dienst voor Godfried Bomans", laten zien als ze bezoek heeft van een paar net zulke wijven. Ik haatte haar meer dan in mijn gewoonte ligt en ik zou haar, als ik jouw temperament had, stellig met zo'n altaarkandelaar op het schedel hebben geslagen. Nu hebben we alleen tijdens het drinken na de plechtigheid met zo veel afkeer en haat over haar gesproken dat ze misschien zo nu en dan een steek in de zijde of in de hartstreek heeft gehad'.

Het is een passage die volgens mij twee dingen aantoont. In de eerste plaats dat Carmiggelt heel wat boosaardiger, kwaaiër en haatdragender kon zijn dan hij zich doorgaans in het openbaar vertoonde. Achter de milde, melancholische man die destijds zo'n populaire Nederlander was, ging iemand schuil die soms ook driftig was, en agressief. En in de tweede plaats maakt het citaat, denk ik, duidelijk hoe Carmiggelt in zo'n privé-brief aan Reve, niet bedoeld voor de openbaarheid, zijn relatie met Bomans beschreef. 'Ik was met hem bevriend', schreef hij. Niet: 'We waren vrienden.'

En zo zal het ongeveer geweest zijn.

Carmiggelt en Bomans waren natuurlijk volstrekt verschillende mensen. Carmiggelt met z'n sociaal-democratische achtergrond, die bijna zijn leven lang lid van de Partij van de Arbeid is gebleven en zelfs op die partij bleef stemmen toen de toenmalige voorzitter Ien van den Heuvel naar zijn zin te weinig steun voor Israël uitsprak. Carmiggelt ook, in wiens leven het geloof nooit enige rol heeft gespeeld. En daarnaast Bomans die zich nooit helemaal los heeft kunnen en willen maken van het autoritair-katholieke nest waaruit hij kwam. Een groter verschil dan tussen die twee laat zich nauwelijks indenken. Totaal verschillende karakters waren ze ook. Carmiggelt, die in gezelschap graag naar de sterke verhalen van anderen zat te luisteren – al was het maar omdat er misschien een stukje in zou zitten – en Bomans die bij voorkeur in gezelschap zélf de hoofdrol speelde. Bomans die er blijkbaar zelfs aardigheid in had bij wildvreemde mensen aan te bellen om zich door hen te laten fêteren. Ik denk niet dat Carmiggelt ooit zoiets in zijn hoofd zou halen. Zonder te willen romantiseren: Carmiggelt was een man die, al was het maar beroepshalve, zijn best deed het contact met 'gewone mensen' niet te verliezen. Terwijl dat contact bij Bomans misschien wel nooit echt heeft bestaan.

En toch bevriend. Maar ze hebben, voor zo ver ik heb kunnen nagaan, zelden in elkaars gezelschap verkeerd. Bomans' vriendschappen moeten zich voornamelijk hebben afgespeeld te midden van andere schrijvers met wie hij kon spelen dat ze een herensociëteit waren, of een negentiende-eeuws genootschap voor onderwijs, kunsten en letteren. Carmiggelts vrienden waren toneelspelers, uitgevers en journalisten.

Bevriend, dat betekent volgens mij: wederzijdse bewondering. Ze zaten elkaar niet in de weg. Bomans was bovenal een burlesk schrijver, die bovendien, al vanaf *Erik, of het klein insectenboek*, een hang naar filosoferen had. Carmiggelt is ooit wel burlesk begonnen, maar heeft die kluchtigheid al snel achter zich gelaten. En als hij filosofeerde, bleef hij altijd toch dicht bij de dagelijkse nuchterheid en de bijbehorende neiging tot relativeren. Dat schiep een groot verschil, waardoor er alle ruimte was voor het bewonderen van elkanders stijl. Of er

ooit enig concurrentiegevoel in het spel is geweest, weet ik niet. Maar ik waag het te betwijfelen, de één zou nooit hebben gekund wat de ander kon – en omgekeerd.

En er was nog een andere tegenstelling. Carmiggelt heeft altijd journalist willen worden. Zijn grote voorbeelden waren mannen als Herman Heijermans die een dagelijkse kroniek schreef in *De Telegraaf*. Al in de jaren dertig, als jeugdige twintiger, was hij redacteur bij het dagblad *Vooruit*, de Haagse editie van de sociaal-democratische krant *Het Volk*. Hij doorliep daar het hele spectrum van de beginnende verslaggever. Rechtbankverslagen, politieberichten, reportages over actuele gebeurtenissen in de stad, interviews met prominente stads-genoten en beroemde buitenlandse gasten, maar ook met echtparen die vijftig jaar getrouwd waren, of ingezetenen die hun tachtigste of negentigste of zelfs honderdste verjaardag voor de boeg hadden. Met andere woorden: het later door Bomans (in de bundel *Kopstukken*) gepersifleerde genre van het kranteninterview met een honderdjarige werd in de jaren dertig in werkelijkheid beoefend door de jonge Carmiggelt.

En daarnaast schreef hij met enige regelmaat ook een entrefiletje, zoals dat toen heette, een cursiefje, een kleine mijmering over het begin van de lente of een min of meer grappige gebeurtenis op straat of in de tram. Hij leerde daardoor ook vanaf het begin van zijn carrière wat een praktisch vak het was. Toen hij eens opdracht kreeg voor een stukje, en bij zijn chef informeerde wat voor stukje dat moest worden, maakte die chef een gebaar tussen wijsvinger en duim. Zó lang. Niet de inhoud stond voorop, maar de lengte. Heel gewoon: er zat nog een gaatje op de pagina en dat moest Carmiggelt even vullen.

En ook direct na de oorlog was het cursiefje, dat pas vele jaren later column ging heten, nog een extraatje naast het journalistieke werk. Bij de krant *Het Parool*, waar hij tijdens de bezetting een belangrijke technische rol had gespeeld, was hij aanvankelijk redactiechef – de man die bepaalde wat er in die kleine krantjes van toen kon worden afgedrukt en wat er wegens de ruimtenood moest sneuvelen. En eind jaren veertig werkte hij daar als toneel- en filmredacteur. Het nieuws uit die sector, de interviews, de reportages – ook bijvoorbeeld

over het filmfestival in Cannes – en de recensies, het zat allemaal in zijn portefeuille. Tot de dagelijkse rubriek, onder het pseudoniem Kronkel, de overhand kreeg en de andere taken begonnen weg te vallen.

Maar ook die Kronkel behield een journalistiek karakter. Niet de tijdloze verhaaltjes die aan het eind van het jaar werden gebundeld. Maar dat waren er maar een stuk of vijftig, terwijl Carmiggelt er jaarlijks zo'n 200 schreef. Wie die andere 150 óók zou lezen, zou een veel breder spectrum zien. Want naast de kroegverhalen en de poezenverhalen en de monologen van voorbijgangers gebruikte Kronkel zijn driekwartkolom op pagina 3 van de krant ook voor allerlei andere zaken: een politiek geladen polemiekt met iemand die in *De Groene* iets had geschreven waar Carmiggelt het niet mee eens was, een stukje over een nieuw boek, een interviewtje met goeie kennissen als Annie Schmidt of Gerard Reve, een overzichtje van reacties op een vorig stukje, en alles wat zich nog meer voordeed. Hij bleef ook zijn leven lang in het telefoonboek staan als journalist. De praktische afspraak dat hij dagelijks voor een stukje zou zorgen, maakte dat hij journalist was, vond hij. Toen hij halverwege de jaren vijftig niet meer zijn dagen doorbracht op de redactie, kreeg hij bij de voordeur een klein brievenbusje van *Het Parool*, zoals wel meer thuiswerkende redacteuren dat hadden. Carmiggelt stopte daar, in het begin vaak middenin de nacht, zijn stukje in, en dan werd het daar vroeg in de ochtend, als de desbetreffende redacteur nog op één oor lag, uitgehaald door een koerier met een sleutel. Die nuchtere gang van zaken beviel Carmiggelt in hoge mate. Als iemand hem vroeg: 'Waarom schrijft u?' – een vraag die altijd aan schrijvers wordt gesteld – dan luidde zijn antwoord: 'Omdat een koerier het op komt halen.'

Samengevat: Carmiggelt de journalist die in zijn belletrie vaak literaire kwaliteiten liet zien, versus Bomans de schrijver wiens werk vaak in een krant stond en daardoor journalistieke relevantie kreeg.

Maar wat hen samenbracht, was hun gevoel voor humor. Vaak absurdistisch voor zover het om de inhoud ging, en altijd van een stilistische sublimiteit wat de vorm betreft.

Ik geef u een voorbeeld. In 1963 vierde Simon Carmiggelt z'n vijftigste verjaardag. Tijdens een lunch voor vrienden, in een zaal van Artis, werd hem ook een vriendenboek aangeboden. Het boek was in 43 exemplaren gedrukt. Er stond ook een stuk van Godfried Bomans in. Hij schreef: 'Wat hoor ik? Verschijnt dit boekje in een beperkte oplage? Dat is nu eens een opgezochte gelegenheid om vast te stellen dat Simon en ik de enigen in het land zijn, die werkelijk schrijven kunnen. Begrijp me goed, ik zeg niet, dat de andere jongelui geen aanleg hebben. Talent genoeg, daar mankeert er niet aan, maar bij Simon en mij is het er uitgekomen. Bij Simon iets minder dan bij mij, maar er zat ook minder in, vergeet dat even niet. En dan, hij drinkt gaarne een neutje. Deed hij dat niet, dan schreef hij nog beter en dat zou jammer zijn, want dan was ik niet meer de beste.'

Bomans las die tekst ook voor tijdens de lunch. Iemand die er bij was, heeft me later verteld dat Carmiggelt het hardste lachte van allemaal.

Carmiggelt, de bewonderaar. Hij liet ook nooit na in interviews te verklaren hoe onrechtvaardig het was dat Bomans nooit een literaire prijs had gehad. Zo ook in een vraaggesprek met het neo-roomse blad *De Nieuwe Linie*, in januari 1967. Bomans schreef hem een dankbaar briefje: 'Beste Simon. Met de grootste instemming lees ik in *De Nieuwe Linie* dat je mij prijzen wilt toekennen, een bericht, dat ook in de kringen der Bloemendaalse leveranciers een zekere ontspanning heeft te weeg gebracht. De kruidenierswaren worden niet meer ruw in de keuken geworpen en ook de melkboer heeft een enkel flesje weer afgeleverd. Maar heus, ik vond het aardig dat je dit zei' – enzovoorts.

Zo legde Godfried Bomans heel even zijn masker af, om gewoon even te laten weten dat de uitspraken van Carmiggelt hem een plezier hadden gedaan.

En nu, bijna een halve eeuw later, moeten we ons afvragen wat er nu nog over is van de mannen die ééns de meest geliefde humoristische schrijvers van het land waren. De enige vrouw die zich makkelijk met hen kon meten, Annie M.G. Schmidt, is nog net zo populair als toen – mede door het

muzikale genie Harry Bannink. Liedjes hebben doorgaans een langer leven dan proza. Maar hoe staat het tegenwoordig met de status van Bomans en Carmiggelt?

Die van Bomans kan ik niet beoordelen, al heb ik natuurlijk wel gezien dat de gratis verspreide herdruk van *Erik, of het klein insectenboek*, niet door alle recensenten met gejuich is ontvangen. Integendeel.

Dat is anders met de twee nieuwe bundels die vorige maand, bij zijn honderdste geboortedag, van Simon Carmiggelt zijn verschenen. *Dwalen door Amsterdam*, dat ik mocht samenstellen in opdracht van uitgeverij De Arbeiderspers, en *Gedrukt* bij uitgeverij Van Oorschot. In sommige kranten leek het zelfs alsof Carmiggelt was herontdekt. De bundel van Van Oorschot staat nu zelfs al een maand in de Bestseller Top-60 van de CPNB, het bureau voor de boekpromotie. En vorige week stuurde De Arbeiderspers mij een paar exemplaren van alweer de derde druk van ónze bundel.

Zou er werkelijk een comeback gaande zijn, of wordt het een hype die van nature kortstondig is?

Ik weet het niet. De dood werkt niet bevorderlijk voor de carrière van een schrijver. Ook van de boeken van Harry Mulisch, W.F. Hermans, Jan Wolkers en Gerard Reve, die nog veel korter geleden zijn gestorven, kan men zich afvragen hoe het dezer dagen met de verkoop gaat. Het zou me niet verbazen als ook dáárin de klad begint te raken. Elke tijd heeft zijn eigen schrijvers – en dat is maar goed ook. Al zou het wel nuttig en rechtvaardig zijn ons te blijven herinneren wie de grote voorgangers waren.

Maar áls er wel eens iets de tand des tijds weet te doorstaan, zijn dat voornamelijk romans. En het is nu eenmaal zo dat Carmiggelt nooit een roman heeft geschreven. Alleen maar de korte verhaaltjes, die dagelijks in *Het Parool* verschenen onder het pseudoniem Kronkel. Nou nee, dat is niet waar, er is één uitzondering: de roman *Johan Justus Jacob* uit 1941. Maar erg van harte heeft hij die niet geschreven. Eerder uit noodzaak. Carmiggelt behoorde in de zomer van 1940 tot de zeer weinige redacteuren van dagblad *Het Volk*, die om principiële redenen hun ontslag hebben ingediend toen bij

die krant een foute hoofdredacteur werd aangesteld. Daarna had hij nog wel wat losse baantjes, maar het aanbod van de uitgever kwam als geroepen voor de vader van het jonge gezin waar net een dochtertje was geboren. Hij deed 't puur voor het geld. Hij kon kiezen: een voorschot van 400 gulden waar dan in de loop der jaren misschien nog royalties uit de verkoop bij zouden komen, of eenmalig – en per direct – een bedrag van 500 gulden in het handje en daarna geen cent meer. Een schrijver met een béetje vertrouwen in zichzelf gaat voor het voorschot en neemt aan dat daar op den duur nog wel wat royalties bij zullen komen. Een schrijver die géén vertrouwen in zijn boek heeft, kiest voor het bedrag ineens. En Carmiggelt koos inderdaad voor het laatste. Hij had geen enkel vertrouwen in *Johan Justus Jacob* – en terecht. Het is een gammal boek, een detectiveromannetje waarin wel degelijk een paar amusante passages te vinden zijn, maar veel te weinig samenhang en een ontknoping die met de grootst mogelijke moeite in elkaar werd geknutseld. Geen wonder dat het, zelfs in de periode van Carmiggelts allergrootste roem, nooit is herdrukt. Carmiggelt had een hoogst eervolle reden om het te schrijven, maar eerlijk gezegd: 't leek nergens naar.

Maar er moet ook nog een andere reden zijn waarom Carmiggelt allang niet meer tot de meest bewonderde schrijver van Nederland behoort. En die is, denk ik, te vinden in de inhoud. En de toon. Ik geef u één klein voorbeeld, in een verhaaltje over de Haarlemmerstraat in Amsterdam. Carmiggelt heeft 't over de vele cafés waarvan hij zegt: 'Als ik er aan de kroegen begin, ben ik voor de rest van het etmaal meestal verloren'. En even later begint hij over de functie van de barjuffrouw. 'Als zo'n barjuffrouw goed is', schrijft hij, 'dan vervalt ze in een soort moederrol. Ze kent de mannen in hun diepste zwakheden, maar ze behandelt ze toch met mild begrip, als nu eenmaal onvermijdelijke sukkels, die ook hun geschikte kanten hebben'. En daarin schuilt volgens mij het wereldbeeld van Carmiggelt. We zijn allemaal onvermijdelijke sukkels die ook hun geschikte kanten hebben. Het leven is misschien nét niet helemaal geworden wat we ervan hadden gehoopt, maar we moeten 't er tóch maar mee doen. Noem

het, met een groot woord, het menselijk tekort. We doen ons best, maar wát we doen, is nooit helemaal gelukt.

Dát wereldbeeld, sterk vermengd met melancholie, typeert Simon Carmiggelt. En dat is, ontegenzeggelijk, niet het wereldbeeld dat in deze tijd overheerst. Een trefwoordje van Carmiggelt was: tja. Een modewoord van nu is: yes! Die twee gaan niet samen.

Maar toch zou ik hopen dat de herleving van de belangstelling voor zijn proza niet alweer snel voorbij zal gaan. Er valt in die verhaaltjes en die columns zo veel te genieten – van het stilistische raffinement met de vele geestige metaforen, de relativiserende humor en de treffende tijdsbeelden die er vaak in te vinden zijn – dat het bespottelijk zou zijn Simon Carmiggelt af te schrijven als een auteur die alleen nog door opa's en oma's wordt gelezen. Literair barbarisme zou dat zijn. Culturele kapitaalvernietiging.

Eén van Carmiggelts favoriete onderwerpen was de humor van de Amsterdammers. Niet omdat hij die superieur achtte aan de Haagse of Rotterdamse humor, maar omdat de ingezetenen van de hoofdstad naar zijn zeggen het hart méér op de tong droegen dan die anderen. In honderden Kronkels heeft hij daarvan gewag gemaakt. 'Het gevoel voor humor van de Amsterdammers neemt hun leven zo volledig in beslag, dat ze een Hagenees nodig hebben om het eens op te schrijven', aldus een Kronkel uit 1975.

Het wonderlijke is alleen dat er sinds zijn dood in spraakmakende kringen nauwelijks meer melding wordt gemaakt van die typisch Amsterdamse humor. Men hoort er zelden meer van. Zou het heel misschien zo kunnen zijn dat er een Simon Carmiggelt voor nodig was om die op te sporen, heel precies te noteren en bij te slijpen, tot die ging schitteren als het sieraad dat hij er zo vaak van maakte?

Ja, zo zou het kunnen zijn.

Jos Joosten

Bomans als Barthes

Een lectuur van de Volkskrant-teksten van Godfried Bomans

'Alles wat je gezegd hebt, komt erin.'

'Vooral die passage over de zelf-ironie,' drong hij aan,

'want daar was ik zo lekker op dreef.'

'Ja, die zal ik laten schieten,' riep ik met een schril lachje,

'kom nu!'

'En Bergson', zei zijn vrouw, 'die moet er zeker in!'

Godfried Bomans, 'Simon Carmiggelt vijftig jaar'

In 1792 publiceerde de Amsterdamse schrijver, uitgever en voordrachtskunstenaar Arend Fokke Simonsz *De moderne Helicon*: een satire op de toenmalige literaire wereld, waarin met name het vizier gericht werd op de *hype* van het sentimentalisme. Centraal staat de god Apollo die, als de eerste de beste middenstander of winkelier, een handeltje in dichtattributen is begonnen. Van alle kanten bezoeken dichters zijn winkelje om poëtisch taalgebruik en metaforen in te slaan. De vreemdste attributen zijn te koop: kloppende harten, lillende ingewanden, suikeren ledematen, en voor de écht gevoelige poëet is een ruim assortiment aan zilte tranen voorhanden. Het is, alleen al door deze kenschets, duidelijk dat we het in deze tekst over *satire* hebben. Simonsz vestigde met deze tekst dan ook 'definitief zijn reputatie als humoristische en kritische observator van zijn tijd', aldus het *Biografisch woordenboek van Nederland*.¹ Zelf vermeldde ik niet voor niks Fokke Simonsz' hoedanigheid van 'voordrachtskunstenaar'. Met name binnen de Amsterdamse sociëteit Felix Meritis was hij, zo weten we, aan het einde van de achttiende eeuw een gevierd spreker, gespecialiseerd in 'komische vertogen, waarmee hij het publiek op professionele wijze wist te bespelen'.² Het zal duidelijk zijn dat Simonsz in staat was aan zijn geletterde publiek een lach – in welke variant dan ook – te ontlokken.

Drie jaar geleden verscheen bij Uitgeverij Vantilt een nieuwe editie van Simonsz' tekst, verzorgd door Lotte Jensen en Alan Moss, en ook in 2010 werd de tekst in de aanbiedingsfolder van de uitgever nog aangekondigd als 'een van de scherpste satires uit de Nederlandse letterkunde'.³ Maar wie als een-entwintigste-eeuwer *De moderne Helicon* leest, treft helemaal niets te lachen aan. Wat je overkomt, is een *indirecte* ervaring. Je kunt je hooguit *voorstellen* – je kunt zelfs vrij precies de plaatsen aanwijzen – wáár het destijds voor de toenmalige toehoorder grappig geweest moet zijn. Dat is misschien wel het meest trieste lot dat een humorist kan overkomen: niet meer leuk zijn. (Dat is trouwens niet helemaal waar. Het allertriestste lot van een humorist is helemaal nooit leuk te zijn geweest. In mijn studietijd, inmiddels tientallen jaren geleden, zag ik in Nijmegen ooit een compleet mislukt optreden van een niet-grappige cabaretier. Ik zag de jongen toevallig vorige week nog lopen in de Albert Heijn en dacht meteen, zoals elke keer als ik hem zie, al tientallen jaren lang: ha, daar hebben we die niet-leuke cabaretier!).

Wat ontbreekt bij een gedateerde humoristisch-bedoelde tekst als die van Simonsz is het fenomeen dat Henri Bergson beschreef in zijn klassieke studie *Le Rire (Het lachen in het Nederlands)*. Voor een lach zijn twee basisvoorwaarden nodig. Allereerst gaat Bergsons theorie van de lach uit van de rol die is weggelegd voor het *intellect* bij het ontstaan van de lach. Hij beweert dat het komische zich richt op het zuivere intellect en dat lachen geen grotere vijand kent dan de emotie (de lach is een 'tijdelijke verdoving van het hart'): je kunt niet lachen om en tegelijkertijd toch emotioneel meelevend met iemand die uitglijdt over een bananenschil. Ten tweede dient de lach te appelleren aan een gemeenschappelijk gevoel. Het lachen kan volgens Bergson niet los worden gezien van de maatschappelijke werkelijkheid. Lachen is een vorm van groepsgedrag, stelt Bergson:

Hoe spontaan iemands lach ook lijkt, hij verbergt een onuitgesproken overeenstemming, ik zou bijna zeggen een geheime verstandhouding, met overige echte of denkbeeldige lachers. Hoe vaak is niet al gezegd dat toeschouwers in het

theater harder lachen naarmate de zaal voller is. En hoe vaak is anderzijds al niet opgemerkt dat veel komische effecten niet te vertalen zijn in een andere taal, dus betrekking hebben op de zeden en ideeën van een bepaalde maatschappij?⁴

Humor schakelt het medegevoel uit. Dat klopt waarschijnlijk. Maar dat élk gevoel uitgeschakeld is, lijkt me alleszins de vraag. Een grap die uitgelegd moet worden, is feitelijk al niet leuk meer. Bergsons tweede punt lijkt me veel universeler van toepassing: lachen is een gedeelde ervaring binnen een groep met gedeelde normen en waarden. Hier stuiten we dan ook meteen op het probleem van grappen die twintig jaar oud zijn, laat staan die van meer dan 200 jaar oud, zoals bij Simonsz. Tijdloze humor maken lijkt dan ook een onmogelijke opgave: de groep die alle zinspelingen en verwijzingen kent van een grap, sterft onvermijdelijk uit, dus: wat grappig is ook.

Een columnist heeft in dat licht gezien zelfs een dubbele handicap. Niet alleen wordt hij (of zij) bedreigd door het uitsterven van de tijdgenoten die bepaalde zaken gemeenschappelijk geestig vinden, maar daarnaast is alleen zijn (of haar) onderwerpskeuze al, vanwege de genreconventies van de column, per definitie tijdgebonden. Wie columns leest van enkele decennia geleden, leest dus onvermijdelijk de tijdgebonden waarnemingen opgeschreven voor tijdgenoten.

Toen mij gevraagd werd me over Bomans' columns te buigen, waren mijn verwachtingen dan ook niet heel hoog gespannen. Ik heb de twee delen gebundelde krantenstukken – voor *de Volkskrant* en *Elsevier* – uit de *Werken* van Bomans echter met grote interesse en stijgende bewondering gelezen. Nu moet vooraf opgemerkt worden dat de term 'column' voor veel van deze teksten niet opgaat: het zijn eerder mini-essays, of zelfs gewoon essays, over zeer uiteenlopende onderwerpen. Vaak hebben ze de actuele of gewoon alledaagse aanleiding van een column, en de invalshoek is vaak lichtvoetig en geestig – maar veelal gaat de strekking verder dan louter columnistiek doorgaans gaat.

De lectuur was in elk geval een verrassing, waarbij ik moet zeggen dat mijn Bomansbeeld vooraf bepaald niet heel

positief was. Wat voor beeld had ik dan van Bomans en waar kwam dat vandaan? Van de nogal dreutelige lagere-schoolleesboekjes, bij voorbeeld, die we op de Sint-Angelaschool in Nijmegen lazen over Pim, Frits en Ida (toen ik iets over deze lezing op mijn Facebookpagina zette, reageerde iemand: 'ik vond die boekjes er oud uitzien en merkwaardig ruiken'. En dat laatste herinnerde ik me plots ook weer.) Ik las ooit *Erik of het klein insectenboek* en daar vond ik niks aan: ik hou nog altijd niet van het beestengenre, ik vind ook erg weinig aan de fameuze *Kleine Johannes*. Ik kende een stripverhaal dat bij ons in huis rondzwierf over, als ik me goed herinner, een dikke mevrouw in een luchtballon, maar dat plaatjesboek kon uiteraard niet tippen aan Asterix, als we het nu toch over tijdloze humor hebben... Ik weet verder dat Bomans bij mijn ouders een zekere status had als tv-persoonlijkheid. En ik ken enkele geestige anekdotes uit zijn Nijmeegse tijd, inclusief het wel zeer petite histoiertje dat mijn broer thans het pand Sint Annastraat 91 te Nijmegen bewoont, een huis dat mijn vader in 1971 kocht, zijnde het huis van Bomans' schoonfamilie. Voorts was er een door mijn moeder betreurd radio-optreden op Rottumerplaat ('Die arme man! In zijn eentje op zo'n leeg eiland: da's niks voor hem...'), en een opmerkelijk betrokken, maar ook bij vlagen uiterst ontluiserend boek over Bomans van mijn eigen literaire jeugdheld Jeroen Brouwers.

Een schamel cv, kortom, zeker in de ogen van iemand die Nederlands studeert en van nature en door opleiding steeds oprechter gefascineerd raakte door hermetische avant-gardisten en avant-gardistische hermeten, die bij voorkeur verstaan werden door een klein groepje ingewijden waarbij de strijd er uiteraard om ging wie het alleringewijdst was. Iemand als Bomans, die in alle opzichten herinnerde aan het allerprovinciaalste Nijmegen van mijn jeugd en daarbij ook nog eens het predicaat 'meest gelezen schrijver van Nederland' meekreeg⁵, was dus in tal van opzichten ver van mijn steeds academischer bedje.

Ik vermoed dat ik niet de enige ben die een dergelijk wat ambivalent beeld van Bomans erop nahield. Ik herinner me dat Anton Korteweg, toen nog directeur van het Letterkundig

Museum, een aantal jaren geleden vertelde over een toen lopende Bomans-tentoonstelling. Hij was buitengewoon tevreden over het bezoekersaantal: dat was boven verwachting. Uitstekend zelfs. Maar het sóort mensen. Kwam er ineens een notaris uit Schijndel met zijn vrindjes van de plaatselijke Rotary, of een stel zo goed als bejaarde, evident Limburgse advocaten die een jaarclub van de Katholieke Universiteit Nijmegen bleken te zijn. Da's toch heel andere koek dan wat zich normaal vertoont als literatuurliedhebbers in het Haagse museum.

Dit gefixeerde beeld van Bomans laat zich misschien wel het mooiste samenvatten met de manier waarop Remco Campert onlangs nog zijn wekelijkse column in *de Volkskrant* begon: 'Beschikten we in Nederland in het begin van de jaren vijftig over puur humoristische schrijvers? Ik zal wel iemand vergeten, maar mij wil alleen Godfried Bomans te binnen schieten. Simon Carmiggelt had een groot gevoel voor humor, maar een humorist was hij niet.'⁶ Ik kan mij vergissen, maar ik geloof niet dat Campert de kwalificatie 'humorist' hier positief – of in elk geval: zeker niet louter positief – bedoelt.

Humor is een heet hangijzer, zo blijkt, en het humoristische heeft Bomans' prestige al vroeg aangetast. Frappant is in dat licht het volgende verhaal, dat meteen even stilstaat bij de andere centrale figuur van vandaag, Simon Carmiggelt. In 1949 publiceerde Carmiggelt in zijn portrettenboek *Iedereen kent ze* een interview met Bomans. Carmiggelts artikel heeft de volgende korte slotalinea:

'Hoe Godfried Bomans zich zal ontwikkelen, is een blinde vraag. Zijn essays van het laatste jaar doen een wending vermoeden naar vaarwater van een andere diepgang. Dat bij deze koerswijziging zijn humor hem verlaten zal, is noch te verwachten, noch te wensen.'⁷

Er zijn twee opmerkelijke zaken met betrekking tot dit citaat. Ten eerste de portee ervan: al in 1949 is het publieke beeld van Bomans er kennelijk een van lichtheid, om niet te zeggen oppervlakkigheid, dat bijstelling verdient richting meer diepgang, met op dat moment al de toevoeging dat desondanks de humoristische component onvermijdelijk zal zijn.

Frappanter is een tweede kwestie, die Simon Carmiggelt jaren later, na Bomans' dood, onthulde in een interview met Tony van Verre. Carmiggelt vertelt daar hoe hij vele maanden na verschijning zijn interviewboek zelf toevallig eens doorbladert en hoe zijn oog valt op de zojuist geciteerde slotaliné. Hij stelt vast dat hij die slotregels helemaal niet kent. Carmiggelt vervolgt:

'Ik bel die uitgever op, moet je eens luisteren, dat slot van dat stuk dat ken ik helemaal niet, hoe komt dat er eigenlijk aan? Nou, antwoordde hij, wij zijn opgebeld door Godfried Bomans en die heeft gezegd, ik ben door de heer Carmiggelt geïnterviewd, *ik heb daar weinig vertrouwen in*, wilt u mij de proeven sturen? En toen had ie er gewoon *een nieuw slot aan geschreven!* Maar ook niet met mij overleggen... Dat was een andere kant van hem, een uiterst merkwaardige kant, hè. En, zou je zeggen, als het nou een grapje was, dat hij daar aan het slot bij had gezet, om het een beetje te versterken, nee, *dat was zeer serieus*'.⁸

Bomans zelf kende dus zijn eigen imago kennelijk maar al te goed en voelde de urgentie dienaangaande publiekelijk iets recht te zetten. In hetzelfde interview vertelt Carmiggelt achteraf over allerlei nooit uitgevoerde plannen van Bomans waarover hij tijdens het interview gesproken had – met als opmerkelijk feit dat ze niet in de geschreven tekst terecht zijn gekomen én dat ze nooit werkelijkheid werden. 'Hij zei, nou, ik ben allerlei boeken van plan. Ik ben van plan een grote roman over de zee te schrijven, ik ben van plan een boek te schrijven over beroemde sterfbedden en ik ben van plan een boek over Dickens te maken.'⁹ Plannen uit 1949, dus waarvan er geen een tot uitvoer gebracht is. In plaats daarvan zien we wel een maniakale tekstuele productiviteit die resulteerde in zeven vuistdikke banden *Werken*, elk rond de 800 pagina's. En dan is nog niet eens alles gebundeld wat Bomans schreef. Ik zal me in het navolgende voornamelijk beperken tot het deel IV van Bomans' *Werken*, zijn bijdragen aan *de Volkskrant*.

Het meest opmerkelijke aan die teksten van Bomans is dat veruit het merendeel ervan niet leuk is. En dat bedoel ik

absoluut neutraal. Ze zijn niet grappig, niet humoristisch, en vooral: niet humoristisch bedoeld. Natuurlijk zitten er geestige stukken tussen. Zelfs heel grappige, zoals de column 'De vaste klant', die de dialoog tussen een bevlogen evangelist en cynische caféganger beschrijft.¹⁰ Die dialoog had zó een voorstudie kunnen zijn van de briljante sketch die Rowan Atkinson en Mel Jones 15 jaar later schreven voor de BBC-serie *Not the Nine 'o Clock News*, over een pedante dominee en een cynische toehoorder in zijn gehoor.¹¹ Maar zulke komische teksten hebben niet de overhand. Mijn (en naar ik vermoed veler) grootste vooroordeel tegen het werk van Bomans als 'humorist' wordt gelogenstrafst juist op een plaats waar je het het minst verwacht: in zijn journalistieke, columnachtige teksten. Eerder dan een gedateerde verzameling belegen anekdotes, kun je veel van Bomans' *Volkskrant*-teksten zien als een staaltje mentaliteitsgeschiedenis van het naoorlogse Nederland. Soms val je daarbij in grote verbazing. Zijn artikelen over de Zoeaven, de jonge katholieke Nederlanders die in de negentiende eeuw vrijwillig als soldaat dienden in het pauselijke leger, vertonen een bizarre voorafspiegeling van de huidige Nederlandse jihadisten die naar Syrië willen. Tot en met de vurige afscheidsbrieven aan hun moeders aan toe. Je zou haast geneigd zijn de platitude dat alles zich eeuwig herhaalt van stal te halen: Bomans schrijft over een aanjager van een bankencrisis in de jaren vijftig die een pijnlijke gelijkenis vertoont met de hedendaagse RABO-fraudeurs, hij schrijft over neo-kolonialisme en alledaags racisme. En steeds vanuit een onvoorziene invalshoek.

Een mooi voorbeeld van die consequente dwarsheid, waar ik wat langer bij zal stilstaan, is 'Ik laat mij elders knippen', dat op 22 april 1960 verscheen.¹² Bomans bespreekt, in het licht van het vermeende oplevend nationaal-socialisme in Duitsland, het incident van een Duitse Rijnschipper die met een hakenkruisvlag in top én met een groot hakenkruisdoek over het dek gespreid, de grens bij Lobith wilde passeren. Was die man geen 'doorgewinterde nazi'? zouden velen zich afvragen. En was dat niet het bewijs dat het in Duitsland nog altijd niet pluist is? Bomans vervolgt:

Met voldoening zullen velen gelezen hebben, dat de man ongenadig door de Duitse waterpolitie is afgerost: een aframmeling, die hem nog lang heugen zal. Deze laatste bijzonderheid wordt als een verzachtende omstandigheid beschouwd: Duitsland mag dan vol Hitlerjongens zitten, de politie heeft zich kranig geweerd. Zo althans was de stemming bij de kapper, bij wie ik mij vanmiddag knippen liet. De schipper was fout, de politie goed.

Hij geeft dan een merkwaardige draai aan dit verhaal.

Het nationaal-socialisme heeft drie kenmerken: heimelijkheid, bedrog en overmacht. Geen van deze drie was hier aanwezig. Wie in het huidige Duitsland op klaarlichte dag en moederziel alleen een hakenkruisvlag ontvouwt, is geen nationaalsocialist, want hij mist er alle eigenschappen voor. Hij is een Don Quichotte. Hitler had een hartgrondige hekel aan dit soort mensen. Zij verstoorden het spel. Zijn sympathie zou veeleer gestaan hebben aan de kant van de politie, die de man heeft afgetuigd. Het gezamenlijk bont en blauw slaan van een enkeling door een overmacht had hij volledig begrepen en goedgekeurd.

We zien hier, in een zeer expliciete variant, een rode draad in het denken die door veel columns van Bomans loopt: het zich afzetten tegen wat in de Franse filosofie betiteld is als de *doxa*, het gangbare denken. Bomans heeft een fijn ingestelde antenne voor dit gemiddelde denken, en weet daar soms flauwe, soms zeer scherpzinnige, soms verreikende gevolgtrekkingen aan te verbinden.

Laten we even een ander stukje tekst pakken, over de film *Julius Caesar* van Mankiewicz uit 1953.

Een ander teken in Julius Caesar: over alle gezichten stroomt onophoudelijk zweet: het volk, de soldaten, de samenzweerders, al die strenge en verwrongen gezichten druipen van overvloedig vocht [...]. De close-ups zijn zo talrijk dat absoluut vaststaat dat met dat zweet iets bedoeld wordt. [...] Het zweet is een teken. Waarvan? Van zedelijkheid. Iedereen zweet want iedereen is in gewetensconflict. [...] In de film is één man die niet zweet, die glad,

week en waterdicht blijft: Caesar. Natuurlijk, Caesar als object van de misdaad, blijft droog, want hij is onwetend [...].¹³

De echt doorgewinterde Bomans-kenners onder u zullen het citaat al herkend hebben. Of beter gezegd: *niet* herkend hebben. Want het is niet van Bomans. Deze passage komt uit de fameuze *Mythologieën* van Roland Barthes, een reeks krantenstukken die de Franse filosoof en tekstwetenschapper in het midden van de jaren vijftig maandelijks schreef naar aanleiding van, soms ogenschijnlijk triviale, actualiteiten. Al lezende in Bomans' journalistieke teksten viel mij steeds vaker een vage gelijkenis op. Barthes is alleszins ernstiger, heeft een veel serieuzere toon: voorgaande passage, bij voorbeeld, is in geen enkel opzicht humoristisch bedoeld. En er zijn natuurlijk de onvermijdelijke cultuurverschillen tussen beide taalgebieden. Laat ik het zo zeggen: Barthes kan in Parijs de fenomenologie van de gloednieuwe Citroën DS schetsen; Bomans moet het doen met een bespiegeling over een eredoctoraat voor een van de grondleggers van DAF in Geldrop.¹⁴

En toch dringt de vergelijking zich op. In het alledaagse zien beiden de tekens van het grotere, van wat Barthes ziet als de 'Mythe', die zij ontakelen met hun waarnemingen. Doelwit is duidelijk bij Barthes: het burgerlijke – lees: rechtse, conservatieve – Frankrijk van zijn tijd. Bij Bomans gebeurt iets verrassend soortgelijks. Ook hij verzet zich tegen burgerlijkheid en – impliciet – tegen de mythe dat de zaken moeten zijn zoals ze zijn. Hoewel het politiek misschien complexer ligt. Maar dat weet ik eigenlijk niet eens zeker. Ik ben stomweg een te slechte kenner van de héle Bomans om hier harde uitspraken over te doen. Maar mijn nog nader te bewijzen indruk is dat Bomans ten onrechte als conservatief is bestempeld. Dat is door de jaren heen bij tal van gelegenheden gebeurd – door hippe katholieken die van de kerk één grote praatgroep beoogden te maken, en door de linkse avant-garde rond Harry Mulisch die Bomans – geheel ten onrechte – tot een BVD-verklikker promoveerde. Die clubs hadden het in elk geval allebei feitelijk mis, maar typering van Bomans als

oorreactionair zijn hardnekkig. De katholieke satirische website *Broodje Paap* typeerde Bomans dit najaar nog met: ‘Wat velen niet hebben kunnen zien is dat er achter die lichtheid en ironie, achter die wervelende causerieën een diep geworteld conservatisme schuilging. Bomans leek op ‘het klassieke type van de nar, de persoon die aan het koninklijk hof weliswaar een komisch spel speelt met de bestaande gezagsverhoudingen, maar ze juist daardoor bevestigt en legitimeert.’¹⁵

Dat nu lijkt me de vraag. Dat de nar fungeert binnen het dominante systeem lijkt me bepaald niet bij wet te hoeven impliceren dat zijn ontwrichtende gedachten niet zijn échte gedachten zijn. Integendeel zelfs. Te vaak wordt bij de nar veronachtzaamd dat hij intussen de dwarse, onwelgevallige waarheid in zijn eentje wél hardop zegt.

Veel van die kwalificaties van Bomans lijken voort te komen uit een klassieke dichotomie van begrippenparen als links/rechts, progressief/conservatief, proconciliair/contracconciliair die stilaan steeds duidelijker aan validiteit beginnen in te boeten. Het is niettemin lange tijd het, om het maar eens heel eigentijds te zeggen, *frame* waardoor Bomans bekeken wordt.

Neem als willekeurig voorbeeld deze typering van hem in *de Volkskrant* uit 1982, in die tijd allang niet meer het katholieke dagblad uit Bomans’ jaren, maar de vurenhouten linkse gezondverstandkrant. Aan het woord literatuurredacteur Willem Kuipers, toentertijd een eminente stem in het literair-kritische debat. Kuipers meldt, eenvoudigweg, bij zijn bespreking van drie boeken *over* Bomans (en zonder dus één letter van Bomans zelf te hebben gelezen en mét het verdraaien van biografische feiten): ‘Als iets duidelijk wordt uit deze nieuwe publicaties over Bomans is het wel zijn volstrekt apolitieke houding die vooral tijdens de oorlogsomstandigheden navrant aandoet. Ik heb de neiging die geestesgesteldheid terug te voeren op zijn bourgeoisie-mentaliteit, zoals die nu nog zichtbaar is in de verpersoonlijking van het huidige CDA, de heer Van Agt (tot in zijn spreekstijl toe).’¹⁶ Tegenover dit soort absolute waarheden van progressief Nederland stond de weifelende anarchist Bomans machteloos.

Een onverwachte slotwending. Misschien. Ondanks mijn zojuist geopenbaarde persoonlijke prettige kennismaking

met een Bomans die ik niet kende, ga ik in relatieve somberheid afsluiten. Is er een kentering denkbaar in het vigerende beeld van Bomans? Ik ben bang van niet. De teksten waarover ik vandaag sprak – Bomans’ krantenbijdragen – zijn niet de teksten waarmee hij zijn plek in de canon alsnog gaat veroveren. Nogmaals: persoonlijk vond en vind ik het een uitgesproken goudmijntje, een échte ontdekking. Maar zelfs Roland Barthes’ internationaal fameuze *Mythologieën* zijn in Nederland uitgegeven door een marginale uitgeverij. Een heel goede uitgeverij, die prachtige boeken maakt, maar wél in de marge. Voor Bomans komt daar de Engelse reclameslogan bovenop: *You never get a second chance to make a first impression*. Het eerste en definitieve beeld van Bomans was eigenlijk al gevestigd in 1949. Zelfs een lovenswaardig initiatief als *Nederland Leest* doet niets af aan die bestaande kijk op zijn werk: vooral die van ééns een zeer populaire schrijver van toegankelijke boeken. De gok dat nog steeds veel mensen Erik kunnen snappen konden zij dus – ook financieel – wel nemen. Maar de recensies van de smaakmakers waren in 2013 ronduit zuinig. In Bomans’ werk zit hooguit nog wat *economisch kapitaal*, om met de Franse socioloog Pierre Bourdieu te spreken, maar het *symbolisch kapitaal* – het prestige bij de culturele smaakmakers is er niet. Wat we kunnen doen is, zoals hier vandaag gebeurt, onverwachte inkijkjes op zijn werk proberen te geven en het op die manier aan de vermeende tijdgebondheid onttrekken.

Noten

- 1 http://www.historici.nl/Onderzoek/Projecten/BWN_1780tot1830/lemmata/data/Fokke#sthash.W3H1ZXYk.dpuf [geraadpleegd 12.11.13]
- 2 http://www.historici.nl/Onderzoek/Projecten/BWN_1780tot1830/lemmata/data/Fokke#sthash.QE6Z6Xca.dpuf [komische vertogen [geraadpleegd 10.11.13]
- 3 http://www.vantilt.nl/detboek.aspx?Boek_ID=293 [geraadpleegd 12.11.13]

- 4 Bergson 1993, 32.
- 5 Simon Carmiggelt tegen Tony van Verre (Van Verre 1999, 22)
- 6 Remco Campert, 'Column', in: de Volkskrant, 26 oktober 2013.
- 7 Carmiggelt 1999, 39.
- 8 Van Verre 1999, 11-12.
- 9 Van Verre 1999, 15.
- 10 Bomans 1997, 643-646.
- 11 <http://www.youtube.com/watch?v=pOMQLhf7N4Q>
- 12 Bomans 1997, 343-344.
- 13 Barthes 2002, 29-30.
- 14 Barthes 2002, 161-163: 'De nieuwe Citroën'; Bomans 1997, 194-195: 'De grote directeur'.
- 15 [http://broodjepaap.nl/2013/09/29/godfried-bomans/\[geraadpleegd 14.11.13\]](http://broodjepaap.nl/2013/09/29/godfried-bomans/[geraadpleegd%2014.11.13])
- 16 Willem Kuipers, "Wat heb ik ermee te maken?' De a-politieke houding van Godfried Bomans', in de Volkskrant, 02.04.1982

Gebruikte literatuur

- Barthes, Roland. *Mythologieën*. Utrecht 2002.
- Bergson, Henri. *Het lachen. Essays over de betekenis van het komische*. Amsterdam 1993.
- Bomans, Godfried. *Werken IV. Bijdragen aan de Volkskrant*. Amsterdam 1997.
- Bomans, Godfried. *Werken V. Bijdragen voor Elsevier*. Amsterdam 1998.
- Carmiggelt, Simon. 'Betrekkelijkheid', in: *Simon Carmiggelt en Godfried Bomans aan en over elkaar*, Amsterdam 1999, 30-39.
- Simonsz, Arend Fokke, *De moderne Helicon*. Editie Lotte Jensen & Alan Moss, Nijmegen 2010.
- Verre, Tony van, 'Gesprek met Simon Carmiggelt', in: *Simon Carmiggelt en Godfried Bomans aan en over elkaar*, Amsterdam 1999, 7-25.

Jean-Pierre Geelen *Iets te verbergen – Bomans en Carmiggelt als televisieschrijvers*

Sinds zo'n vijf jaar ben ik de dagelijkse tv-criticus voor *de Volkskrant*. Desondanks hoop ik dat nog duidelijk te zien is dat ik met mijn 49 lentes nog veel te jong ben om levendige herinneringen te koesteren aan Simon Carmiggelt en Godfried Bomans. Toch valt het mee: lezen kon ik in hun hoogtijdagen nog maar nauwelijks, maar kijken lukte al vrij aardig. En dus staan op mijn netvlies nog de dagsluitingen van Carmiggelt, inclusief uiteraard het gouden herkenningmelodietje van Duke Ellington: 'In a sentimental mood'.

Zelfs het kind in mij zag de sentimentele bui hangen op het scherm. Niet eens zozeer door het verhaal, waarvoor ik nog te jong was om de essentie te bevatten, maar om dat muziekje.

En om het beeld. Ik geloof nog steeds dat een belangrijk deel van het succes van Carmiggelt, los van het geschrevene, berustte op dat beeld. Die kronkels die zijn gelaat tekenden. Die gekreukte kop, die tanige gestalte in dat net te grote, kleurloze pak; de stropdas, de handen gevouwen voor zich op tafel, die serene rust, de zwarte achtergrond en de schrijver die haast bewegingloos voorlas van wat ook toen al de auto-cue moet zijn geweest – zo zag Sentiment eruit in mijn vroegste jeugdijaren. Terugkijken leert dat het al in kleur was, maar het was in wezen nog gewoon zwart-wit.

Zo zag ook een Schrijver eruit in die jaren. Zoals ook Godfried Bomans voor mij niet in eerste instantie een schrijver was, maar eruit zag als een Schrijver. Ook hem kende ik aanvankelijk louter in zwart-wit, maar dat bleek niets uit te halen.

In een oud fragment komen we beide schrijvers tegen. *Literaire ontmoetingen*, 1962 – ik bestond toen nog niet, en zo te zien gold dat ook voor zoiets als een statief voor de camera.

Zelf kon ik nogal genieten van de interviewer, H.A. Gomperts, wiens vragen zo mogelijk langer waren dan het

antwoord. Zijn analyse, na een voordracht door Carmiggelt van een Kronkel, was maar nauwelijks een vraag, het was een vele minuten durende analyse, een college waarachter voor de vorm een vraagteken was geplaatst. Het mooiste had ik het gevonden als Carmiggelt na die minutenlange vraag had volstaan met een simpel 'Ja'. Maar ik moet zeggen: als slow-tv – weer helemaal hip sinds de Noorse televisie onlangs een twaalf uur durende breimarathon uitzond – vind ik het een genot om naar te kijken.

Ook heb ik meerdere keren het woordje 'Realízzzzme' voorbij laten komen. Wij weten nu waar Adriaan van Dis zijn dictie vandaan haalde.

Maar het gaat hier natuurlijk om de Schrijver, en het beeld van hem. Die oogde een beetje stoffig, vrolijk verstrooid, en vooral niet hip. Hij rookte nog: Carmiggelt sigaretten, Bomans lurkte naar hartelust aan de pijp. Zoals overall op tv kringelde de rook nog volop door het beeld. Geen Voedselwarenautoriteit die erom maalde. Met het overlijden van Harry Mulisch in 2010 stierf niet alleen een literator, maar meteen een prototype: de laatste rokende schrijver, de intellectueel. De televisieschrijver zoals we hem kenden.

De Schrijver dronk ook nog in voldoende mate, zoals het gegroefde gelaat van Carmiggelt genadeloos blootlegde. Hij speelde schaak, want dat hoorde – het sleep de geest en de pen. Hij sprak ABN, in grammaticaal correcte zinnen, iets wat de kijker van nu al gauw potsierlijk en bekakt zou vinden. En het publiek hing nog aan zijn lippen, elk woord werd omarmd en opgezogen in een gretige lach.

Kortom: de Schrijver wás nog iemand. Een intellectueel, en met die status legde je op televisie veel eer in – toen nog wel.

Het gold voor Bomans meer dan voor Carmiggelt, maar een Schrijver van hun tijd mengde zich in het publieke discours. Een schrijver had een mening – bij voorkeur over alles, en zo niet, dan verzoon hij er wel een.

Zo stuitte ik, vlak na het uitbarsten van de jongste Zwarte Pietendiscussie, op een fragment van Bomans, uit 1966 – ik

was toen 2, dus u moet mij niet kwalijk nemen dat het nieuw voor me was. Het was in een eindejaarsaflevering van *Mies en scène*, waarin Mies Bouwman aan Bomans vroeg naar de belangrijkste gebeurtenis van het jaar. 'Zonder twijfel': Sinterklaas. Die bij zijn aankomst de zak in het water had gegooid, om af te rekenen met het dreigende angstbeeld rond Zwarte Piet waarmee de kinderen van toen werden grootgebracht. Het gebaar moest bewijzen dat de Sinterklaastraditie niet van steen is en kan worden aangepast aan een veranderende samenleving, hetgeen de katholiek Bomans een lichtend voorbeeld vond voor de kerk.

Met de kerk heeft Sinterklaas natuurlijk al helemaal niets meer te maken, maar Bomans kon niet bevroeden hoezeer hij daar zijn tijd vooruit was. Wie de jongste Pietendiscussie nog een beetje heeft kunnen volgen, heeft er nauwelijks een schrijver een rol in zien spelen.

In dezelfde aflevering met Mies boog Bomans zich over 'de grootste fouten van het Nederlandse volk'. Dat waren er nogal wat. Zoals het onvermogen van de Nederlander om te debatteren en naar elkaar te luisteren. Het verarmende taalgebruik van de Nederlander ('Uit die rijke waaier van de Nederlandse taal gebruikt met slechts een vingerhoedje') en het eeuwig geringschattende minderwaardigheidscomplex van onze natie: 'Nooit heb ik een Fransman geringschattend over zijn volk horen spreken'. En: 'We zijn een viool in het Europese orkest, die moet bespeeld worden.'

Nu heb ik zelf de indruk dat veel Nederlanders tegenwoordig zichzelf als het centrum van de wereld beschouwen, maar verder trof mij hoe actueel Bomans' observaties nog altijd zijn. En geef toe: wanneer hebt u op televisie voor het laatst een schrijver onze volksaard zo eloquent zien en horen fileeren als in dat fragment?

Schrijvers op televisie zie je eigenlijk nog maar zelden. Echte Schrijvers, bedoel ik. Ja, ze mogen bij het onberispelijke boekenprogramma van Wim Brands op de geheel gevaarlose zondagmorgen samenvatten waar hun laatste boek over gaat. Niets op tegen, integendeel: je zou zomaar op het idee kunnen komen dat boek eens te lezen.

Maar voor het overige is de schrijver aangewezen op de publiciteitsmolen, en die draait vooral op tv, op zijn eigen muziekjes. Talkshows staan met open armen klaar voor tientallen scribenten, literatoren en zelfs columnisten. Aan het begin van elk boeken- en tv-seizoen worden ze bij bosjes ingelijfd om een rondje mee te draaien. Maar u weet: televisie houdt niet van lezen. Het kan alleen de aandacht maar afleiden van het scherm, en dat kan nooit de bedoeling zijn. Niet voor niets spreken Pauw, Witteman, Humberto Tan en al hun collega's ons elke avond streng toe: 'Blijf kijken!' 'Tot straks, na de reclame!' Elke letter die u leest kan alleen maar ten koste gaan van de zuivere kijktijd waarop diezelfde presentatoren keihard worden afgerekend.

En dus mag het op tv bij voorkeur *niet* over het boek gaan, hooguit over de schrijver, de mens en zijn emoties. De oude gedachte van 'het volk verheffen' is op televisie allang verlaten. Niet voor niets gaf de TRoS een jaar of tien geleden een wat omineuze titel aan een cultureel programma: 'Kunst, omdat het moet'.

Dichters zie je al helemaal zelden, hooguit in de Boekenweek. Ja, er bestaat ergens tegen middernacht een programma dat heet 'De Dode Dichters Almanak'. De titel verradt de onuitgesproken gedachte waarmee die paar laatste nachtelijke kijkers worden opgezadeld: de enige goede dichter is een dode dichter.

Nu ben ik desondanks geen cultuurpessimist, dus vind ik er weinig op tegen dat een schrijver van televisie profiteert. Iedereen zal moeten beamen dat Bomans en Carmiggelt de eerste echte televisieschrijvers waren, en dat zij die rol met verve vertolkten.

In wezen is elke televisieschrijver van nu schatplichtig aan deze Grote Twee. Behoudens een enkeling die het medium weigert te bedienen – en daarmee zijn literaire graf graaft – zijn er nu meer van dan ooit.

Maar er is een verschil. De televisieschrijver van nu is voornamelijk een entertainer, een clown. Een pias die vooral geestig, gek en gevat uit de hoek moet komen, en zijn autobiografie op tafel legt. De televisieschrijver van nu heeft als

kansarme allochtoon in zijn jeugd banken overvallen, hij koestert een uitgesproken seksuele voorkeur voor dikke negerinnen, hij bedroog zijn doodzieke vrouw op haar sterfbed, hij bekroont zichzelf in DWDD tegenover een jonge actrice tot befkoning, of heeft zich – op principiële gronden – aangemeld als lid van de pedofielenvereniging. De vrouwelijke evenknie dient minstens bij Pauw & Witteman haar *moyenne* open en bloot op tafel te leggen of er met de drummer van de band vandoor te gaan.

Ik schets maar even wat ik in mijn beroepspraktijk – ik wilde bijna zegen: 'kliniek' – als tv-kijker de laatste jaren voorbij heb zien komen in het literaire discours.

Ik wil hier geen jammerklacht laten horen, want dat is ook helemaal niet nodig, maar we kunnen hier wel vrij objectief een paar constateringën doen.

Voor menig schrijver is schrijven nog slechts een bijproduct van zijn hele onderneming. Die onderneming verkoopt niet zozeer een boek, alswel een totaalpakket, waarbij de persoon, imago en o ja: een boek, zijn opgenomen. Er zijn nog steeds uitzonderingen, maar over het algemeen geldt: een schrijver die wil leven van zijn schrijven, moet op tv. En dat hadden Bomans en Carmiggelt natuurlijk al heel goed begrepen.

Misschien is het ook wel daarom dat hun boeken al snel na hun overlijden geen lezers meer vonden: televisieroem is tijdelijk, per definitie. Voorbij wanneer het licht is gedoofd.

Natuurlijk heb ik me, na vele uren terugkijken in andere tijden, afgevraagd wie de hedendaagse Carmiggelt en Bomans zijn, als die al bestaan.

Sylvia Witteman, die met haar geestige columns openlijk in de voetsporen treedt van de Amsterdamse chroniqueur Carmiggelt? Met haar stukjes komt ze een eind in buurt, maar ze weigert vrijwel elk tv-optreden. Zo word je natuurlijk nooit een televisieschrijver.

In de reislust van Boudewijn Büch konden we een weerspiegeling van Bomans zien – ook hij ging, net als Bomans, veel op reis voor tv, en schreef daarover – een kruisbestuiving die de oplagen aanzienlijk vergrootten. Maar Büch is ook al

jarenlang dood, en hij vertelde weliswaar sprookjes over zijn eigen leven, maar was toch een stuk minder geestig dan de grote Bomans.

De geëngageerde intellectueel dan – Joost Zwagerman? Léon de Winter? Ik mis bij beiden de milde ironie en – al helemaal – de zelfspot.

Nadenkend zag ik een persoon opdoemen, en ik ga u dadelijk uitleggen waarom. Het is een man die ik op tv een oeverloze anekdote zag vertellen over zijn rijlessen. Het was Bart Chabot – net als Bomans en Carmiggelt Hagenees. Het beeld van de gierende verteller met zijn gehoor zat vol verwijzingen naar de oude meesters. We zagen hier niet één schrijver, maar twee. Niet alleen de causeur Chabot met die Bomans-achtige bril, maar ook de succesauteur René van der Gijp, eveneens met een hippe schrijversbril. Gezamenlijk domineerden zij het debat in het literaire praatprogramma Voetbal International op RTL 7.

Chabot heeft de lachers op de hand, zijn gehoor hangt aan zijn lippen – helemaal de hedendaagse Bomans die ik zag voor dit verhaal.

Bomans en Carmiggelt hadden iets gemeen – zowel met elkaar als met talloos velen op televisie: ze bouwden een façade op waarachter ze – zo bleek pas later – iets hadden te verbergen.

Televisie maakt mensen onbetrouwbaar. Misschien dat ze dat toch al niet waren of zijn, maar Bomans en Carmiggelt maakten duidelijk dat je in elk geval schrijvers op tv niet kunt vertrouwen. Daar hadden ze alle reden toe. Je mag een schrijver nooit kwalijk nemen dat hij ook van zijn leven fictie maakt, maar opvallend is het wel dat de ‘meest getrouwde man van Nederland’ een relatie te verbergen had en zijn interviewers steevast het bos instuurde om ze even steevast een paar dagen later te complimenteren met hun uitzonderlijke doortastendheid.

De ander, Bomans, verborg naast een handvol vriendinnen zijn hele persoonlijkheid. Achter de grappen en spitsvondigheden die van een mens zomaar een televisieheld kunnen maken, scholen kanten die wij misschien wel nooit helemaal

hebben gekend. Zoals het tv-programma *Andere Tijden* het in een portret liet omschrijven door verschillende nauw betrokkenen: Bomans was een eenzame persoonlijkheid, die zich maar nauwelijks liet kennen. Wellicht hoopte hij als publiekslieveling de gemiste liefde van ouders te compenseren, zo stelden de psychologen onder zijn naasten. Vriendin Ineke Swaneveldt: ‘Zodra hij iets moest doen in het openbaar, dan speelde hij een rol.’

Dat doet natuurlijk iederéén op tv. Of dacht u soms dat Matthijs van Nieuwkerk thuis ook elke dag goede zin heeft, zo snel praat, en lyrisch is over elke nieuwe cd van het zoveelste jonge bandje? Met deze kennis gewapend, vraag je je af wat ze nog meer te verbergen hebben, de tv-schrijvers van nu. Ook in dat opzicht voldoet Bart Chabot aan de criteria, bleek mij.

Op Youtube is een reclamespotje te vinden waarin de schrijver zich afficheert als luxe toerist, verwend door reisorganisatie Topic Travel. Enkele links daaronder levert Google een fragment van persbureau Novum, dat filmde bij de feestelijke presentatie van een vakantieboek van modekoning Hans Ubbink. Tot de gasten: Bart Chabot, die een vertrouwelijke ontboezeming doet aan de verslaggeefster: ‘Je moet het niet verder vertellen, maar ik háát vakantie. Ik heb er een teringhekel aan.’

U ziet: ook Chabot had wat te verbergen. Geknipt als televisieschrijver. Daar was hij jarenlang dan ook de grote ster: we zagen hem dansen tussen de sterren van sbs, hij was de vrolijke joker van het Groot Dictee der Nederlandse taal (met trots in de camera: ‘47 fouten!’) en misschien was hij nog wel met Patty Brard van een duikplank gesprongen als niet een vervelende ziekte hem had getroffen – wat uiteraard groots op tafel werd gelegd bij Pauw & Witteman.

Hij heeft maar één probleempje, en onlangs was hij – uiteraard op tv, wéér bij Pauw & Witteman – de eerste om dat toe te geven: het schrijven was er de eerste vijftig jaar van zijn leven een beetje bij ingeschoten. Dat ging hij nu, in de tweede helft van zijn 100-jarige leven, inhalen, en zie: daar was zowaar zijn eerste grote roman. Het Echte Werk. Maar

daar stond dan weer tegenover, beloofde hij, dat al die tv-schnabbels verleden tijd zouden zijn. Is hij toch weer net niet helemaal de Bomans of Carmiggelt van deze tijd.

Misschien moet daarom hier de conclusie wel onverbidde-lijk zijn: Carmiggelt en Bomans waren de eerste grote televisieschrijvers. En ze waren ook de laatsten. Daarom is het goed dat wij hen eren, met gepaste weemoed en bewondering.

J.H. de Roder

Types en echte mensen

Carmiggelt en Bomans bij Fens

Twee lichte letterheren. De symposiumtitel lag zo voor de hand. Wie kent niet het bijna gelijknamige Schrijversprentenboek. Maar als ik er nog eens goed over nadenk vind ik Carmiggelt eigenlijk niet licht en Bomans eigenlijk geen heer, waardoor alleen de letteren overblijven, zo zou je kunnen zeggen. Dat Bomans geen heer zou zijn, daarin bent u natuurlijk het meest geïnteresseerd, want dat Carmiggelt minder licht is dan we dachten, daar kunt u vermoedelijk zonder al te veel verzet wel in meegaan. Wat ik bedoel is, al heb ik Carmiggelt natuurlijk nooit gekend, dat hij van nature een heer was, of in elk geval leek, en Bomans, die ik ook nooit heb ontmoet, een heer speelde alsof het een repertoirekeuze was, een keuze van register, van verschillende herenregisters zelfs. Lees de interviews die Ischa Meijer beiden afnam: Carmiggelt is openhartig, dat wel, maar beheerst, Bomans daarentegen moet onherkenbaar zijn geweest voor degenen die hem van de tv kenden, zozeer laat hij zich ontluisteren. Carmiggelt leek de belichaming van één van die vier beroemde deugden waarvan Huizinga vlak na de oorlog, in *Geschonden wereld*, hoopte dat die weer een kans zouden krijgen ten behoeve van het herstel van onze beschaving, en die door hedendaagse cultuurpessimisten en conservatieven als Ad Verbrugge en Andreas Kinninging opnieuw in stelling worden gebracht: *temperantia*, zelfbeheersing dus, beheersing van afkeer, van boosheid, van woede, van weerzin, maar ook van oordelen over anderen, meningen over anderen. Ik heb het natuurlijk over de *publieke* figuur Carmiggelt en het beeld van hem dat uit zijn werk valt af te leiden. Dat Carmiggelt privé behoorlijk uit zijn slof kon schieten – lees hiervoor Henk van Gelders biografie – dat willen we liever niet weten en we lazen het natuurlijk allemaal, Renate Rubinsteins *Mijn beter ik* (1991), maar we hadden vervolgens allemaal spijt dat we het gelezen hadden, zozeer waren we gehecht aan dat beeld van Carmiggelt,

dat misschien nog beter met gelijkmatigheid dan met beheersing kan worden gekarakteriseerd. Ik zei dat Carmiggelt dit van nature was. Zelf suggereerde hij in een interview dat hij met zijn vader een houding tegenover het leven gemeen had die neerkwam op: 'het is nu eenmaal zo'. Maar het is ook denkbaar dat we het moeten zien als een bewuste vorm van zelfbehoud, en dan vooral zelfbehoud als schrijver.

Gelijkmatigheid en zelfbeheersing zijn wel de laatste typeringen die je met Bomans kunt associëren. Hij zat nooit verlegen om een mening, een opvatting, en ventileerde zijn voorkeuren, zijn afkeer en zijn boosheid wanneer hij maar kon. Wanneer zelfbeheersing en gelijkmatigheid een heer karakteriseert, dan was Bomans geen heer, maar vertegenwoordigt hij juist de romantische traditie waarin dergelijke deugden gerekend worden tot die van de kleine man of het *Banausentum*, zoals Huizinga dit karakteriseerde. Het is veelzeggend dat de naam van Lord Byron regelmatig in de *Werken* voorkomt, want met hem, zo zou je kunnen zeggen, is die traditie begonnen. Zo bezien is Bomans' spelen van een heer tegelijkertijd te begrijpen als een ironisch spel met diezelfde traditie. En zo is mijn, wellicht voor enkelen onder u, verrassende opening van deze lezing toch veel positiever dan u dacht.

Nu heb ik het mezelf aangedaan als onderwerp voor deze lezing 'Bomans, Carmiggelt en de taal' te kiezen. Dus ik zal toch moeten proberen aan te geven hoe mijn inleidende kenschets te verbinden is met hun taal, hun taalgebruik en vooral het verschil daartussen. Daar heb ik een omweg voor nodig. Toen ik als protestantse Arnhemmer – Arnhemmer met protestantse wortels is juister – aan de Katholieke Universiteit Nijmegen Nederlands ging studeren werd ik voor het eerst geconfronteerd met bewonderaars van Bomans. Toen pas ben ik Bomans gaan kopen en lezen. Ik las in het kader van de inburgering zelfs Schillebeeckx' *Jezus: Het verhaal van een levende*, tot ik er achter kwam dat geen enkele katholiek dat las. Ik vond Bomans amusant, meer niet, maar dat kon ook moeilijk anders want Vestdijk was voor mij toentertijd de norm, een

beetje een ouwelijke smaak voor iemand van rond de twintig natuurlijk. Bij Carmiggelt was dat anders: die hoorde er bij zolang ik me kan herinneren, ook al zei mijn inwonende oma steevast als ze hem op de televisie zag: daar heb je die ouwe zeur weer. Overigens waren Vestdijk en Carmiggelt geen vreemden voor elkaar. In *Mooi kado* (1979) beschrijft Carmiggelt de volgende ontmoeting:

Enige jaren na de oorlog, toen ik mijn dagelijkse rubriek in de krant al lange tijd schreef, ontmoette ik Vestdijk aan het begin van de Boekenweek op het Boekenbal.

Hij gaf me een hand en zei:

'Ik lees je niet meer.'

En met een onbeschrijfelijk lachje:

'Je beïnvloedde me te veel.'

Vergis ik me niet dan zou Vestdijk hier weleens serieuzer kunnen zijn geweest dan Carmiggelt suggereert.

Toen ik met Wiel Kusters sprak over dit symposium kwamen we er achter dat bij hem de kennismaking met beide schrijvers precies andersom was verlopen: Bomans hoorde er vanaf het begin bij, als een vaste aanwezigheid, wat niet verwonderlijk is in een katholiek milieu. Bomans gold immers in de zuilentijd als een bij uitstek katholiek auteur. Pas veel later kwam Carmiggelt in beeld, al vond Kusters Carmiggelt veel meer dan amusant. Zoals u wellicht weet schrijft Kusters de biografie van Kees Fens die veel heeft betekend voor Kusters' kennismaking met Carmiggelt en niet alleen voor Kusters. Ik denk dat de rol van Fens in de canonisering van Carmiggelt als literaire auteur moeilijk overschat kan worden. Al vermoed ik, denk met name aan H.A. Gomperts in de jaren vijftig, die in dezelfde krant schreef als Carmiggelt, dat die canonisering al eerder was ingezet en door Fens als het ware definitief haar beslag zou krijgen. Het viel Kusters op hoe zuinig en ook nog eens betrekkelijk weinig Fens had geschreven over Bomans, zeker in vergelijking met Carmiggelt, en ik kon me niet aan de indruk onttrekken dat hem dat een beetje tegenviel, want wie wil de status van een literaire jeugdheld

niet bevestigd zien door wat later een held zou worden voor Kusters' generatie van jonge in literatuur geïnteresseerde katholieken. Een verklaring voor die zuinigheid van Fens lijkt makkelijk te geven. In *Loodlijnen* (1967), een bundel kritieken uit de vroege jaren zestig, vergelijkt Fens in 'Humoristen', dat uit 1963 stamt, Bomans met Carmiggelt naar aanleiding van Carmiggelts bundel *Oude mensen* en Bomans' bundel *Op de keper beschouwd*. Het beeld dat hier van beiden wordt geschetst zal door Fens nooit meer worden bijgesteld en het kan niet anders of dit moet Bomans pijnlijk hebben getroffen. De naam Fens komt dan ook maar tweemaal voor in Bomans *Werken* of eigenlijk geen enkele keer, want de naam wordt tweemaal genoemd door Michel van der Plas in zijn gesprekken met Bomans (*In de kou*, 1969). Wanneer Van der Plas zegt dat Fens veel grammofoonplaten met Gregoriaanse muziek heeft, merkt Bomans slechts droogjes op: 'O, vindt hij die zo mooi?'

Eigenlijk komt Fens' vergelijking tussen Carmiggelt en Bomans hierop neer: waar Carmiggelt medemensen schept in zijn verhalen, schept Bomans types en die types doen niet veel meer dan het representeren van opvattingen, meningen en houdingen. Fens de letterkundige had Fens de criticus kunnen inluisteren dat het scheppen van types toch een eerbiedwaardige en sterke traditie in de Nederlandse literatuur vormt. We zouden kunnen beginnen bij Elckerlyc en via de negentiende eeuw – met Hildebrands *Camera obscura* of Kneppelhouts *Studententypen*, ik noem maar een paar voorbeelden, – een verbinding kunnen leggen met Bomans, bij wie de negentiende eeuw trouwens nadrukkelijk als literaire voedingsbodem kan worden gezien. Er zou met andere woorden wel meer over te zeggen zijn. Tenminste als je welwillend zou zijn. Maar dat is Fens hier nadrukkelijk niet. Hij verbindt namelijk de tegenstelling tussen het scheppen van medemensen en dat van types met de tegenstelling tussen 'humoristisch' en 'geestig'. Geestig is Bomans zeker, dat ontkent Fens niet, al staat het een beetje verborgen tussen haakjes, maar humoristisch is alleen Carmiggelt. Een definitie van humor geeft Fens niet graag, zo schrijft hij, maar het hele werk van

Nescio komt er toch het dichtste bij. Opmerkelijk genoeg lijkt Fens hier een adept van de Angelsaksische analytische filosofie, al geloof ik niet, ik weet het bijna zeker, dat hij ooit Russell of Wittgenstein heeft gelezen. Want, en dat is wel vaker te zien bij Fens, hij is zich van het conceptuele karakter van woorden, en in dit opstel van het woord 'humor', terdege bewust. Om te voorkomen dat u afhaakt, geef ik snel een voorbeeld. De betekenis van een woord wordt bepaald door het gebruik ervan en dus niet door het woordenboek dat slechts een momentopname van dat gebruik laat zien, anders zouden woordenboeken immers nooit herdrukt hoeven worden. Neem het zinnetje dat we nu al weer meer dan vijftien jaar in veel variaties hebben mogen aanhoren: Dát is geen cultuur, dít is cultuur. Hier is het woord 'cultuur' een concept omdat het in het gebruik ervan een nieuwe betekenis krijgt in een maatschappelijke en politieke context waarin cultuur blijkbaar een omstreden begrip is geworden. Denk aan Fortuyn die in het beroemde Volkskrant-interview uit 2002 (nog altijd te vinden op de website) voor het eerst zei dat vergeleken met onze cultuur de islamitische een achterlijke cultuur is. Zelfs iets onschuldigs als het woord 'muziek' kan plotseling een conceptueel karakter krijgen. Hoe vaak hebben we niet gezegd, althans ik wel tegen vrienden: Dát is geen muziek, dít is muziek, waarna ik een grammofoonplaat opzette die de definitie moest geven van wat muziek is en die in geen woordenboek te vinden is. Goed beschouwd is een woordenboek een onbruikbaar en nogal onzinnig ding.

Wat ik met die grammofoonplaat deed, doet Fens met Bomans en Carmiggelt (en dus niet alleen met hen). Dít is humor, Carmiggelt én Nescio, en dát, Bomans, niet. Op deze manier hoeft Fens ook niet uit te leggen wat 'geestig' is, maar het is wel duidelijk dat geestigheid van een andere categorie is, misschien niet zozeer lager dan humor, maar gewoon anders, met vooral de suggestie natuurlijk van niet behorend tot de literatuur. Eigenlijk is Fens behoorlijk vilein in dit stukje, een beetje agressief zelfs, wat hij toch zelden was in zijn kritieken, want we moeten weten dat Carmiggelts *Oude mensen* niet eens tot zijn sterkste bundels behoort. Maar zelfs

in deze bundel vinden we volgens Fens dat wat de humor van Carmiggelt zo sterk maakt: 'idealen of alleen maar een geloof in idealen worden geconfronteerd met de werkelijkheid'. Nu is deze constatering weinig opmerkelijk omdat bijna negentig procent van de wereldliteratuur dit thema heeft, zo niet meer, maar Fens gebruikt dit als opmaat voor een karakteristiek die de staf moet breken over Bomans. Bij Bomans namelijk, en hier is op zijn best blijktbaar alleen nog geestigheid mogelijk, 'klopt de werkelijkheid niet met zijn idealen'. En dit zou zich bij Bomans uiten in het ter-verantwoording-roepen, in de-les-lezen, kortom in de-schoolmeester-willen-zijn. Dat maakt volgens Fens Bomans' stukken zo vervelend.

Behoorlijk agressief dit opstel, ik zei het al, en dat over wat we een icoon zouden mogen noemen uit Fens' eigen katholieke zuil. Maar het zou weleens zo kunnen zijn dat dit precies is waar bij Fens de schoen wringt: de agressie is te verklaren uit ergernis over Bomans als katholiek. Hier botsten twee opvattingen over katholiek-zijn en catholicisme. Het is nog niet zo eenvoudig Fens als katholiek te karakteriseren maar vergeleken met Bomans als katholiek constateer ik allereerst bij beiden nostalgie, zij het een meer restauratieve nostalgie bij Bomans en een meer reflectieve nostalgie bij Fens – ik ontleen deze concepten uit Svetlana Boyms' prachtige studie *The future of nostalgia* (2002). Bij de reflectieve nostalgie gaat het eerder om de reflectie op het verlangen zelf, op de *algia* zeg maar, op wat dit verlangen te betekenen zou kunnen hebben, en die reflectie zou door Fens zelf ongetwijfeld ook als de bij uitstek literaire houding zijn opgevat. De bijna-heiligverklaring van Carmiggelt, niet als mede-katholiek uiteraard maar op z'n minst als mede-Amsterdammer – schreef Fens niet bij de dood van Carmiggelt dat ook Amsterdam weduwe was geworden – die bijna-heiligverklaring zou nog vele malen herhaald worden en kreeg bijna een ritualistisch karakter.

Met Bomans echter leek hij zo goed als klaar. Nog in 2007 schreef Fens in het voorwoord van zijn Boekenweekessay *Op weg naar het schavot*, over humor in de literatuur, dat hij bij Bomans had 'ervaren wat scherts is: een ongevaarlijke aperitief tot de echte humor, een lichte drank vooraf'. Toch, en dit

is moeilijker hard te maken dan hun twee verschillende houdingen tegenover het catholicisme, vermoed ik dat er nog een andere reden was voor Fens' moeilijk te onderdrukken afkeer van Bomans.

Was er bij Fens geen sprake van ressentiment tegen de zeer bevoorrechte katholieke klasse waartoe Bomans behoorde? Was Bomans voor Fens niet zelf een type, minder een echt mens? Schreef Fens niet over zijn moeder in *Nabij* (2008): 'Ze bleef buigen voor de pastoor en de armenmeesters. Dat ik lange tijd een gelijke gebogenheid heb gehad is aan haar te danken. Ik verwijt haar dat niet, uit een vorm van al of niet misplaatste trouw.' Zo bezien heeft Fens' opmerkelijke hardnekkigheid in het buiten de literatuur houden van Bomans misschien minder met literatuur en literaire waardeoordelen te maken, dan we bij een criticus als Fens zouden verwachten.

In *Op weg naar het schavot* haalt hij zelfs Annie M.G. Schmidt aan, die gezegd zou hebben Bomans niet zo'n beste schrijver te vinden, zij het dan weer wel een groot conferencier. Hoezeer contrasteert Fens' oordeel met de grote waardering van Carmiggelt voor Bomans, een waardering die wederzijds was. Wie had er gelijk? Carmiggelt of Fens en Schmidt? Ik denk dat Carmiggelt als niet-katholiek en ik zou bijna zeggen niet gehinderd door klassenressentiment onbevanger tegenover Bomans kon staan. Fens' verborgen strijd was niet die van Carmiggelt.

Toen ik een maand geleden de zevendelige *Werken* bekeek schrok ik van de omvang, zoveel Bomans had ik eind jaren zeventig blijktbaar toch niet gekocht, en ook wel een beetje van de vormgeving. Als Jan Kuijper nog geen tombe-sonnet over Bomans heeft geschreven, dan lijkt me één blik op die zeven monsterdelen al aanleiding genoeg. Wat bleek nu? Dat ik al vanaf midden jaren zestig een grote fan van Bomans was. Want de achtdelige serie leesboekjes voor de lagere school *Pim, Frits en Ida* kende ik niet alleen goed, maar ik vond het ook prachtig. Ik voel nog de deeltjes in mijn handen, want ons lichaam heeft immers ook een geheugen, misschien is het wel de eerste boekensensatie, het boek als materie dus,

van mijn leven. Ik realiseerde me na herlezing en vooral eerste lezing van veel wat ik nog niet kende dat Bomans' taal al evenzeer uit verschillende registers bestaat, of beter gezegd: *gebruik maakt* van verschillende registers, zoals zijn optredens als lichte letterheer, waar het schoolmeestersregister ook bij hoort, al werd het gaandeweg in de reacties op Bomans de gewoonte daarvan vooral het cabareteske te benadrukken. En vergis ik me niet, dan zou het weleens zo kunnen zijn dat critici als Fens eenvoudigweg nog lang niet zover waren om het cabaretrepertoire tot de literatuur toe te laten, zoals later bij Freek de Jonge en Koot & Bie wel bleek te kunnen (lees opnieuw *Op weg naar het schavot*), maar toen was het voor Bomans al te laat, al zou het voor Bomans bij Fens *altijd* te laat zijn. We moeten ons bovendien realiseren dat bij critici van de status van Fens er schrijvers waren, die zich als het ware naar zijn idealen plooiden, iets waarop Fens ook weer reageerde, alles zeer subtiel natuurlijk, maar zeker waar het ging om Carmiggelt kwam de relatie tussen de schrijver en de criticus neer op een dans van wederzijdse bewondering, waardoor niet in de laatste plaats het gezag van Fens als criticus alleen maar toenam.

Carmiggelts taal vertegenwoordigde voor Fens het literaire register bij uitstek. Alleen naar aanleiding van het werk van Nescio en A. Alberts kom je dezelfde kwalificaties tegen. Het heeft te maken met een grote mate van vanzelfsprekendheid of anders gezegd: van natuurlijkheid van hun taal. Maar als James Joyce – ik noem geen kleine jongens zou J.J. Oversteegen hebben gezegd – ons met *Ulysses* iets duidelijk heeft gemaakt, dan is het wel dat er geen natuurlijkheid, geen natuurlijke stijl bestaat. Ooit dachten we dat het realisme van de negentiende eeuw de meest natuurlijke stijl had voortgebracht, dat daarin het ultieme streven van elke literatuur lag, en dat is precies waar Joyce op heeft gereageerd en wat hij heeft ondergraven. Wanneer Carmiggelt als de Nederlandse Tsjechov wordt gekarakteriseerd wordt deze natuurlijkheid geïmpliceerd. Maar die zogenaamde natuurlijkheid is even kunstmatig, bedacht of geconstrueerd, met andere woorden: is evenzeer een taalregister in de literatuur

als bij het andere uiterste, het zogenaamde 'Ander proza' van Vogelaar, Robberechts en Polet, dat, toegegeven, niemand meer kent of zelfs gelezen heeft, behalve de neerlandicus, waardoor deze curieuze specialist toch nog ergens goed voor is. Hoe vaak heeft Fens niet herhaald dat het erop leek dat de jongere Carmiggelt de oudere Carmiggelt probeert te imiteren? Wie de vroege stukken met de latere vergelijkt, en de nieuwe bloemlezing *Gedrukt* (2013) kan hierbij helpen, die ziet dat de stukken steeds minder concreet worden, in de zin dat ze steeds minder de journalist Carmiggelt verraden, steeds minder nadrukkelijke context bieden, en dus de lezer steeds meer de gelegenheid en vooral de ruimte geven zelf de scènes en vooral de personages voor de geest te halen. Wanneer we proza lezen vergeten we ons lichaam omdat ons brein druk doende is de stemmen te laten klinken, de bewegingen van de personages te imiteren, het decor van het verhaal te bouwen. De kunst van het maken van medemenssen waar Fens het over heeft, is niet Carmiggelts kunst, maar onze kunst, als lezer, om het maar eens scherp te stellen, en Carmiggelt werd een meester in het mogelijk maken van die kunst. Het ideaal van natuurlijkheid, die eigenlijk neerkomt op het kunnen vergeten van de taligheid van de taal tijdens het lezen, of het kunnen negeren daarvan, dat ideaal heeft Carmiggelt altijd nagestreefd en geperfectioneerd. Daar waar het niet lukte, werd het resultaat uit de jaarlijkse bundeling gelaten.

Bomans was op een heel andere manier met taal bezig. Het streven naar natuurlijkheid vinden we in *Pim, Frits en Ida*, zij het dus als bewust toegepast taalregister in literatuur voor kinderen. Maar hij mistte het monomane dat dit streven tot ideaal kon maken, zoals bij Carmiggelt. Neem bijvoorbeeld het vrijelijke gebruik van het cliché. Een literaire doodzonde natuurlijk in de ogen van velen, zeker wanneer de lezer ook nog eens nadrukkelijk wordt aangesproken. Maar wie goed leest ziet dat het cliché bij Bomans een stijlfiguur is en geen vergissing of een gebrek aan talent. Het stuk 'Simon Carmiggelt vijftig jaar' begint zo: 'U kunt zich wel voorstellen hoe bedremmeld Simon Carmiggelt en ik tegenover

elkaar zaten in zijn bescheiden doch propere woning te Amsterdam'. Bescheiden doch proper: het betekent bijna niets en toch werkt het, juist ook in combinatie met het formele 'te Amsterdam'. Dat vind ik het mooie van Bomans. Zie je bij Carmiggelt een ontwikkeling die juist in het teken staat van het vermijden van clichés, ik geloof zelfs van een angst ervoor, Bomans rijgt ze probleemloos aan elkaar, waarbij ik wel moet toegeven dat de stem van Bomans onmisbaar lijkt. Soms vraag ik me ook af of nogal wat van Bomans' teksten zonder zijn stem echt tot hun recht komen.

Hoe dan ook, voor Bomans is de negentiende eeuw eerder een grabbelton van stijlfiguren. Wie nu Bomans leest hoort vele stemmen: vrolijke, boze, sarcastische, satirische, ironische, bestraffende, oordelende, nieuwsgierige, genietende, teleurgestelde, extatische, berustende. Bomans wilde getuigen. Hij was veel eerder een zender dan een ontvanger. Er is geen Bomans uit één stuk en dat maakt hem juist zo interessant. Carmiggelt daarentegen bloemleesde zichzelf heel bewust naar het beeld toe dat wij als zijn lezers nog steeds van hem hebben. Ik bedoel dit niet negatief. Ik bedoel ermee dat hij zichzelf strategisch tot literair auteur bloemleesde. Zijn hele werk bestaat immers uit zelf samengestelde bloemlezingen en soms ook zelf samengestelde bloemlezingen uit die eerste bloemlezingen. Met als onbedoeld effect een zekere eenvoudigheid. Je moet zijn bundels ook niet in één ruk uitlezen en zeker niet meerdere bundels na elkaar. Met name ook door dezelfde lengte zie je op den duur nauwelijks meer de grote literaire kwaliteit van elk afzonderlijk verhaal. Je kunt blijkbaar ook té succesvol bloemlezen. Ik zou dan ook willen beginnen, als niet-Paroollezer, met het lezen van de Kronkels die het niet hebben gehaald bij Carmiggelt zelf. En dat zijn er nogal wat. Wat wordt dan het beeld? Met betrekking tot Bomans zou mijn ideaal een bloemlezing zijn van de stukken uit *Elsevier* en *de Volkskrant*. In deze tijd waarin cultuur politiek en politiek cultuur is geworden, zou veel van Bomans een nieuwe en interessante betekenis krijgen. En gelukkig denken we anders over literatuur dan vijftig jaar geleden.

Bibliografische aantekeningen

De interviews door Ischa Meijer met Bomans en Carmiggelt zijn opgenomen in *De interviewer en de schrijvers* (Prometheus, Amsterdam 2003) en online te raadplegen in de Digitale Bibliotheek der Nederlandse Letteren (www.dbnl.org/tekst/meij012inte04_01/). Carmiggelts opmerking over zijn vader, stamt uit dit interview. Huizinga's gedachten over de hoofddeugden zijn terug te vinden in het vierde hoofdstuk, 'Cultuurverliezen der laatstverloren eeuw', van *Geschonden wereld. Een beschouwing over de kansen op herstel van onze beschaving* (Tjeenk Willink, Haarlem 1945). De anekdote over Vestdijk is te vinden in het Boekenweekgeschenk van 1979: Simon Carmiggelt & Peter van Straaten, *Mooi kado* (uitgegeven door het CPNB, z.p. 1979), ook online te raadplegen (www.dbnl.org/tekst/carm002mooio2_01/). Kees Fens' 'Humoristen' (1963) verscheen in *Loodlijnen* (Athenaeum – Polak & Van Gennep, Amsterdam 1967), p. 94-97. Bomans opmerking over Fens' voorkeur voor het Gregoriaans is te vinden in *Werken*, VI (De Boekerij, Amsterdam 1998), p. 272-273, Bomans' stuk 'Simon Carmiggelt vijftig jaar' in *Werken*, VII (De Boekerij, Amsterdam 1999), p. 354-363.

Thomas van den Bergh
S. Carmiggelt: Stilist van
het menselijk tekort

Als redacteur bezoek ik regelmatig literaire bijeenkomsten als deze, en dan denk ik dikwijls: hoe zou Carmiggelt hierover geschreven hebben? Je ziet het hem zo doen. Eerst een schets van de betonkolos die Den Haag Centraal Station heet. Dan de ontvangst, met het verplichte bakje koffie. Het langzaam volstromen der zaal. De net iets te lange toespraak van de trotse directeur wiens grappen in het luchtledige blijven hangen. De nerveuze spreker die zijn blaadjes op de grond laat dwarrelen. Het publiek dat meer en meer begint te snakken naar een alcoholische versnapering.

Het is een kolfje naar Carmiggelts hand.

Sterker, hij hééft het verschillende malen gedaan. In de jaren vijftig en begin zestig, toen zijn wankele financiële toestand hem dwong lange lezingentournees te maken door het land, heeft hij diverse Kronkels gewijd aan het fenomeen van de literaire middag, zoals we die vandaag beleven.

‘In een vriendelijk stadje hield ik een lezing over mijn kortademige omgang met de cursieve letteren’, zo begint de Kronkel ‘Pauze’ in de bundel *Ping Pong* uit 1954. ‘De pauze van zo’n avond is vaak een wat verwarrend avontuur,’ gaat Carmiggelt verder, ‘omdat bijna altijd tot mannen uitgelopen schoolmakkertjes of Peking-verre nichten het verleden komen openrijten.’

Ook nu wordt de ‘ik-figuur’ tijdens die pauze aangesproken door een bleke man met een pijp, die de verteller lijkt te herkennen. ‘Ik kende hem nog niet,’ staat er dan, ‘maar meestal krijgt zo iemand opeens duidelijke contouren, als hij met wat meer feitenmateriaal over de brug komt.’

Tot zover een herkenbare situatie, zoals we die allemaal weleens meemaken in het sociale verkeer. Voor je het goed en wel in de gaten hebt, ben je in een gesprek verwickeld en is het point-of-no-return gepasseerd waarop je nog met goed fatsoen zou kunnen vragen: ‘Sorry, wie ben jij ook alweer?’

Maar bij Carmiggelt krijgt dit gegeven in het vervolg een absurde draai, als de man de ene nog raadselachtiger opmerking na de ander op de verteller afvuurt. Er ontwikkelt zich een merkwaardig tweegesprek:

“Ik ben toen meteen naar Zuid-Afrika gegaan. Je begrijpt, ze zaten op me te springen. Veel hamerwerk. En toch, in grote trekken blijft het opsieren. Vooral als het geruit moet. En dan maar zingen en de knieën oefenen... enfin, ik hoef jou niks te vertellen.” “Welnee,” zei ik wanhopig. Ik kon geen lijn vinden in die man.’

Op zeker ogenblik blijkt de oorzaak van de verwarring, als de verteller quasi-langs zijn neus weg vraagt hoe de bleke man de eerste helft van de lezing had gevonden.

“Lezing? Is er een lezing? O, dat wist ik niet. Ik zit hier gewoon maar even in het café, hè. Kom bij me zitten joh, dan praten we nog wat over vroeger.” “Nee, het gaat weer beginnen geloof ik,” antwoordde ik. “Ach, laat die vent toch kletsen,” riep hij.’

En dan volgt de clou:

“Wie is het?” vroeg hij. Ik noemde mijn naam. “O, dat is die beruchte zemelknoop!” riep hij vol walging.’

Een persoonsverwisseling dus – Carmiggelt heeft er in zijn vroege jaren patent op. Het zijn dergelijke vrij hardhandige plotwendingen die zijn Kronkels in die beginperiode kenmerken. De jaren veertig en vijftig, toen hij zijn jaarlijkse bundel nog ‘een handvol spelletjes met woorden’ noemde. Die beginstukjes schetsen vrolijke situaties met vaak een absurde wending aan het slot.

Echtgenote staat erop dat een muisje verjaagd wordt, maar als het diertje eenmaal buiten in de kou zit, krijgt vrouwlief berouw en moet het weer binnengelaten worden.

Het regent, een zwerver krijgt een dubbeltje, waarop de ik-figuur geen geld meer heeft voor de tram, die even later voorbijkomt, met de zwerver erin.

De auteur van deze kolderieke stukjes was ‘een vrolijke jongen aan wie ik graag eens voorgesteld wilde worden,’ zou Carmiggelt later zeggen. De verteller (die, zoals we weten, niet noodzakelijk samenvalt met de schrijver) is meestal een

ietwat goeiige, naïeve sukkel, die de wereld met een portie levensblijheid tegemoet treedt, en dan onderuit gaat. De lezer lacht, opgelucht, dat hij het niet is die deze stommitieit begaat.

Maar in de loop van zijn Kronkelpad is Carmiggelt gaan begrijpen dat het dagelijks leven veel komischer kan zijn dan een verzonnen grap. De verteller in zijn stukjes transformeert dan van slachtoffer in toeschouwer. Het plot wordt ondergeschikt aan de situatieschets. Ook Carmiggelts stijl is allengs soberder en kaler geworden, al blijft die rusten op drie pijlers: de ironie, de archaische woordkeus (liever ‘wenen’ in plaats van ‘huilen’, liever ‘barbier’ dan ‘kapper’) en het volstrekt originele gebruik van adjectieven, als in: ‘een windstille heer’ of een ‘monotoon gezicht’.

Het wordt interessant als we dezelfde situatie – een lezing, ergens in de provincie – in een bundel uit 1975, getiteld *Slenteren*, aantreffen. ‘In de pauze’, heet het ditmaal en het begint aldus:

‘Het oude feestgebouw in de provinciestad bleek te hebben plaatsgemaakt voor een frisse vestiging van Albert Heijn met enorme affiches, waarop stond dat je er 500 gram van iets eetbaars “tijdelijk” kon kopen voor een wat rafelig bedrag. Binnen zag je vrouwen bezig uit twintig verschillende wasmiddelen hun uitverkoren merk te pakken, met dezelfde onverklaarbare stelligheid waarmee ze destijds hun man kozen.’

Hier treft meteen bij aanvang al een element dat in de vroege cursiefjes vrijwel ontbreekt: een vorm van subtiële maatschappijkritiek, in dit geval tegen verregaande commercialisering. Het oude feestgebouw is niet meer, daarvoor in de plaats staat er een grote supermarkt. Het verval is ingezet.

Waar het decor in 1954 nog werd geschetst als ‘een vriendelijk stadje’, daar is het twintig jaar later een ‘stad, waar de herfstwind door de straten joeg’.

De stemming bij de verteller is navenant herfstig. Citaat: ‘Om tien voor acht dacht ik: “Ach, ’t zal wel meevallen” en om acht uur precies zag ik in het zaaltje dat ’t niet zo was. Er zaten wel wat mensen maar die waren kennelijk alleen gekomen omdat ze mij, vergeleken bij de huiskamer, beschouwden als een kleinste kwaad. Het voltallig bestuur stak heel wat

handen om te drukken uit en de voorzitter, die keek of hij zojuist een groot aantal dierbaren ter aarde had besteld, vroeg met wrange mond hoe laat ik de pauze schatte.’

En het wordt niet beter. De lezing gaat ‘op de automatische piloot’, een kelner serveert tijdens de pauze ‘plompe koppen vol bruinige drab’ en om ‘de uitmergelende pauzeconversatie’ te ontlopen vlucht de verteller het gebouw uit naar buiten waar ‘herfstwind en duisternis’ heersen. Als hij dan eindelijk in een nabijgelegen kroegje een borrel krijgt voorgezet, zit daar ‘een oude man die met vervoering vertelde over een bij hem weggenomen galblaas’.

Kees Fens heeft terecht opgemerkt dat Carmiggelts hoofdfiguren in de Kronkels vanaf, zeg, het eind van de jaren vijftig, ‘niet langer slachtoffer van een ongewone situatie zijn, zij zijn slachtoffer van de “condition humaine”, die zich in een zeer bepaalde situatie realiseert.’

Carmiggelt hanteert verschillende stilistische kunstgrepen om dit existentiële slachtofferschap op te roepen, dit opgesloten zitten in een leven waar je verder ook niet om hebt gevraagd.

Een ervan is zijn typische gewoonte om de natuur te bezielen. De personificatie is een van zijn geliefde stijlfiguren. ‘De duisternis en de wind hadden op mij gewacht’, schrijft hij. Ook in andere Kronkels treffen we hiervan legio voorbeelden aan: ‘Eindelijk had het bos er genoeg van en werd weide.’ ‘Het bos stond aangrijpend te ontbinden.’

Wat voor de flora geldt, geldt natuurlijk ook voor de fauna. Veel heeft Carmiggelt over poezen en honden geschreven, er komt ook een incidenteel paard voorbij, een enkele duif of een koe, en bijna altijd krijgen ze menselijke eigenschappen aangemeten. Over een hond merkt hij bijvoorbeeld op dat die ‘een volkomen verkeerd beeld van het leven heeft, dat hij, in flagrante strijd met de feiten, beschouwt als een pretje’.

Met voorwerpen kan het trouwens ook: ‘De telefoon knorde een geluidje.’ ‘De klok deed er een tikje bij.’ ‘En de pendule riep: elf uur!’

Het effect dat hiervan uitgaat is frappant. De mens wordt bij Carmiggelt omgeven door strevende natuur, door dingen

met een wil. Te midden van die doelgerichte, door instinct voortgedreven wereld, zwerft de mens, willoos heen en weer gestuurd van het kastje naar de muur, van een café dat een stomerij blijkt te zijn, naar een gehoorzaal, die een automatiek blijkt te zijn. 's Mensen verlorenheid komt zo des te pregnanter tot uitdrukking.

In 'In de pauze' raakt de 'ik-figuur' op zijn terugweg naar het zaaltje waar hij zijn lezing moet voortzetten, verzeild in een automatiek. Hier treft hij twee levende zielen: één 'vale hond, die tegen beter weten in lag te hopen dat iemand hem een stukje van zijn bamibal zou toewerpen.' En één man, 'geen lachebekje', schrijft Carmiggelt, 'Hij deed een geldstuk in een gleuf, haalde een kroket tevoorschijn, keek er enige tijd naar, rook eraan en legde 'm toen terug in het hokje, zonder het deurtje te sluiten. Na het slaken van een zucht maakte hij aanstalten weer te vertrekken.'

In een paar zinnen is hier het menselijk tekort geschetst. De mens, met z'n verstand en zijn onbegrensde mogelijkheden, die niet weet wat te doen, die twijfelt, zoekt, en het dier, stoïcijns, met zijn onuitroeibare hoop op een stukje bamibal. Geen wonder dat de verteller in de laatste zin van deze prachtige Kronkel de verweesde kroket alsnog aan de hond geeft. Zijn sympathie ligt toch vooral daar, bij het dier.

Hoewel hij in de eerste plaats bekendstaat als de chroniqueur van het stadsleven, van de kroegen en het theater, de winkels en het drukke verkeer, heeft Carmiggelt altijd met minstens zoveel liefde over de natuur geschreven. De natuur als het tegenbeeld van de stad. Een plek van rust, van argeeloosheid, van onschuld.

'Ook Limburg heeft schone wouden, waarin je getweeënlijk alleen kunt zijn. We kruipen er diep in weg om schuilevinkje te spelen met alles wat niet pluus is. Een, twee, drie buut vrij. Elke stap maakt ons vrijer.' Zo begint de Kronkel getiteld 'Zuidwaarts' in de bundel *We leven nog* uit 1963.

Hierin bezingt hij niet alleen de schoonheid van het Limburgse land, maar ook bepeinst hij de scherpe tegenstelling tussen stad en natuur. Als zijn vrouw de wind in de bladeren hoort, zegt ze: ik hoor een trein. 'Want zij is, net als ik,

zo hopeloos stads, dat zij het zingen van de wind door de bladeren in eerste instantie tracht te herleiden tot een technisch voortgebracht gerucht.'

De stad en de natuur sluiten elkaar uit, zijn elkaars negatief. De stad is gebondenheid, de natuur vrijheid. De stad herbergt de zonde, de natuur de onschuld. And never the twain shall meet. Probeer geen stukjes natuurschoon mee naar huis te nemen, waarschuwt Carmiggelt, 'want dan vergaat het ze als zo'n aan een Italiaans strand opgeraapt keitje, rondgeslepen door de zee en flonkerend als een smaragd, dat thuis blijkt te zijn verdroogd tot een gewoon, dom steentje, rijp voor de vaalt.'

Dat brengt me op een ander aspect van Carmiggelts schrijverschap: zijn fenomenale vergelijkingskunst. Ik ken geen andere schrijver die zo precies een situatie met een paar woorden weet te herscheppen in een geheel andere, die daar toch perfect op gelijkt. En wel zo dat je die oorspronkelijke situatie opeens beter lijkt te doorzien.

In 'Zuidwaarts' doet hij het nog een tweede maal, als het wandelende koppel een duister heerschappij naderbij ziet komen met een zeis over zijn schouder. 'Mijn vrouw greep mijn hand,' staat er dan, 'en we voelden ons tijdelijker dan ooit.' Maar de man mompelt een groet en wandelt voorbij, 'ons achterlatend in een brakke stemming tussen opluchting en heimwee.' En dan volgt die vergelijking, die op het eerste gezicht excentriek lijkt, maar bij nadere beschouwing juist bijzonder verduidelijkend werkt: "t Was net of er een telegram gekomen was: "Reis naar Lima gaat niet door." We hadden voor geen goud naar Lima gewild, maar als het zo definitief van de baan is, voel je toch een leegte die aan teleurstelling grenst.'

Het wonder van Carmiggelts Kronkels is, dat ze zo schijnbaar losjes geschreven zijn. De toon is altijd prettig keuvelend. Maar intussen zijn ze met schrikbarende precisie in elkaar gezet. De zinnen zijn nooit te lang, nooit te kort en hoeveel bijvoeglijke bijzinnen en terzijdes en bijstellingen Carmiggelt er ook in vlecht, ze komen altijd op hun pootjes terecht.

Maar, och... Carmiggelt was wars van gewichtigdoenerij. Zeker als het om zijn eigen literaire productie ging. In zijn denkbeeldige Kronkel over dit Symposium zou hij vast iets relativerends hebben opgemerkt over dat 'schrijverschap' van hem. En die kerel die allerlei wijsneuzigs over zijn stukjes te berde bracht, die zou er al helemáál van langs gekregen hebben.

Kees van Kooten ***Wat doen de berkenblaadjes?***

Ik heb gezocht, maar hem niet gevonden. Er moet een Kronkel van Simon Carmiggelt zijn waarin hij de uitdrukking introduceerde: 'in een hoekje van de kamer zat zijn vriendin mooi te wezen'.

Wel las ik, in de bundel *Duiven melken* uit 1960, nieuwprijs fl. 3.50, de zin:

'Hij zondert zich telkens af en gaat, gecompliceerd kijkend, kat liggen wezen op een stapeltje wasgoed in de kast.'

Zo'n tekenend zinnetje wordt onthouden en vervolgens klakkeloos toegepast door duizenden mindere goden, die niet weten aan wiens pen dat originele, allereerste gebruik ontsproot.

Ik heb ze voor u uitgeknipt. Dit is, geplukt uit columns, artikelen en commentaren, de oogst van de maand oktober 2013.

- 'Op de olifant helemaal rechts heeft een jongen een been opgetrokken, hoewel zijn drijver geen water aan het gooien is. Daar zit je verkrampt te wezen met je videocamera, je smartphone, je fototoestel.'
- 'Op televisie is het anders: er zijn achthonderd kanalen en ik wil opvallen. Dan kan ik niet alleen maar bedachtzaam zitten zijn.'
- 'Zie ze daar eens potsierlijk stijf zitten wezen in hun rare pakken en achterlijke dorpjes.'
- 'Zo'n gitaar staat in een winkel in een vitrine aanlokkelijk te wezen.'
- 'Direct voor mij zat een jong Russisch stelletje er heel Russisch uit te zien.'
- 'Terwijl haar zus sloten chemicaliën geïnjecteerd krijgt en haar prachtige, glanzende haar plukkerig wordt, perfectioneert Ted haar Warrior Look en ligt ze mooi te zijn in een bad vol rubberen nepslangen.'
- 'Op rij 24 zit een jongeman met een baard ontzettend geen belangstelling te hebben.'

En bij het prachtige Paroolstuk van Theodor Holman over Simon en zijn broer Jan Carmiggelt en Weinreb en Renate Rubinstein stond een brief van Annie Schmidt afgebeeld waarin zij schrijft: 'Nu je 65 bent en je zit daar breeduit op je gemak beroemd te wezen en je laat je weer 's huldigen voor de zoveelste keer, nu wil ik óók 's wat aardigs zeggen. Over je vrouw Tiny.'

Negen van de tien Nederlandse schrijvers die dachten of hoopten dat zij leuk waren, hebben geprobeerd te schrijven als Simon Carmiggelt. Wij waren geabonneerd op het *Haags Dagblad*, en daar stonden zijn Kronkels in. Die las ik als dertienjarige elke dag en daarna plagieerde ik ze en las ik ze als eigen maaksel voor aan mijn ouders. Onder het eten. Om de beschuldiging van overschrijverij te voorkomen, ondertekende ik mijn werkjes niet met Kronkel maar met Krinkel.

Een jaar of twintig later, in 1976, organiseerde *Het Parool* een wedstrijd onder de titel 'Zoek de Kronkel'. Vijf schrijvers werd verzocht om, anoniem, een Kronkel te schrijven. Rinus Ferdinandusse, Renate Rubinstein, Henk Spaan, Nico Scheepmaker, Simon Carmiggelt zelf en ondergetekende. De lezers mochten raden van wie de echte Kronkel was.

Charlie Chaplin deed ooit anoniem mee aan een Chaplin-imitatiewedstrijd en werd hierbij zevende. In de wedstrijd 'Zoek de Kronkel' werd Simon Carmiggelt vierde. De winnaar was Henk Spaan en ik werd derde met het stuk 'Jas'. Ik zal het u voorlezen, om te illustreren dat zelfs honderd Carmiggeltachtige bijvoeglijke naamwoorden en stijlfiguurtjes nog geen Kronkel maken.

JAS

Bij het verlaten van het provinciale station der vaderlandse spoorwegen werd mij middels de pui van het handzaam belendend café patserig medegedeeld dat ik hier een oudhollands bedoelde Bodega zou betreden. Binnen moest ik mijn nieuwe, voortijdig aangeschafte winterjas dan ook aan een verlopen ogend, bruin-gerookt hertengeweï zien te slijten.

Dit karweitje bleek zich grotendeels boven mijn macht af te spelen, zodat het tegenstribbelende lusje knapperig losliet en ik oog in oog met met mijn bij zijn nekvel opgehangen drie-

kwartjas aan het Perzisch tafeltje mijner keuze kwam te zitten.

Ik verzocht de waard om koffie, een bede waar slechts schoorvoetend aan werd voldaan, want het was maandagmorgen en dan verwijlen de meeste café-beheerders warmpjes vooroverleunend in de hapklaar naast hun spoelbak uitgespreide sportbijlage.

"Leuk jasje heb jij daar!"

De stem, die mij onverhoeds tussen de schouderbladen trof, bleek te ontspringen aan een geheel uit dierlijke vetten geboetseerde zestiger, voor wie de ontdekking van calorie-arme margarine enige decennia te laat was gekomen: hij kon Era smeren wat hij wou, maar geen vrouw die hem met zijn zoon zou verwarren. Sommige mannen worden teleurgesteld geboren. Dit was er zo eentje.

"Ik geef je vijftig gulden voor dat jasje", klonk het lijsig zonder omwegen, "toen je binnenkwam had ik dertig in mijn hoofd, maar toen brak jij je lusje. En nou zal je zeggen: nounou, dat is een prijzig lusje, maar dan had je het maar niet moeten breken."

"Tja, dat zijn van die ongelukjes", bracht ik benepen in het midden.

De waard zette zonder tekst een dienblaadje koffie voor mij neer en haastte zich terug naar de eredivisie.

Hij wou niets met onze transactie van doen hebben.

Ik evenmin.

"Dat kost mij op z'n minst anderhalf uur, wil ik dat lusje weer een beetje knap krijgen", schatte de man leep. "Neem alleen al de draad door de naald.

En dan: ik heb geen naald. Dus die zal ik eerst ergens op de kop moeten zien te tikken."

Zijn fletsblauwe, mij door opkomende Schiedamse nevelen schattende ogen vernauwden zich huiverend,

bij de loutere gedacht aan deze missie.

"En dat moet je dan in de krant lezen!" vervolgde hij onoverzichtelijk, "dat kan je dan op maandagmorgen ergens god-weet-waar in weet-ik-wat voor café in de een of andere krant lezen! Dat je pats op straat staat!"

Hij hief met een door de alcohol verbreed gebaar het omineus op zijn persje liggende ochtendblad.

"Ze hadden nooit ons huismerk moeten moderniseren! Dat is zestig jaar lang de leeuw geweest, met een hark in z'n poot, maar nee dat moesten dus twee strepies en een rondje worden."

“Werkt u soms in de tuinartikelenbranche?” probeerde ik hoopvol.

“En ik zit nou zesentwintig jaar in m’n enkele pak langs de weg”, mopperde de man, “met zo’n opvouwbaar regenjasje achter in de wagen, wat nooit meer in zijn zakkie terugwil. En ik denk al die jaren; laat ik mijzelf nou toch eens op een autocoatje trakteren. Want dat zit makkelijker en het stapt soepeler in en uit. Treedt ook even leuker binnen bij de klant. Daarom dacht ik zonet: ha! Daar hebben we meneer Carmiggelt, mèt een mooie autocoat, en die rijdt zelf geen auto, maar die is altijd in voor een geintje. Dus dan heeft-ie wat te lachen, stof voor een stukkie en vijftwintig zwarte piekies pats in het handje...”

“Maar ik wil mijn jas helemaal niet kwijt!” riep ik kouwelijk, schatte de afstand tot de deur en toonde de blanco toeziende kastelein twee gulden, die ik besmuikt op zijn dienblaadje deponeerde.

“Ach laat ze toch allemaal de zondvloed krijgen!” verstond ik nog, doch vervolgens verviel de uitgerangeerde handelsreiziger in een onsamenhangend doch gespierd gemompel, dat hij dwars door het raam de onschuldige dorpsstraat in wierp.

Gebukt en met haastige spoed slaagde ik erin het pand ongemerkt te verlaten.

Eerst in de onrendabele streekbus, die mij nog wat dieper ons land binnenloodste, bemerkte ik dat ik mijn gloednieuwe autocoat in de bodega had laten hangen.

Kronkel (?)

Carmiggelt was een groot en genereus bewonderaar. De schrijvers die hij het hoogst had zitten waren, wanneer je het aantal verwijzingen naar hun werk en de citaten eruit zou tellen, Anton Tsjechov en Kurt Tucholsky. Daarom wil ik tot slot een verkort stukje Tucholsky voorlezen. Hij schreef dit in het geboortjaar van Simon Carmiggelt en het heet: ‘Mir fehlt ein Wort’.

IK ZOEK EEN WOORD

Ik zal het graf ingaan zonder te weten wat de berkenblaadjes doen.

Ik weet wel wat ze doen, maar ik kan dit niet onder woorden brengen.

De wind waait door de jonge berken en dan trillen de blaadjes

zo snel heen en weer dat ze... wat? Rillen? Zinderen? Nee, het licht zindert erop, je zou eventueel kunnen zeggen: de blaadjes flikkeren, maar dat is het ook niet. Het is meer een nerveus bewegen, maar wat is dat dan? Hoe noem je dat? Wat je niet zeggen kunt blijft onopgelost, en is letterlijk onbespreekbaar. Heeft Goethe het niet ergens over bladgeruis? Kabbelende blaadjes?

Nee, ik moet blijven zitten, z’n verzameld werk staat te ver weg – op een afstand van een metertje of vier en minstens honderd jaar... Wat doen de berkenblaadjes... Iets dat alleen berkenblaadjes doen... Bij andere bomen deinen de bladeren op de wind, ze sidderen, ze ritselen, de takjes waggelen, ik kan zo tien synoniemen noemen... Maar bij de berken is het wat anders, dat zijn vrouwelijke bomen, eigenaardig is dat toch dat wij, als we vastzitten, altijd proberen om met een vergelijking vat te krijgen op het onzegbare – er heeft een complete Oostenrijkse dichtersschool bestaan die zijn werkwijze daarop baseerde. Wat hun oren hoorden vertaalden zij in beelden en van geluidsindrukken maakten ze muziek, een amusant gezelschapsspel was dat en veel mensen noemden het Lyriek.

Wat doen de blaadjes van de berkenbomen? Terwijl ik dit schrijf staan ze met zijn viertjes voor mijn raam en zie ik dat zij doen wat zij doen.

Maar hoe HEET dat. Ik zal overlijden en het niet hebben kunnen zeggen.

Ik ben blij en Simon Carmiggelt zou dat ook zijn, dat er niemand van u heeft geroepen om te suggereren dat de berkenblaadjes epibreren, geachte dames en heren.

Colofon

Redactie: Aukje Holtrop, Annemie Leysen
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



Gemeente Den Haag