

Jan Campert-Stichting Jaarboek 2014

Inhoud

- 7 Aad Meinderts, Voorwoord

Jan Campert-prijzen 2014

- 13 Juryrapport Jan Campert-prijs 2014
15 Jeroen Dera *Handvatten voor het ongrijpbare*
Over Vlinderslag van Piet Gerbrandy
- 25 Juryrapport F. Bordewijk-prijs 2014
27 Jaap Goedegebuure *Een manier waarop mannen*
zelden met elkaar praten
Over De laatste ontsnapping van Jan van Mersbergen
- 34 Juryrapport J. Greshoff-prijs 2014
35 Mary Kemperink *Couperus als imaginary friend*
Over Angst en schoonheid. Louis Couperus,
de mystiek der zichtbare dingen van Bas Heijne
- 43 Juryrapport G.H. 's-Gravesande-prijs 2014
45 Piet Piryns *Wat ook helpt: een bord warm eten*
Over Behoud de Begeerte
- 54 Juryrapport Constantijn Huygens-prijs 2014
56 Dankwoord Mensje van Keulen
59 Marja Pruis *Een feest met licht en schemer op de*
juiste plekken
Over het oeuvre Mensje van Keulen

Symposium

Vijf klassieke kinderboeken (1950–1990)

- 75 Aad Meinderts, *Woord van welkom*
77 Helma van Lierop-Debrauwer, *De ‘Grootste Gemene Deler’ van ‘klassiek’. Vijf klassieke kinderboeken (1950–1990)*
92 Bregje Boonstra, *Een jongen van bij de weg*
98 Herman Koch, *De eikelvreter*
101 Harry Bekkering, *Blijf jij maar een meisje*
107 Floortje Zwigman, *Nooit las ik Krassen in het tafelblad*
112 Harry Bekkering in gesprek met Els Pelgrom, *‘Ik denk in beelden’*
116 Pjotr van Lenteren, *Belletje trekken bij Kees Fens*
123 Eva Rovers, *De astronaut en de kleine kapitein*
128 Annemarie Terhell, *Een adembenemende queeste*
133 Pieter Verhoeff, *De verfilming van De brief voor de koning*
138 Joke Linders, *De kleine republiek van Jippus et Jannica*
145 Hedy d’Ancona, *Jip en Janneke*

Voorwoord

Ook dit jaar is het eerste deel van het jaarboek gewijd aan de literaire prijzen en het tweede deel aan het symposium. De Jan Campert-Stichting kent de literaire prijzen van de gemeente Den Haag toe en heeft voor 2014 vier schrijvers en een literaire organisatie bekroond.

Mensje van Keulen (1946) ontvangt de Constantijn Huygens-prijs 2014 voor haar hele oeuvre: romans, verhalen en gedichten. Het oeuvre dat Mensje van Keulen in ruim veertig jaar heeft opgebouwd getuigt van buitengewoon technisch meesterschap. Al haar verhalen zijn met precisie en fijnzinnigheid gecomponeerd, ogenschijnlijk zijn ze gewoon en alledaags, maar de typische Mensje-van-Keulenverbeelding geeft er stevast een verrassende lading of onverwachte wending aan. Dat is het keurmerk van haar schrijverschap en daarmee vertegenwoordigt Mensje van Keulen een geheel eigen stem in de Nederlandse letteren.

Piet Gerbrandy (1958) valt voor zijn bundel *Vlinderslag* de Jan Campert-prijs 2014 toe. *Vlinderslag* is een grandioze synthese van alle experimenten uit de vroegere bundels van Gerbrandy. Met een weloverwogen combinatie van verschillende genres zoals lyrisch gedicht, prozagedicht en poëticaal opstel, en met behulp van gekunstelde taal, maar tegelijk niet wars van humor doet de dichter recht aan de veelkantigheid van de fenomenen die hij beschrijft.

Aan Jan van Mersbergen (1971) is voor zijn roman *De laatste ontsnapping* de F. Bordewijk-prijs 2014 toegekend. *De laatste ontsnapping* is een met vanzelfsprekende intimiteit geschreven roman waarin twee mannen ontdekken wat het betekent om vader van een tienjarige te zijn. Van Mersbergen toont zich in zijn schitterende zevende roman een meester van het kleine gebaar en de onuitgesproken gedachte.

Bovengenoemde prijzen worden jaarlijks toegekend. Bas Heijne (1960) ontvangt de tweejaarlijkse J. Greshoff-prijs voor essay's 2014 voor *Angst en schoonheid*. *Louis Couperus, de mystiek der zichtbare dingen*. *Angst en schoonheid* is een ontmoeting tussen een bevlogen lezer, een auteur en een oeuvre.

Tastend en verkennend, op zoek naar het geheim achter de tijdloze romans van Louis Couperus, beschrijft Bas Heijne bijna terloops hoe literatuur betekenis kan geven aan ons leven. Zo biedt zijn lichtvoetige essay antwoord op de zware vraag: die naar 'het antwoordloze waarom' dat schrijvers en lezers drijft.

Behoud de Begeerte, in 1984 opgericht, is bekroond met de driejaarlijkse G.H. 's-Gravesande-prijs voor bijzondere literaire verdiensten 2014. Wat ooit kleinschalig begon in een Leuvense discotheek, groeide in geen tijd uit tot een groots literair productiehuis. Dertig jaar lang is initiatiefnemer Luc Coorevits de passionele bezieler van Behoud de Begeerte. Hij gaf en geeft nog steeds Nederlandse, Vlaamse én buitenlandse dichters en schrijvers een podium op stijlvol georkestreerde literaire evenementen en tournees.

Van de jury onder voorzitterschap van Aad Meinderts maakten deel uit: Erica van Boven, Yra van Dijk, Arjen Fortuin, Annemie Leysen, Jan de Roder en Carl De Strycker. Naast de genoemden had Aukje Holtrop zitting in de jury voor de J. Greshoff-prijs; Arjen Fortuin maakte daarvan geen deel uit.

Voor Aukje Holtrop en Annemie Leysen betekenden dit, na respectievelijk 20 en 9 jaar, hun laatste bekroningen. Ena Jansen, sinds 2004 bestuurs- en jurylid, nam vorig jaar reeds afscheid. De jury werd in 2014 versterkt met Jeroen Dera en Maria Vlaar.

De bekroningen werden bekend gemaakt op maandag 3 november in het programma Kunststof/NTR – Radio 1. De feestelijke prijsuitreiking vond plaats tijdens het Schrijversfeest, de afsluiting van het internationaal literatuurfestival Writers Unlimited/Winternachten op zondagmiddag 18 januari 2015 in het Theater aan het Spui in Den Haag. De prijzen werden uitgereikt door de Haagse wethouder van Cultuur, Joris Wijsmuller.

Het jaarlijks symposium van de Jan Campert-Stichting werd gehouden op vrijdag 19 november 2014 in het Letterkundig Museum en had 'vijf klassieke kinderboeken' uit de periode 1950–1990 als onderwerp:

- *De eikelvreters* (1989) van Els Pelgrom
- *Krassen in het tafelblad* (1979) van Guus Kuijer
- *De kleine kapitein* (1971) van Paul Biegel
- *De brief voor de koning* (1962) van Tonke Dragt
- *Jip en Janneke* (1953) van Annie M.G. Schmidt

Helma van Lierop schetste veertig jaar jeugdliteratuur en ging in op de vraag wat 'klassiek' betekent. Na deze algemene bijdrage kwamen de afzonderlijk boeken aan bod. De dag werd afgesloten met een rondetafelgesprek over de literaire traditie tussen Simon van der Geest, Sjoerd Kuiper en Anna Woltz, onder leiding van ondergetekende. De weerslag van dat gesprek is niet in dit jaarboek opgenomen. Ook de bijdrage van Annemarie Terhell over de illustraties van Tonke Dragt, Carl Hollander, Mance Post en Fiep Westendorp ontbreekt, omdat deze vanzelfsprekend sterk leunde op de getoonde afbeeldingen.

Dat de zaal tijdens het symposium ontruimd moest worden wegens een gelukkig loos alarm deed niets af aan het plezier waarmee de symposiumgangers naar de diverse informatieve en vaak ook geestige bijdragen luisterden.

*Aad Meinderts,
voorzitter Jan Campert-Stichting*

Jan Camp
Stichting
de Prijzen
de Prijswinnaars
de essays

Jan Campert-prijs 2014
Piet Gerbrandy
Vlinderslag

Juryrapport

Piet Gerbrandy is al jaren een van de opvallendste poëziecritici én een van de interessantste dichters van het Nederlandse taalgebied. Een van de meest uitdagende ook, want in zijn streven om zijn poëzie een zo groot mogelijk betekenispotentieel te geven, exploreert hij alle dichterlijke trucs en technieken die hem ter beschikking staan. In zijn poëzie vind je een overdaad aan neologismen en archaïsmen, een hele batterij (klassieke) stijlmiddelen en retorische procedés, een arsenaal aan al dan niet geleerde verwijzingen, titels die onder de gedichten geplaatst worden of regels uit andere teksten waarmee de verzen in interactie gaan, het gebruik van het hybride genre van het prozagedicht – bundel na bundel wordt geëxperimenteerd met vorm, stijl en taal. *Vlinderslag* presenteert zich sterk als een synthese van al die experimenten. Alles wat de dichter in vorig werk uitprobeerde komt hier samen en dat levert een sterk gecomponeerde bundel op die een hoogtepunt vormt in Gerbrandy's dichterlijke oeuvre.

Gerbrandy zoekt met behulp van al die literaire techniek vreemde, gewrongen manieren van uitdrukken waarmee de veelkantigheid van de fenomenen beter tot uitdrukking te brengen moet zijn. Dat zorgt voor bewust gekunstelde taal – kunsttaal; poëzie. De gezochte formuleringen laten zich niet zomaar doorzien, maar dwingen je als lezer stil te staan bij wat er nu precies gezegd of beschreven wordt. Dankzij die vervreemdende, ongemakkelijke, gestileerde manier van verwoorden wordt een nieuwe blik geworpen op datgene wat beschreven wordt, of, anders geformuleerd: de poëzie, precies dankzij haar vreemdheid en gekunsteldheid, laat je anders naar de dingen kijken en brengt je zo dichtbij het wezen van de dingen. Het gaat niet om het gegoochel met woorden of om de poëtische trukendoos aan sich – dat zijn slechts de

middelen om een hoger doel te bereiken, en dat blijkt niet minder dan ‘het ongrijpbare’ (be)grijpbaar maken. Meer nog dan een retorisch dichter die zijn *métier* ten volle beheerst is Gerbrandy immers een metafysisch dichter die in zijn verzen het wezen van de dingen dichter tracht te naderen. Het wezen van de poëzie heeft hij in *Vlinderslag* alvast weten te raken.

Jeroen Dera
Handvatten voor het ongrijpbare. Beweging, contrast en stilstand in de poëzie van Piet Gerbrandy
Over Vlinderslag van Piet Gerbrandy

De erfenis van Claudianus, of de dichter als zeedier

In 2009 verdedigde Piet Gerbrandy aan de Rijksuniversiteit Groningen zijn proefschrift *De gong en de rookberg: intrigerende materie van H.H. ter Balkt en Jacques Hamelink*. Aan de dissertatie voegde de dichter, criticus en classicus een reeks stellingen toe, waarvan er één expliciet betrekking heeft op de omroeper van oproer aan wie Gerbrandy het eerste deel van zijn promotieonderzoek wijdde. Die stelling luidt: ‘H.H. ter Balkt betreft zijn lezers bij het ontstaan van zijn gedichten.’ Het is een these die op het eerste gezicht wellicht wat flets oogt, maar feitelijk kiest de promotus hier zijn positie in een breder gevoerd literatuurwetenschappelijk debat: in hoeverre kan ook de lezer beschouwd worden als de maker van een literaire tekst, in casu een gedicht? Wie die vraag bevestigend beantwoordt, relativeert in zekere zin het belang van de auteur: literatuur krijgt immers pas betekenis in de interactie tussen zender en ontvanger, en daarbij heeft de laatste niet per definitie minder in te brengen dan de eerste.

Het bedoelde vraagstuk over de rol van auteur en lezer bij de betekenisproductie van een literaire tekst loopt als een rode draad door het twintigste-eeuwse denken over literatuur. Afgaand op Gerbrandy’s met de Jan Campert-prijs bekroonde bundel *Vlinderslag* (2013) is de discussie echter al eeuwen oud. In het centrum van die lijvige verzameling gedichten is namelijk een laat-antieke dialoog opgenomen, die blijkens de verantwoording ‘met grote zekerheid is toegeschreven aan de Noord-Afrikaan Macrobius Ambrosius Theodosius, de auteur van *Het feest van Saturnus* en *Commentaar op de droom van Scipio*.’ Het is een tekst die in hoge mate poëtische trekken vertoont. Aan het woord zijn Macrobius en Rutilius Namatianus, van wie de laatste bekendstaat als een van de laatste dichters van

het voorchristelijke Rome. Zij spreken over de vierde-eeuwse literator Claudianus, die op zijn beurt een discussie heeft met de adellijke vrouw Serena en de politicus Symmachus. Op een gegeven moment komt een epigram van Claudianus ter sprake, waarvan de dichter gevraagd wordt de betekenis uit te leggen, met name waar het de interpretatie van het woord 'kristal' betreft. Daarop stelt Claudianus:

In een van zijn meest verontrustende verhalen tracht Narcissus zijn geliefde te kussen, niet beseffend dat hij zichzelf zoekt en dat deze liefde fataal is. Ik denk dat de lezer van het kristal ook een Narcissus is. Ieder herkent slechts zichzelf in wat hij leest. En wie in zichzelf doordringt, is ten dode opgeschreven.

Claudianus benadrukt hier – evenals Gerbrandy in de stellingen bij zijn proefschrift – de beslissende rol van de lezer bij de interpretatie van poëzie. Feitelijk antwoordt hij dat het niet ter zake doet wat het kristal *volgens hem* betekent: het is aan de interpreet om dat uit te maken. Die moet zich daarbij echter wel realiseren dat hij niets dan zijn eigen subjectiviteit heeft om tot een oplossing te komen – en in die zin is interpretatie een heikele (volgens Claudianus zelfs levensgevaarlijke) aangelegenheid.

Het is moeilijk uit te maken in hoeverre Gerbrandy zich identificeert met deze visie van een poëet uit de Late Oudheid. Vast staat wel dat Claudianus een belangrijk interpretatiekader voor *Vlinderslag* vormt, aangezien het motto van de bundel uit diens *Carmina minora* afkomstig is: *metuendus ab imis emicat horror aquis* – 'vreeswekkend vonkt van onder uit het water een verschrikking op'. De regels verwijzen naar een sidderrog, die eveneens ter sprake komt in de dialoog met Serena en Symmachus. In Claudianus' optiek belichaamt de vis 'een wezenlijk aspect van het dichterschap': zoals de sidderrog het bloed van al wie hem aanraakt doet stollen, zo verlamt goede poëzie al wie haar leest – de dichter inclusief. Het is een vergelijking die Gerbrandy op het lijf geschreven is, zo kan men ook afleiden uit zijn essaybundel *Omroepers van oproer: breekijzers in taal* (2006). Daarin schrijft de dichter-criticus immers

over de totale overrompeling die poëzie bij wijze van schok teweeg kan brengen: 'Een goed gedicht doet een appèl op onze totale persoonlijkheid. Hoe krijgt de poëzie dat voor elkaar? Door te verleiden, wakker te schudden, te tonen, te overreden en te overrompelen.'

Opvallend aan die laatste poëtische uitlating is de sterke nadruk die Gerbrandy legt op het *effect* van poëzie, meer dan op haar vorm en inhoud. Ook hier toont de dichter zich met andere woorden sterk lezer-georiënteerd. Toch is dat maar de helft van het verhaal, want een gedicht kan alleen een stroomschok geven als zijn maker de talige draden op de juiste manier spant. In dit essay wil ik laten zien hoe die spanning in *Vlinderslag* werkt, zodat aannemelijk wordt dat Gerbrandy zich in deze bundel inderdaad als elektrocuterend zeedier manifesteert. Liever dan als sidderrog omschrijf ik de dichter daarbij als zeeanemoon (vergeef me de biologische misstap), vanwege het delicate web waarin ik als lezer verstrikt raakte. Zo redenerend ben ik natuurlijk niemand minder dan Narcissus, die in zijn poging het kristal te doorgronden slechts zichzelf herkent – maar volgens mij is dat precies de positie waar Gerbrandy ons hebben wil.

Autonome boventonen

In het openingsgedicht van *Vlinderslag* geeft Gerbrandy zijn lezers onmiddellijk enige handvatten om de bundel mee te lijf te gaan. Het betreft een prozaïsch gedicht dat met de volgende strofe begint:

Er moet een begin zijn. Een opening in wat nog open lag. De lichtste zweem van een handeling volstaat. Iemand ziet iets. Een onopvallend gevederde zangvogel klapt tegen een ruit. Een vrouw staat op en loopt naar buiten. De kamer vult zich met wind en de geur van gras. Of met rook. Meer hoeft er niet te gebeuren om het gaan op gang te helpen waarna de woorden vanzelf tevoorschijn flitsen en hun gelid vormen. Waar ze ook vandaan komen – niet uit wat voorvalt.

Hier is expliciet sprake van de beginsituatie van een verhaal, waarin vooralsnog heel weinig gebeurt: een vogel klappt tegen een ruit, waarop een vrouw opstaat en naar buiten loopt. Zo mager als deze narratieve oogst is, zo interessant is de strofe op metaniveau. In de ‘onopvallend gevederde zangvogel’ zouden we immers een verwijzing naar de nachtegaal kunnen lezen, die via Keats onlosmakelijk verbonden is geraakt met dichters in een romantische traditie. Zulke gevoelslyriek hoeven we in *Vlinderslag* kennelijk niet te verwachten: het gaat hier om woorden die ‘vanzelf tevoorschijn flitsen en hun gelid vormen’ – poëzie in de autonomistische traditie, dus, waarin de taal primair op zichzelf staat en niet voortkomt uit ‘wat voorvalt’. Het is dan ook niet de dichter wie de woorden ingefluisterd worden: de ‘wind’ – een typisch symbool voor de inspiratie – doet hier pas zijn intrede als de vogel tegen de ruit is geklapt.

Uit de openingsstrofe van de bundel blijkt kortom een fascinatie voor de kracht van de taal, die eenmaal op gang gekomen moeilijk te stoppen valt. Over de essentie van die taal doet het gedicht nog een andere uitspraak:

Het openingsakkoord bepaalt hoe het web van boventonen zich zal onvouwen. Het akkoord en het tempo waarin de eerste drie vier stappen elkaar opvolgen. Een rudimentaire melodie is aardig om het proces aan de praat te krijgen maar het gaat om het ritme in de boventonen. Die vormen het eigenlijke verhaal.

Wederom springt de poëtische oriëntatie in het oog: het ‘openingsakkoord’ slaat immers op het gedicht zelf. Cruciaal voor de benadering van *Vlinderslag* – dus om het ‘eigenlijke verhaal’ goed te kunnen duiden – is ‘het ritme in de boventonen’, zoals dat door dit openingsakkoord in gang is gezet. Op dit vlak wordt Gerbrandy wat duister, want wat betekenen die boventonen precies? Het lijkt mij dat we de metafoer ‘poëzie is muziek’, zoals die door het ‘openingsakkoord’ wordt opgeroepen, hier door moeten trekken. De taal wordt in dat geval voorgesteld als het instrument waarvan de dichter zich bedient – de klassieke lier, zogezegd. Wie een muziekinstru-

ment bespeelt, produceert in natuurkundige zin altijd samengestelde tonen, die uit een grondtoon en verschillende boventonen bestaan. De grondtoon bepaalt de toonhoogte van het geluid, maar die is voor Gerbrandy niet zo interessant: hem gaat het om de boventonen, die beslissend zijn voor de klankkleur (en dus de eigenheid) van het instrument. Anders geformuleerd: het is het ritme van de boventonen dat de unieke zeggingskracht van het talige instrumentarium bepaalt, waardoor we het kunnen afgrenzen van andere manieren van taalgebruik.

Wie het eerste gedicht uit *Vlinderslag* programmatisch leest, stelt dus vast dat Gerbrandy de taal zo wil gebruiken dat ze letterlijk en figuurlijk de boventoon voert. Dat is een ambitieus uitgangspunt, maar het blijkt de dichter nog niet genoeg. Het slot van de openingscyclus ‘noorderlicht’ begint namelijk aldus:

Zinnen schrijven waarvan je alleen de boventonen hoort. Waarvan de afzonderlijke woorden tijdens het lezen zonder geheel onhoorbaar te worden de specerijen in de stoofpot zijn. De knechten van de renner in het geel. Handvatten voor het ongrijpbare.

Blijkbaar gaat het in de poëtische inzet van *Vlinderslag* om méér dan een singuliere klankkleur. De dominantie van de boventonen wijst ook op de wens poëzie te schrijven die als geheel uitstijgt boven de som der delen. De bouwstenen van goede gedichten zijn volgens Gerbrandy zoals kruiden in een stoofpot: hun karakteristieke smaak is niet te identificeren, maar zonder hun aanwezigheid zou het geheel een culinair niemendalletje worden. De dichter streeft daarom een explosieve leeservaring na die ontstijgt aan ‘dat wat er staat’. In een dergelijke taakopvatting lijkt ‘onvatbaarheid’ mij een kernwoord. In de eerste plaats slaat het op datgene wat de dichter onder woorden probeert te brengen: niets minder dan het ongrijpbare of het sublieme. In de tweede plaats is het de uitwerking van de boventonen op de lezer die niet te vatten is: hem of haar rest niets anders dan de opgeroepen affecten te ondergaan.

Tussen de tentakels

Op dit punt keer ik terug naar het beeld van de dichter als zeeanemoon. Met de ambitieuze gelaagdheid van de besproken strofen vervult Gerbrandy een belangrijke, zo niet cruciale randvoorwaarde om zijn lezers in zijn tentakels te lokken, maar daarmee is nog niet opgehelderd hoe de beslissende steek precies werkt. Mijns inziens schuilt het pulserende van Gerbrandy's poëzie in de eerste plaats in het bijzonder beweeglijke karakter ervan. Dat blijkt al uit de manier waarop *Vlinderslag* is opgebouwd: Gerbrandy kiest – op één cyclus na – voor een stramien waarbij op de linkerpagina een prozagedicht staat en op de rechterpagina een lyrisch gedicht in vrije verzen. Die afwisseling, die in verband gebracht zou kunnen worden met het 'ritme in de boventonen' dat de dichter nastreeft, geeft de bundel onmiskenbaar een dynamisch effect. Iets gelijksoortigs speelt op het niveau van de bladspiegel van de lyrische gedichten: daarin wordt meestal niet gewerkt met links uitgelijnde verzen, maar is vaak sprake van meerdere regels die (al dan niet trapsgewijs) inspringen.

Ook inhoudelijk wordt opvallend vaak aan beweeglijkheid gerefereerd. Het narratief dat zich in de prozagedichten ontvouwt, handelt over een mannelijke ik-figuur die de vrouw achterna reist die in het openingsgedicht haar huis verlaat. Er wordt gefietst, gezwommen, getreind en vermoedelijk ook gecopuleerd – het is met andere woorden de (voort)beweging die de handelingen in de prozagedichten bepaalt. Met *stasis* kan Gerbrandy maar moeilijk uit de voeten, terwijl hij de ongetemdheid koestert. De dichter noemt de billen van de achtervolgde vrouw bijvoorbeeld 'weerloos', omdat zij 'geen invloed heeft op de wijze waarop zij bewegen' – en juist daarin schuilt hun esthetiek. In de indrukwekkende reeks 'klei' worden vervorming en metamorfose gecelebreerd, onder het mom: 'Dat is een goed teken. Je bent van klei die kneed- / baar is gebleven.' En in de cyclus 'brug' schrijft Gerbrandy:

Hier zeilen meeuwen om ons heen en zelfs onder ons door. Ook zij lijken geen doel voor ogen te hebben maar zij blijven tenminste

in beweging. Drijven op de wind doet hun genoegen. Of zweven zij slechts omdat staan erger is? Staande meeuwen wekken zelden een ontspannen indruk. Zij wachten tot het over is. Tot het weer gaat waaien tot het stormt.

Naast de sidderrog blijkt ook de meeuw een object van identificatie in *Vlinderslag*. Meer dan de vis fungeert de zeevogel daarbij als antipode voor de mens, die in doelloze situaties juist bewegingloos wordt. Het is een kritische noot aan het adres van de mensheid die Gerbrandy vrij *en passant* kraakt. Liever dan expliciete statements te maken arrangeert de dichter dan ook subtiele contrasten, waaruit de lezer zelf zijn conclusies mag trekken. Een zeer belangrijke rol daarbij spelen de cursieve regels die Gerbrandy onder zowel de prozaïsche als lyrische gedichten geplaatst heeft. Het zijn vaak algemene levenswijsheden of zinnen uit een reclame- of beleidsachtig discours: 'Eenmaal vastgestelde regels moeten natuurlijk wel gehandhaafd worden', 'Het beheer van erfgoed is geen sinecure', 'Er is bij overheden en in het bedrijfsleven terecht veel aandacht voor integriteit'. Op de achterflap van de bundel wordt in dit verband gesproken van 'een nuchtere commentator die maatschappelijke trends signaleert', maar daarmee wordt het effect ervan wat mij betreft tekortgedaan. Neem het volgende lyrische gedicht:

*Kaper test voor vlucht over nachtelijk water zijn steunkous:
liever geen trombose in zo'n cockpit.
Professor dekt zich in tegen hoongelagen.
Ripper rukt zich voor het rippen af.*

*Ik verzeker mij tegen een risico te sterven.
Jij houdt rekening met administratiekosten.
Wij boeken een ruime kamer zonder ontbijt.*

*Bepaalde dieren graven zich tijdig in.
Boom keert zijn hete sapstroom voor het vriest.
Teneinde uitwaaiing te voorkomen
plaatst men wakende kaarsjes in glazen huisjes.*

*Omdat u nee kunt zeggen vraag ik niets.
Ik bedenk al mijn antwoorden zelf en ze leken op ja.*

Solidariteit moet uiteraard wel betaalbaar blijven.

Zoals in veel gedichten in *Vlinderslag* is het verband tussen de cursieve regel onderaan en de rest van het gedicht nogal losjes. Voor mij schuilt het commentaar dan ook niet zozeer in de zin zelf, maar meer in de botsing tussen de door Gerbrandy gehanteerde registers. In het lyrische gedeelte is de eerder gesignaleerde dynamiek duidelijk aanwezig: niet alleen in de versificatie, maar ook in de veelvuldige perspectiefwisselingen, de *foregrounding* van zelfstandige naamwoorden door het weglaten van lidwoorden, en de vertakking van betekenis in ambigue passages (de 'vlucht over nachtelijk water' is tegelijkertijd een vluchtroute en een overtocht, terwijl 'Teneinde uitwaaiing te voorkomen' zowel op de kaarsjes kan slaan als op degenen die ze aansteken). Die beweeglijkheid van de taal ontbreekt in het cursieve 'commentaar' echter geheel, waardoor het nogal schrill afsteekt tegen zijn lyrische tegenstem. Die magerheid van het register leidt ertoe dat ook de inhoud van de zin minder gewicht krijgt: de ambtenaren-taal wordt hier door de poëtische boventoon overstemd.

De dominantie van de poëtische stem volgt niet alleen uit de formele tegenstelling tussen de registers, maar ook uit een contrast op inhoudelijk niveau. Het lyrische gedeelte van het gedicht behelst een opsomming van figuren en organismen die een mogelijke verkeerde afloop (van hun leven, carrière, financiële stabiliteit, hoop of daad) proberen te bezweren. Zij houden met andere woorden een ideaal overeind – of dat nu lovenswaardig of verwerpelijk is – en verzetten zich tegen een toestand waarin achteruitgang of stagnatie optreedt. In de cursieve regel zien we juist hoe het ene ideaal, namelijk solidariteit, het uiteindelijk moet afleggen tegen de wens de economie gezond te houden. Zo bezien maakt het politieke register zonder enige discussie – niet voor niets schrijft Gerbrandy 'uiteraard' – korte metten met utopisch denken, waar het lyrische register juist de mogelijkheid biedt een ideaal in stand te houden.

In zijn *Omroepers van oproer* schrijft Gerbrandy:

Literatuur, kunst en filosofie zijn vrij – ze hoeven niks, ze mogen alles. Maar juist die vrijheid legt hun de plicht op een tegenwicht te bieden aan alles wat voos, dom, lelijk, of alleen maar leuk is. Ze moeten ons steeds opnieuw leren kijken, denken en spreken.

In *Vlinderslag* voegt de dichter de daad bij het woord: door het vernuftige spel dat hij speelt met verschillende stemmen – niet voor niets is de ondertitel van de bundel 'een beurtzang' – legt hij de holheid van het maatschappelijke discours bloot. Het is in die ongrijpbare ruimte, verborgen tussen de tentakels, waar de zeeanemoon mij stak.

Vallen in vlinderslag

Wat *Vlinderslag* intussen dubbel intrigerend maakt, is dat Gerbrandy zelfs zijn eigen preoccupaties ondermijnt. De gesignaleerde hang naar beweeglijkheid, bijvoorbeeld, wordt doorbroken in een gedicht waarin een rijdende trein plots stil komt te staan. Buiten gaat 'getuige de vlucht van de meeuwen' het leven gewoon door, maar in de coupé niet: 'Hier is nu alles mogelijk.' Ook een dergelijke stilte wordt door Gerbrandy gevierd: zijn poëzie is weliswaar in hoge mate een retorische wervelstorm, maar tegelijkertijd is ze een vorm van verzet tegen de razende tijdsdruk die ons dagelijks bestiert. Poëzie vraagt immers om tijd en toewijding: geen hapklare brokken, maar moeilijk doordringbaar kristal.

Het is het beeld van de vlinderslag dat de noodzaak van dynamiek en rust in zich verenigt. In het slotgedicht van de bundel wordt een 'je' aangesproken (zowel de achtervolgde vrouw als de lezer?) die een te volgen koers moet bepalen en daarbij moet kiezen tussen verschillende manieren van zich voortbewegen door het water: 'Je kunt vrij / kiezen tussen kruipslag schoolslag en vlinderslag. Opteer je voor / de laatste dan raken je zachte maar krachtige armen snel uitgeput. / Je kunt altijd op je rug gaan liggen om uit te rusten. De zee wil / veel dragen tot het zinkt.' Het lijkt me duidelijk dat

Gerbrandy voor de vlinderslag kiest: niet alleen is dat technisch gezien de moeilijkste slag, maar ze staat ook garant voor de grootste intensiteit en het meeste spektakel. Dat daarbij uiteindelijk verzuring optreedt, is een keerzijde die de dichter graag accepteert: de momenten van rustig dobberen zijn hem ook veel waard.

Bovendien weet Gerbrandy dat verzuring ook in symbolisch opzicht onvermijdelijk is: uiteindelijk zinkt eenieder. Het loont in die context de moeite het motto van Claudianus nog eens te memoreren: 'vreeswekkend vonkt van onder uit het water een verschrikking op'. Mijns inziens kan die regel ook gelezen worden als: onder het rimpelende wateroppervlak houdt zich iets schuil wat ons vroeg of laat komt halen. In die wetenschap kun je maar beter als sidderrog (of zeeanemoon) ten onder gaan. Met een beetje geluk treffen de golven van je vlinderslag dan opnieuw een Narcissus, die zich compleet in het wateroppervlak verliest.

F. Bordewijk-prijs 2014
Jan van Mersbergen
De laatste ontsnapping

Juryrapport

De laatste ontsnapping, de zevende roman van Jan van Mersbergen (1971), voegt zich naadloos in het oeuvre van de auteur, waarin nogal eens een man op de vlucht slaat. Of, vanuit het andere perspectief, op zoek gaat naar iets nieuws en onbedorvens. In het boek sluiten een man uit voormalig Joegoslavië en een werkloze kantoorbediende vriendschap via hun tienjarige zoons. Waarbij aangetekend moet worden dat één van de twee mannen later pas ontdekt dat hij vader is. Over de eerste ontmoeting tussen deze vader en zijn kind schrijft Van Mersbergen: 'Weer keken ze elkaar aan. Ze zouden een uur onafgebroken naar elkaar kunnen kijken, langer nog.' Het is een typerende zin: er is geen Nederlandse schrijver die zijn personages zo kan laten zwijgen als Jan van Mersbergen. Het lijkt een paradox: alles wat er werkelijk toe doet voltrekt zich bij deze schrijver zonder woorden.

Vandaar ook dat Van Mersbergen een schrijver is die weinig uitlegt: zijn boeken zijn een opeenvolging van onnadrukkelijke details, aan elkaar geklonken met de feilloze precisie van de klassieke stratenmaker. Waarmee niet gezegd is dat die romans nergens over gaan. Uiteindelijk portretteert Van Mersbergen steeds mensen die op zoek zijn naar contact, of het nu de voortvluchtige bokser is in *Morgen gaan we naar Pamplona*, de carnavalsvierder uit *Naar de overkant van de nacht* of de vaders en zonen in *De laatste ontsnapping*. Die reizen gevierden naar Zuid-Frankrijk, waar ze elkaar eigenlijk pas goed leren kennen. Dat gebeurt terloops, in schitterende scènes, met als hoogtepunt die waarin een van de zoons probeert een woordspelige mop aan zijn Joegoslavische vader uit te leggen en Van Mersbergen subtiel laat zien hoe het kind zich al voor de pointe bewust wordt van de zinloosheid van zijn missie.

De laatste ontsnapping is een met vanzelfsprekende intimiteit geschreven roman waarin twee mannen ontdekken wat het betekent om vader van een tienjarige te zijn. Van Mersbergen toont zich in zijn schitterende zevende roman een meester van het kleine gebaar en de onuitgesproken gedachte.

Jaap Goedegebuure

Een manier waarop mannen zelden met elkaar praten* *Over De laatste ontsnapping van Jan van Mersbergen

1.

Over mannen circuleren de nodige clichés. Over vrouwen trouwens ook. Een typische eigenaardigheid van Jan van Mersbergens roman *De laatste ontsnapping* is dat veel van die clichés er zonder veel problemen worden gereproduceerd. Gek genoeg hindert dat niet. De sweeping statements en rechtaan-rechtuit gedane beweringen passen de personages als een jas, zonder dat ze er onsympathiek door worden. Dus kan de echtgenote van de ik-figuur rustig beweren dat het echt iets voor mannen is om jarenlang niet naar het door hen verwekte kroost om te zien, en er dan toch opeens, van de een op de andere dag, van in de ban te raken. ‘Voor een man kan zoiets gewoon. Bij een vrouw kan het niet. Ze hebben het altijd over het verschil tussen mannen en vrouwen en dan gaat het over inparkeren of kaartlezen of humor zoals Ruben laatst zei. Nou, dit is het verschil.’

We nemen kennis van deze ferme mening in een gesprek met Ivan, vriend van de verteller. Sinds kort heeft hij weet van zijn vaderschap; zijn zoon is dan al tien jaar. Ivans leven wordt er danig door omgewoeld. ‘Het is enorm’, moet hij be-kennen. ‘Het is groots en mooi en soms lijkt het te groot en te mooi.’

Waarom is de onverwachte ontdekking van het vader-schap zo overstelpend? Omdat zich daarmee in versneld tempo een rite de passage voltrekt waarvoor je in de meeste gevallen een hele zwangerschap de tijd krijgt, ongeacht hoe je die negen maanden benut. *De laatste ontsnapping* vertelt het verhaal van zo’n bliksemsnelle grensovergang, waarbij de verteller niet alleen getuige is, maar ook lotgenoot en spiegel-beeld. Hij heeft Ivan leren kennen via zijn eigen zoon Ruben, die op zijn beurt de boezemvriend is van Ivans zoon Deedee.

De intrige begint zich te ontrollen wanneer Deedee, een echt doorbijtertje, zijn alleenstaande moeder Simone de naam

en het telefoonnummer van zijn vader afhandig maakt. Hij slaagt erin contact met Ivan te maken en weet het zelfs voor elkaar te krijgen dat die komt kijken naar een van de karatelessen waaraan hij en Ruben wekelijks deelnemen.

Met enige overdrijving zou je kunnen zeggen dat het in dit geval de zoon is die de vader ter wereld brengt. Tot het moment dat Deedee Ivan aan zijn jasje trekt, was die zich niet eens bewust dat hij een nakomeling had. Simone had hem, de nonchalante zaadverspreider, onkundig gehouden van haar zwangerschap. Kennelijk beseftte ze maar al te goed dat deze one night stand zich nooit in een vaste relatie zou laten opsluiten, om nog maar te zwijgen van de inperkende verantwoordelijkheden waarmee een langdurig co-ouderschap hem zou kunnen belasten. Dus koos ze ervoor bewust ongehuwde moeder te blijven.

2.

Van Mersbergen maakt Ivans vrijbuitersnatuur aanschouwelijk door hem neer te zetten als een Houdini-achtige ontsnapingskunstenaar die zich bij zijn act door vrijwilligers uit het publiek stevig in laat snoeren, om zich daarna binnen een paar minuten weer los te maken. Nadat hij eerst enige tijd op het Amsterdamse Leidseplein heeft gewerkt als straatartiest, maakt hij naderhand naam met een vast nummer op het repertoire van een vaudevilletheatertje in een licht ongere buurt. Om zijn optreden nog wat sensationeler te maken, laat hij zich in vastgebonden toestand in brand steken en rekt het moment van zijn bevrijding zo lang mogelijk. Nooit gaat het mis, op die laatste keer na dan. En zelfs dan brengt hij het er levend van af.

Zoals Ivan steevast ontsnapt aan touwen en brandwonden, zo ontkwam hij ook aan het vaderschap. Al lang voordien was hij huis en haard ontvlucht. Geboren en getogen in het Joegoslavië van voor de burgeroorlogen van de jaren negentig, had hij geen zin om mee te doen aan het grote bloedvergieten dat zich steeds dreigender begon af te tekenen. Maar aan het schuldgevoel dat hij aan zijn desertie overhield is hij nooit ontkomen. Het neemt zelfs flink toe nu blijkt dat

Deedee een treffende gelijkenis vertoont met Ivans jongere, bij oorlogshandelingen omgekomen broer.

Ongewild en dankzij zijn enorme beheersing van de verdringingskunst ook bijna ongemerkt is Ivan met een onzichtbare enkelband blijven vastzitten aan een verleden dat hem met Deedee's verschijnen rekenschap komt vragen. Tot het moment dat die onbekende zoon uit het niets verscheen, ging Ivan het liefst blindelings vooruit de toekomst in. De jenever hielp hem om hardnekkige spoken te bezweren. 'Hij kon naar Amsterdam komen, zijn lijf in een trein of een bus zetten en weggaan, in zijn kop echter huisde zijn verleden, de pruimenbomen, de slivo, de ogen van zijn vader, die beelden reisden met hem mee, en die beelden kon hij alleen te lijf gaan door zijn lichaam uit te putten of te verdoven.'

3.

Zoals de titel al aangeeft, wikkelt de plot van *De laatste ontsnapping* zich af naar een ontknoping die een punt zet achter Ivans escapisme. Hij accepteert het vaderschap en beseft tegelijkertijd dat hij zich ook tegenover zijn eigen, in Bosnië achtergelaten vader als een liefdevolle zoon moet gaan gedragen, hoezeer zijn schuldgevoel hem er ook toe verleidt om telkens weer weg te duiken.

Dit alles komt ons ter ore via het relaas van de verteller. Zijn positie is alles behalve neutraal, en dat niet eens zozeer omdat hij vanwege de vriendschap tussen Ruben en Deedee Ivans bestaan ingezogen wordt. Het is eerder zo dat Ivan en hij zich aan elkaar optrekken, maar ook hun zwakheden in de ander gespiegeld zien. Hoewel je als lezer aanvankelijk in de veronderstelling verkeert dat Ivan meer kan leren van de ik dan omgekeerd, verschuift het patroon geleidelijk in een tegenovergestelde richting. Het zichtbaarst is dat in de passages waarbij de ik, een werkloze en tamelijk onzekere kantoor-employé, door Ivan meegenomen wordt op rijkelijk met drank en seks omgeven dooltochten in het Amsterdamse nachtleven. Die escapades hebben een weldadige uitwerking op zijn niet al te stevige ego en geven hem het gevoel dat hij er dankzij Ivan helemaal bij hoort. Sterker nog: in zekere zin wordt hij

Ivan, vooral wanneer die na de komst van Deedee het vagebonderen en nachtbraken stilaan begint te mijden.

Minder concreet, maar als uitwerking van het ouder-kind-thema toch uiterst relevant, is de manier waarop de tot vaderschap geroepen Ivan voorgaat in liefdevolle aandacht voor anderen. Daarmee wordt de ik met zijn neus op eigen tekortkomingen gedrukt. Veelzeggend in dit verband is een scène op twee derde van het verhaal. Wanneer Ruben klaagt over schrale lippen schiet Ivan te hulp. 'Hij haalde groene lippenbalsem uit zijn broekzak, draaide de stick open en deed voor hoe mijn zoon zijn lippen moest houden. Hij gaf mij de lippenbalsem en ik ging door mijn knieën en streek de balsem voorzichtig langs zijn onder- en bovenlip. Ik hield een hand een hand op zijn schouder en was heel dicht bij hem. Ik kon me niet herinneren dat ik ooit zo dicht bij hem was geweest.'

Zo maken het vluchten en ontwijken steeds meer plaats voor nabijheid en saamhorigheid. Dankzij het contrast tussen flashbacks naar het recente verleden en het heden van waaruit wordt verteld zet de compositie van de roman daar dikke strepen bij. Dat heden omvat de drie dagen die Ivan, de ik en de twee jongens doorbrengen in een havendorp aan de Franse zuidkust. Ivan is er uitgenodigd om zijn act te komen opvoeren, maar voelt zich niet echt gemotiveerd nu hij al zo'n beetje afscheid van zijn oude persona heeft genomen. De verteller daarentegen is zo hevig geobsedeerd door zijn identificatie met die persona dat hij er enkel schoksgewijs aan kan ontsnappen. Toch lijkt dat ook hem uiteindelijk, in de bijna-laatste zinnen van de roman, te gaan lukken. 'De twee jongens praten met elkaar op een manier waarop mannen zelden met elkaar praten. Dat wil ik ook doen, denk ik. Dat wil ik nog een keer doen. Zo praten.'

4.

'Een manier waarop mannen zelden met elkaar praten.' Het hoge woord komt er aan het slot van *De laatste ontsnapping* uit als een min of meer door de omstandigheden afgedwongen bekentenis. Ivan en Deedee zijn tijdens het verblijf aan de Rivièra stiekem even heen en weer naar Bosnië gereden om

Ivans oude vader op te zoeken, en maar net op tijd terug om het vliegtuig naar Schiphol te halen. Tijdens hun afwezigheid zet de verteller de laatste stapjes naar zijn eigen ommekeer.

Juist vanwege de zo treffend aan de oppervlakte gebrachte huiver voor nabijheid en intimiteit zou ik Jan van Mersbergen, die we al zo onbekommerd én tegelijk zo ironisch om zagen gaan met seksestereotypen, een echte mannschrijver willen noemen. En dat vooral omdat hij door de weerbarstige machoschil weet heen te breken zonder dat hij daarmee zijn mannen in hun hemd zet.

Dat hij daar goed in is, wisten we eigenlijk al sinds hij in 2001 debuteerde met *De grasbijter* (een roman die opvallende overeenkomsten laat zien met Gerbrand Bakkers latere succesboek *Boven is het stil*). Hoofdpersoon Francis is na het vertrek van zijn ouders naar Nieuw-Zeeland alleen achtergebleven op de boerderij waarin zij geen brood en toekomst meer zagen. Hem bindt nog wel een soort van trouw aan een traditie waarvoor in het steeds voller, drukker en zakelijker wordende Nederland geen plaats meer is. En ook al heeft hij als veehouder niet meer om handen dan de zorg voor een handjevol schapen, en is hij voor zijn levensonderhoud afhankelijk van de dagelijkse loonarbeid in een naburige groothandel voor geïmporteerd fruit, hij blijft op zijn stek. We zien hem alleen maar uit zijn cocon komen om een even kortstondige als uitzichtloze erotische illusie na te jagen. Zijn vroegere klasgenote Cecile (niet toevallig naamgenote van de patrones van alle musici) heeft van hem de piano cadeau gekregen die na het vertrek van zijn ouders in het stille huis was achtergebleven. Als hij haar daarop een van Mendelssohns Lieder ohne Worte heeft horen spelen, verdwijnt ze niet meer uit zijn gedachten. Maar na twee korte, onbevredigend verlopende ontmoetingen zal hij het moeten doen met een Mendelssohn-CD.

Net als *De laatste ontsnapping* raakt Van Mersbergens voorlaatste roman, *Naar de overkant van de nacht* (2011), het dilemma tussen zelfopgelegde verantwoordelijkheidszin en de loodrecht daarop staande vluchtneigingen in de kern. En ook dit keer is er een dramatische situatie gekozen die het conflict op scherp

zet. Hoofdpersoon Lars, als enig kind van een schipperspaar voorbestemd om Einzelgänger te blijven, heeft zich door een oom laten meenemen naar het Venlose carnaval. Hij is wel aan een uitstapje toe, nu hij zich sinds vijf jaar onafgebroken heeft ingezet voor een jeugdliefde en haar vier kinderen, waarvan de jongsten, een tweeling, ook nog eens geestelijk gehandicapt zijn. Maar hoe hard Lars ook probeert om een te worden met de Limburgers en los te komen van zijn dagelijkse ik en zijn zelfgekozen kruis, het wil hem maar niet lukken om de zinnen te verzetten en onder te gaan in het feestgedruis, zelfs niet na inname van enorme hoeveelheden alcohol. Hij zoekt vergetelheid, maar belandt in feite op een hellevaart die hem aanhoudend confronteert met herinneringen en associaties aan het bestaan dat hij even achter zich dacht te hebben gelaten. De suggestie van grensoverschrijding wordt bekrachtigd door verwijzingen naar de Griekse mythe die wil dat de doden bij het oversteken van de rivier tussen deze wereld en die andere de veerman moeten betalen. Maar omdat Lars zelf voor veerman speelt, behoudt hij de mogelijkheid op terugkeer.

5.

Verhalen over vaders en zonen zijn van alle tijden. Abraham en Izaäk (de Bijbel), Odysseus en Telemachus (Homerus), Hamlet senior en junior (Shakespeare), Dreverhaven en Katadreuffe (Bordewijk), het zijn maar vier duo's uit een eindeloze rij waarbij achteraan telkens opnieuw wordt aangesloten. Het treft natuurlijk heel mooi dat het laatste voorbeeld uit dit kwartet afkomstig is van de auteur naar wie de aan Jan van Mersbergen toegekende prijs is vernoemd.

Er zijn minstens twee soorten vader-zoonverhalen: een waarin het conflict centraal staat (de vader heeft het voorzien op de zoon of omgekeerd, en geweld, verbaal en/of fysiek, is daarbij niet uitgesloten), en een waarin de zoon op zoek gaat naar de vader die hij pijnlijk mist of nog nooit heeft gezien. Tot de laatste categorie, waarvan de geschiedenis van Odysseus en Telemachus het exemplar bij uitstek is, hoort ook *De laatste ontsnapping*. Ik kan me zelfs een lezing van de roman

indenken waarbij Deedee figureert als de actief zoekende Telemachus en Ivan als de Odysseus die een vergelegen streek heeft opgezocht om daar zijn kracht dan wel zijn slimheid te etaleren. Totdat deze Odysseus bij zijn laatste ontsnapping faalt, brandend en wel de Middellandse Zee in tuimelt en achterna wordt gesprongen door zijn zoon. Ook daarvan is de verteller getuige. 'Op dat moment voel ik wat die twee samen hebben, wat eerst verborgen was, alsof het al die tijd onder water lag. Alsof het vuur al brandde. Ik weet het niet precies. Het was er al.'

Bij deze climax blijft het niet. Nu Ivan en Deedee definitief vader en zoon zijn geworden kunnen ze samen op weg naar Bosnië, Deedee als het kleinkind in wie de dode broer weer tot leven komt, Ivan als de verloren zoon die eindelijk terugkeert naar de vader. Als ze na een dag terug zijn, verbeeldt de verteller zich hoe dat is gegaan: 'ik zie het huis en de deur en het weggetje naar het huis, de bomen in de ochtend toen ze aankwamen en in het zonlicht later die dag, toen ze weer vertrokken, alles zie ik voor me.' En wij zien het met hem, dat en alles wat er aan voorafging.

Juryrapport

In *Angst en schoonheid* overschrijdt Bas Heijne alle traditionele genre grenzen. Het boek is geen biografie van Louis Couperus, geen analyse van diens romans of van een tijdperk, en ook geen zelfportret van een lezer. Het persoonlijke essay van Heijne is al die dingen tegelijk, en daarnaast een openlijke poging om zijn lezers namens Couperus te verleiden en voor diens werk te winnen. Zo is *Angst en schoonheid* een ontmoeting tussen een bevlogen lezer, een auteur en een oeuvre. Een intieme ontmoeting ook, tussen een criticus en zijn 'denkbeeldige vriend'. Uit alles blijkt dat dit een vriendschap is die heel ver teruggaat.

Soepeltjes bewegend door het oeuvre, het leven en de persoonlijke ontwikkeling van Couperus, soms kritisch en soms vol bewondering, laat Heijne zien wat het betekent 'wanneer je geen kleine, maar een grote ziel wil zijn', en waar het ongemak vandaan komt dat Couperus zijn lezers soms bezorgt. Zo is *Angst en schoonheid* tevens een zelfportret. Ook Heijne zelf is een brutale en weinig gerieflijke schrijver met een scherp inzicht in het onvermogen van de mensen. En hij heeft evenmin een antwoord op de vraag 'hoe betekenis te geven aan een bestaan dat geen betekenis lijkt te hebben'. En ook hij weet dat gebrek aan antwoorden zeer troostrijk te beschrijven. Tastend en verkennend, op zoek naar het geheim achter de tijdloze romans van Louis Couperus, beschrijft Heijne haast terloops hoe literatuur betekenis kan geven aan ons leven. Zo biedt zijn lichtvoetige essay zicht op de zware vraag naar 'het antwoordloze waarom'.

Angst en schoonheid is een prachtig boek. Eigenlijk is het maar een dun boekje (zo'n 140 pagina's) vergeleken met wat er inmiddels allemaal aan dikke delen over Louis Couperus is gepubliceerd, maar het is wel het meest trefzekere dat ik ken.

Bas Heijne is een ervaren Couperuslezer. Hij leest hem al bijna dertig jaar en in die jaren is hij door en door vertrouwd geraakt met zijn werk. Meer dan dat. Hij kent en begrijpt Couperus, voor zover iemand deze zich voortdurend vermommende schrijver kan kennen en begrijpen. Het is de drang een ander te zijn, te spelen, die Couperus tot zo'n ongrijpbare persoonlijkheid maakte. Heijne spreekt over zijn 'poreuze persoonlijkheid'. Couperus vertelt een leugen onder het mom van de waarheid, maar omgekeerd vertelt hij ook de waarheid onder het mom van de leugen, met enige wellust bewarend dat hij zo graag liegt. Heijne zegt, zeer terecht denk ik, dat hij zoveel fictie in zijn ogenschijnlijk autobiografische feuilletons stopt om ook het omgekeerde te kunnen doen. Waarheid en leugen zijn bij hem niet van elkaar te onderscheiden. Couperus heeft vele gezichten. Welk is de echte Couperus? Die vraag is door velen gesteld. Bas Heijne komt dicht in de buurt van een antwoord.

Couperus is voor Heijne in de loop der jaren een *imaginary friend* geworden, zoals hij zelf zegt. Natuurlijk kent hij hem niet echt. Zijn stem heeft hij nooit kunnen horen en zijn gezicht heeft hij alleen gezien via de portretten die van hem zijn gemaakt en een keer in een kort filmpje dat gemaakt is kort voor zijn dood waarin hij misschien nog het meest op zichzelf lijkt. De foto's van hem zijn altijd sterk geposeerd. Couperus had er een hekel aan om geportretteerd te worden. Op foto's en getekende portretten viel zijn gezicht hem doorgaans tegen. Zoals veel ijdele mensen, verwachtte hij meer van zijn uiterlijk schoon.

In letterlijke zin kent Bas Heijne hem dus niet, verre van. En bovendien, zelfs bij een echte vriend van vlees en bloed blijft er altijd een stukje onbekend terrein van zijn persoonlijkheid, iets ongekends en misschien wel onkenbaars. Dat geldt dus zeker voor Couperus die er voortdurend op uit was een rookgordijn van leugens en waarheid tussen zichzelf en zijn lezers te leggen. Maar daar gaat het eigenlijk niet om. Je krijgt als lezer sterk de indruk dat Bas Heijne Couperus begrijpt, dat hij iets snapt van die grillige, moeilijk te doorgronden, zich voortdurend verhullende en onthullende persoonlijkheid. Hoe komt dat?

Dat komt door zijn grote persoonlijke betrokkenheid bij Couperus en vooral bij diens werk. Het is een betrokkenheid die uitstijgt boven het gedweep met de dandy Couperus in zijn roze carnavalspak. Fel haalt Heijne uit naar Couperusbewonderaars die 'een praalzieke tuthola' van hem gemaakt hebben. Die oppervlakkige poederdons-Couperus heeft voor hem nooit bestaan; wel de denker, de zoeker, de worstelaar met het raadsel van ons bestaan. Couperus heeft diepte. Die ziet Heijne in zijn werk, in zijn realistische Haagse romans, maar ook in een historische roman als *Iskander* en in zijn wekelijkse feuilletons. Zijn persoonlijke betrokkenheid bij het werk schuilt dan ook precies in Couperus' vergeefse zoektocht naar een levensbeschouwing. In hem herkent hij zijn eigen onzekerheid, het zich niet kunnen en willen overgeven aan een enkele overtuiging. In hem ontmoet hij zijn eigen voortdurende besef dat alles altijd steeds genuanceerder ligt en tegelijk ook zijn eigen angst om langs de weg van de twijfel ieder houvast te verliezen. Bas Heijne leest Couperus 'persoonlijk', zoals hij zelf zegt. Zelden kom je in een monografie over een schrijver zo vaak het woordje 'ik' tegen als hier bij Heijne.

In dat persoonlijke lezen zou het gevaar kunnen schuilen een schrijver te veel naar zichzelf toe te trekken. Bas Heijne is aan dat gevaar ontsnapt doordat hij voor zichzelf en zijn lezers heel duidelijk maakt dat er ook kanten van Couperus zijn waarin hij hem helemaal niet kan volgen. Zo haakt hij af bij wat ik noem diens 'esthetische metafysica', een zeer

wezenlijk element in Couperus' levensbeschouwing. Het is de transcendente troost die Couperus ontleende aan de schoonheid van heden en verleden. Die ervoer hij bij het zien van de klassieke beelden in het Vaticaanse Museum, bij het dromen tussen de resten van de villa van Hadrianus en de ruïnes van het Forum. Die troostende schoonheid vond hij ook in de visioenen die hij zichzelf voortoverde van hoe die hem zo verwante klassieke oudheid er vroeger moet hebben uitgezien. Die troost van schoonheid kent Bas Heijne niet, zegt hij. Wel kent hij de schoonheid van het moment, wat Couperus zelf zijn 'schrik van schoonheid' noemde. Deze schrik ontstaat, zegt Couperus, wanneer de schoonheid van de werkelijkheid zich onverwacht openbaart. Bijvoorbeeld bij het zien van een vlucht libellen, van een wazig verschiet tussen de bomen, van een Italiaanse jonge vrouw die uit een renaissanceschilderij gestapt lijkt te zijn. Ook deze schoonheid troost en verzoent ons met ons bestaan.

Door zijn persoonlijke betrokkenheid voorop te stellen toont Bas Heijne zich een onbevangen Couperuslezer. Hij kent de vracht aan secundaire literatuur die over diens werk is uitgestort, maar hij heeft zich daar niet door laten afleiden. Dat geeft zijn boek iets fris en authentieks.

Couperus' oeuvre ziet hij als één groot geheel, in plaats van het zoals heel veel gebeurd is op te splitsen in een verzameling stromingen, of er alleen een enkel aspect van onder de loep te nemen. Zo'n totale greep kun je alleen geven wanneer je dat hele oeuvre heel goed kent en daarbij ook een visie hebt op waar het in dat werk om gaat. Beide is bij Heijne het geval. Volgens hem is de centrale vraag daarin: hoe kunnen we betekenis geven aan een bestaan dat geen betekenis heeft? Met deze paradoxale vraag, die als een slang in zijn eigen staart bijt, treft Bas Heijne naar mijn mening het hart van Couperus' levensbeschouwing en schrijverschap. De vraag zelf ontkent tegelijk iedere mogelijkheid van een antwoord. Het is dan ook een moedige vraag die accepteert dat er nooit uitsluitel te geven is over de zin van ons bestaan. Wel heeft Couperus gedurende de eerste jaren van zijn schrijverschap dat antwoord telkens proberen te vinden in

een specifiek levensbeschouwelijk stelsel, maar hij heeft dat nooit blijvend gevonden. Steeds stak de twijfel aan de geldigheid ervan de kop weer op. Op den duur werd zo voor hem de vraag zelf tegelijk ook het antwoord, het antwoord namelijk dat er geen antwoord is. Wie tot die conclusie komt, houdt op met denken en leeft met de gedachte dat hij niet meer is dan een rondzwevend pluusje in de wind. Maar als dat dan zo is, zegt Couperus – en het is zo – laat het dan een zweven zijn in schoonheid. Voor zo'n conclusie is moed nodig. Couperus is voor Bas Heijne in de eerste plaats een dappere schrijver en dat is van hem niet vaak gezegd. Hij durft alleen te staan en zonder angst te kijken tot diep in zijn eigen ziel en tegelijk voorbij de verste horizon van het bestaan, zegt Bas Heijne en dat laat hij zien aan de hand van zijn werk.

Couperus kijkt ver. Beter gezegd: hij kijkt achter de dingen, zowel in metafysische als in psychologische zin. In zijn Indische roman *De stille kracht* maakt hij voelbaar wat er achter de gewone dingen schuilt. Het zijn dingen die de gewone kleine mensen, gevangen als zij zijn in hun dagelijkse gewoonten, besognes en verlangens niet opmerken. En juist aan deze geestelijke bijziendheid gaan ze ten onder. Het grote noodlot dat zich achter de dingen verbergt zien ze niet. Ze realiseren zich niet dat het juist de kleine dingen zijn die dat noodlot gestalte geven. Bas Heijne zegt het veel mooier: 'Achter de kleine dingen in ons leven gaan de grote dingen schuil. Het zijn de grote dingen die de kleine dingen in hun greep houden, kracht en betekenis geven – maar uiteindelijk bepalen de kleine dingen de omtrek van het bestaan.' Aan deze grondgedachte ontleende hij de ondertitel van zijn boek: *Louis Couperus, de mystiek der zichtbare dingen*. Niet 'de mystiek der ónzichtbare dingen' dus, zoals zijn boek in de afgelopen maanden zo nu en dan werd aangeduid.

Het mysterie is om ons heen en heel soms nemen wij, kleine mensen, er iets van waar. Vaak geeft dat angst, omdat we dat geheimzinnige niet begrijpen, het niet kunnen duiden. Maar het is er wel. Ergens in een donkere hoek houdt het zich schuil. Bas Heijne vertelt er suggestief over aan de hand van de badkamerervaring die Couperus eens had in Indië. Toen

hij in de vroege avond – het begon al donker te worden – zijn tweede bad ging nemen, zag hij een bediende met een witte tulband om uit de badkamer verdwijnen door een tweede deur verderop. Bij nadere inspectie bleek hem dat die deur aan de binnenkant op slot zat, zodat daardoor onmogelijk iemand de badkamer had kunnen verlaten. Hij stond voor een raadsel. Hij kon niet anders dan concluderen dat hier sprake was van een occulte ervaring: hij had een geest gezien. Rillend van angst nam hij snel zijn tweede bad. Die gebeurtenis maakte een diepe indruk op hem. Hij verwerkte haar in de beroemde badkamerscène uit *De stille kracht* en later schreef hij er nog een feuilleton over.

Niet alleen in hocus pocus van het spiritisme, waarin hij overigens vast geloofde, ervoer Couperus het mysterie van ons bestaan. Eigenlijk deed hij dat voortdurend: in de Italiaanse luchten, in de geluiden van de tropische nacht en ook in het vaak raadselachtige menselijke gedrag. Aan het einde van dezelfde roman *De stille kracht* cirkelen reuzenvleermuizen boven het meer van Lellès en op dat moment ervaart Eva, het meest gevoelige personage uit de roman, het mysterie. Fladderende vleermuizen komen vaker voor in Couperus' verhalen, net als krijsende pauwen, wegsluipende katten en gillende loewaks. Wie er gevoelig voor is ervaart dan heel even in de zichtbare dingen het onzegbare en onverklaarbare mysterie. Dat laat hij zien.

Couperus kijkt niet alleen voorbij de verste horizon van het bestaan, zoals Heijne het formuleert. Hij schouwt ook, en dat zonder enige koketterie, tot diep in zijn eigen ziel. Daar ziet hij zijn grote angst, niet zozeer voor de dood, maar voor de vergankelijkheid, voor het ouder worden, het langzaam vergaan. Die angst heeft hij meesterlijk verbeeld in zijn alter ego Lot in *Van oude mensen, de dingen die voorbij gaan...* Ook het pijnlijke en langdurige proces van het ouder worden heeft hij in deze roman laten zien in de talrijke zeer oude mensen die erin rondstropelen totdat de dood erop volgt.

Verbeelding onthult een diepere waarheid over onszelf, zegt Heijne. Dat doet ook de verbeelding van Couperus. Steeds weer, van roman tot roman, metamorfoseert hij zichzelf in

nieuwe gedaanten: van een nerveus fin-de-sièclemeisje tot een decadente homoseksuele Romeinse keizer; van een jonge Nederlandse vrouw die in Italië de erotiek ontdekt tot een oude nog steeds wellustige pedofiel. Couperus speelt steeds weer een nieuwe rol, hij splitst delen van zijn eigen persoonlijkheid af tot nieuwe personages die hij kleurt en invult met zijn fantasie. Dat heeft hij van kinds af aan gedaan, zegt hij zelf. En hij heeft sterk de indruk dat het sublimeren van die rollen tot romanpersonages hem redt van de krankzinnigheid die hier op de loer ligt. Couperus moet blijven schrijven om de geestesziekte van zich af te houden, zegt Heijne. Hij gaat zelfs zover te stellen dat Couperus expres te veel geld uitgeeft om maar gedwongen te zijn om te schrijven. Op basis van de correspondentie met zijn uitgever Veen, vraag ik me eerlijk gezegd af of hier niet eerder Couperus' grote gat in zijn hand de ware schuldige is.

Couperus heeft niet alleen een treffende blik in zichzelf, maar daardoor ook in de personages wier rollen hij speelt. Dat zie je heel duidelijk in de kleine, tekenende trekjes die hij hun meegeeft. Hij is zijn personages. Hij is Cornélie die moederziel alleen op een Romeinse hotelkamer huilend haar haren friseert en hij is ook Xerxes die geïrriteerd is omdat zijn te wijde diadeem telkens over zijn voorhoofd zakt. Couperus ervaart de teleurstelling van de ouder wordende Constance die de mogelijkheid om nog een late grote liefde te beleven door haar handen ziet glippen en hij voelt de machteloze jaloezie van de oude Otilie die haar man ervan verdenkt naar de hoeren te gaan.

Heijnes grootste waardering gaat uit naar de realistische Haagse romans en de klassieke historische romans. De symbolische werken en de koningsromans karakteriseert hij als onleesbaar proza en verbaal gedweep. Voor hem zijn hoogtepunten: *De boeken der kleine zielen*, *De stille kracht*, *Iskander* en ook vele van de feuilletons. Couperus laat zonder enige negentiende-eeuwse preutsheid zien hoe achter de nette Haagse façade de wellust zindert. Bijna niemand in zijn boeken is wie hij lijkt te zijn. Tegelijk veroordeelt hij niemand; zijn blik op de personages die hij schept is mild. We zijn allemaal kleine

mensen met onze teleurstellingen en desillusies. Af en toe schenken de goden ons een lief moment, een klein geluk. En dat is het dan, daar moeten we het mee doen. In die zin troostte hij ook zijn verdrietige vriend Maurits Wagenvoort toen diens homoseksuele relatie was stukgelopen. Laat ons de tijd waarderen dat de liefde duurde; liefdesgeluk is iets tijdelijks, 'dat is altijd zo', schreef hij hem.

Hoe zat het met Couperus' eigen liefdesgeluk? Aan zijn homoseksuele geaardheid wordt doorgaans niet getwijfeld. Wel is het de vraag wat hij daarmee deed. Meer in het bijzonder is gespeculeerd over zijn vriendschap met Orlando waarover Couperus het in zijn korte schetsen zo vaak heeft. Heijne behandelt in dit verband wat uitvoeriger een van de meest ontroerende feuilletons, getiteld 'Naar Rome'. Het speelt in het buitenhuis Quattro-Torre van Orlando en diens zuster Elettra. Zoals zo vaak zijn Couperus en zijn vrouw daar te gast. De stemming is geladen. Het is een regenachtige avond en afscheid hangt in de lucht. Orlando zal binnenkort vertrekken naar Smyrna voor een lange zakenreis; de zaken daar gaan slecht. Hij probeert 'Gigi' over te halen met hem mee te gaan, maar die weigert: een reis naar Smyrna zit er om praktische redenen niet in. Na het eten trekt Orlando hem mee de regenachtige tuin in. Daar, terwijl Couperus' voeten in zijn lage lakschoenen steeds natter worden, vraagt hij hem nog een keer dringend om mee te gaan op reis. Het kan echt niet, antwoordt Couperus nog een keer. Maar dan ziet Orlando opeens Couperus' doorweekte schoenen en overbezorgd neemt hij hem onmiddellijk mee naar binnen en dwingt hem om droge schoenen aan te doen. Daar zitten ze ten slotte allemaal met een dampende grog om de brandende haard. Maar ondanks alle warme gezelligheid heerst er weemoed om het naderende afscheid. Het feuilleton eindigt met een filosofische overpeinzing over de grote en kleine dingen van het leven. We zullen ons vroom schikken in de Weemoed, schrijft Couperus, '[...] omdat in den Weemoed nog zoo veel schoons schuilt, en zoo veel liefs heel even komt zien om den hoek...'. Wie het verhaal leest zou zweren dat dit allemaal echt zo gebeurd is, inclusief de regen, de warme haard en de geplande reis naar

Smyrna. Dat is niet zo. Dat hele ‘Quattro-Torre’-buiten is door Couperus compleet verzonnen, getuige ook de taalfout ‘Torre’ in plaats van ‘Torri’.

Heeft die hele Orlando eigenlijk wel bestaan? Deze vraag is door Couperus-onderzoekers al vele malen gesteld. ‘Ja’, zegt Couperus’ biograaf Frédéric Bastet. ‘Nee’, zegt Bas Heijne, althans niet in de hechte vriendschapsrelatie die Couperus ons voortovert. Die vriendschap met Orlando is het gelukkige huwelijk tussen het Noorden en het Zuiden. Het is de ultieme twee-eenheid die ons in het echte kleine leven niet wordt geschonken. Die liefde bestaat niet en kan ook niet bestaan: zij is te mooi om waar te zijn. Maar, zegt Heijne, en hierin overtuigt hij mij zeer, Couperus *moest* hem wel verzinnen. Het *moest* lijken alsof Orlando echt bestond en deel had aan Couperus’ leven daar in Italië. Alleen op die manier kon de fictie zo diep tot in de werkelijkheid doordringen dat die zelf getransformeerd werd tot iets wonderbaarlijks. Bas Heijne begrijpt Couperus, niet alleen in zijn zoektocht naar de zin van het bestaan, maar ook in zijn homoseksuele dromen, zijn bewondering voor gespierde mannenlijven, zijn fascinatie voor de erotische zelfkant en zijn in feite wezenlijke gebrek aan hartstocht.

Bij de toekenning van de tweejaarlijkse J. Greshoff-prijs voor essays 2014 aan Bas Heijne voor diens *Angst en schoonheid*. *Louis Couperus, de mystiek der zichtbare dingen* karakteriseert de jury het boek als ‘een ontmoeting tussen een bevlogen lezer, een auteur en een oeuvre’. De bevlogen lezer en kenner van het oeuvre zijn hier besproken, de auteur Bas Heijne alleen nog niet. En misschien zou die wel op de allereerste plaats moeten komen. Het boek is geschreven door een virtuoos stilist. Het is niet alleen zijn visie op Couperus maar ook de stijl waarin hij die weet te verwoorden, met treffende formuleringen als ‘zijn werk dat je als zijn enige vaste verblijfplaats kunt beschouwen’ en ‘de badkamer als het donkere hart van de roman’ die je ademloos doen doorlezen. *Angst en schoonheid* is een prachtig boek.

’s-Gravensande-prijs 2014 Behoud de Begeerte

Juryrapport

Schrijvers op een podium uit eigen werk laten voorlezen, het is geen evidente onderneming. Dichters en auteurs zijn nu eenmaal niet noodzakelijk gedroomde performers. Eerdere pogingen om van voorgelezen literatuur een overtuigend avondvullend evenement te maken werden vaak slaapverwekkende academische zittingen op stoffige pluchen zetels met onwennige voorlezers. Alternatieve initiatieven ontaardden wel eens in een zootje ongeregeld: timide en nauwelijks begrijpelijk gemompel, een gebrekkige encenering in miezigerige achterafzaaltjes met kreunende geluidsinstallaties, klungelige presentatoren en overmatig drankgebruik. Verdienstelijk was het ongetwijfeld, maar of de literatoren eer aan werd gedaan en of de literatuur het publiek echt kon bereiken is zeer de vraag.

Luc Coorevits wilde het anders. Hij koos voor heuse professioneel georganiseerde literaire optredens, met aantrekkelijke, wervende affiches en mediasponsoring. Het productiehuis *Behoud de Begeerte* stond in de startblokken. Samen met zijn vrouw Marianne Janssen zette hij in 1985 8 *Beaux-Forts* op, in een Leuvense discotheek. De zaal zat afgeladen vol voor een mix van gearriveerde en beginnende namen, van Simon Vinkenoog tot Tom Lanoye. In geen tijd groeide wat klein begon uit tot een begrip in Nederland en Vlaanderen. *Saint-Amour*, een literaire tournee met een programma over liefde en begeerte, ging in Amsterdam in première op 10 februari 1990, en blijft tot vandaag een vaste waarde in Noord en Zuid. Van het programma *Geletterde mensen* dat voor het eerst op het podium werd gebracht in 1994 wilde Coorevits nog meer strak geregisseerd teksttheater maken, waarin auteurs van diverse pluimage meteen ook acteurs moesten worden, ondersteund door de prachtige decors van Jan Vanriet, indrukwekkende belichting en videofragmenten, geprojecteerde vertalingen

en tekstfragmenten en muzikale intermezzo's. De keuze van voorgelezen romanfragmenten en gedichten kreeg een onmiskenbare thematische samenhang en de combinatie van optredende auteurs was en is nog steeds slim uitgekend. De reeks *Koningsblauw* werd een hommage aan de in Lissabon overleden dichter Herman de Coninck. Dichters en vrienden stelden de poëzie centraal in een sober blauw decor.

Dertig jaar lang is Luc Coorevits inmiddels de passionele bezieler van het literaire productiehuis *Behoud de Begeerte*. Hij haalde Nederlandse, Vlaamse én buitenlandse dichters en schrijvers uit hun isolement en gaf ze een podium op stijlvol georkestreerde literaire evenementen en tournees op Nederlandse, Vlaamse en internationale scènes. Onder zijn gedreven, visionaire en grensoverschrijdende leiding werd literatuur toegankelijk voor iedereen en werd de mensheid een stuk 'geletterder'.

Piet Piryns

Wat ook helpt: een bord warm eten Over Behoud de Begeerte

Je kunt je er vandaag de dag nog nauwelijks iets bij voorstellen, maar in de jaren tachtig was het nog een brandende kwestie, die de Republiek der Letteren in twee kampen verdeelde. Rekkelijken stonden tegenover preciezen. Echte dichters haalden hun neus op voor 'performers' die bereid waren de clown uit te hangen, te kwispelstaarten of desnoods door een brandende hoepel te springen om hun versjes aan de man te brengen. Het lezen van poëzie, zo foeterden de echte dichters, behoort een solitair genoegen te zijn. Gedichten zijn bestemd voor het innerlijk oor, ze zijn in de eerste plaats een zaak van stilte: 'Ik ben de mening toegedaan dat het werk van een schrijver bestaat uit *schrijven*, en niet uit het trekken van gekke bekken voor een zaal vol mensen die daar zijn samengestroomd omdat ze toevallig niets beters om handen hadden. De plaats van een schrijver is achter zijn bureau, en niet op de planken.' (Gerrit Komrij in zijn essaybundel *Averechts* – 1981)

Komrij was, net als in Vlaanderen Leonard Nolens (*bien étonnés de se retrouver ensemble*), een van die schrijvers die er aanvankelijk zelfs met een flinke zak geld niet toe te bewegen waren op een zeepkist te klauteren. Pas bij de achtste editie van de Utrechtse Nacht van de Poëzie – in 1988 – liet hij zich vermurwen. De eeuwig doorzeurende, nimmer eindigende discussie over podiumpoëzie werd toentertijd nog gevoed door de sterke (en naarmate de jaren verstreken sterker en sterker wordende) verhalen over de legendarische Vlaamse Nachten van de Poëzie begin jaren zeventig, waar het volgens de overlevering een tumultueuze bende was, met dronken dichters die elkaar bij het ochtendgloren bijkans de hersens insloegen omdat ze nu eindelijk ook wel eens aan de beurt wilden komen, terwijl die andere prutsdichter niet van het spreekgestoelte wilde wijken. ('Hondsvot! Wilt gij duelleren? Kies uw wapens! Kies uw secondanten!') Dolle pret, uitverkochte zalen met duizenden toeschouwers, terwijl van een

gemiddelde poëziebundel hooguit enkele honderden exemplaren worden verkocht. Het was de criticus Guus Middag die als eerste met een verklaring kwam voor dit curieuze fenomeen. Hij suggereerde een verband tussen het toenemende succes van poëziemanifestaties en de ontkerkelijking van de Lage Landen: mensen wilden kennelijk nog altijd gesticht worden – en als het niet door het woord des Heren was, dan godbetert door een gedicht.

‘Nachten van de Poëzie zijn vooral leuk *achter de coulissen*’, reageerde Herman de Coninck enigszins pissig op een rondvraag van het literair tijdschrift *Maatstaf* (1983 – 6/7). ‘Zonder Nachten van de Poëzie zouden dichters als Bart Chabot, Johan Joos en Jules Deelder onbestaande zijn. Erg rouwig zou ik daar niet om wezen.’

De piepjonge Tom Lanoye diende hem van repliek in zijn *Pleidooi voor een performer*: ‘Je springt als performer evenveel in het oog als een neger in een bus blanken (of een blanke in een bus negers; laten we daarover niet in detail treden.) Bijna alle dichters die niet performen hebben een hekel aan de dichters die het wel doen. “Want het is geen echte poëzie”, krijg je dan in de coulissen te horen. Het doet me denken aan acteurs uit het begin van deze eeuw, die hun neus ophaalden voor film, omdat daar geen echte acteursprestaties mee gemoeid zouden zijn.’ (Uit de bundel *Het cirkus van de slechte smaak*, 1986)

Behalve de Nachten van de Poëzie had je in Vlaanderen nog ‘welsprekendheidstoernooien’ en voordrachtwedstrijden, veelal gewonnen door de spin Sebastiaan, terwijl in Nederland priester-dichter Huub Oosterhuis zieltjes voor de poëzie probeerde te winnen met (school)voorstellingen waarin gecanoniseerde gedichten werden voorgedragen en gezongen door bekende acteurs als Henk van Ulsen. Ook dat initiatief was niet echt onomstreden.

‘Er zijn te weinig doofstommen in de wereld. En dus ook in de wereld van de poëzie. Er bestaat een hardnekkig misverstand dat gedichten en een krakkemikkige voordracht bij elkaar horen, dat poëzie iets is om met bulderende of vleiende stem voorgelezen te worden en om half versuft of vroom naar te luisteren. En dan nog het liefst voorgelezen op een wijze

die het innerlijke janken van de voordrachtkunstenaar/arselzelve moet voorspiegelen, waarbij de stem nu eens overslaat en dan weer rommelt en ronkt, het midden houdend tussen een alpenlawine en een ordinaire buikloop. Poëzie Hardop. Poëzie als gezelschapsspel. Poëzie als een gemeenschappelijke therapie, die men in te koude, te warme, te intieme, te ongezellige, te slecht belichte, te overbelichte achterzaaltjes ondergaat.’ (Gerrit Komrij, *Dit helse moeras*, 1986).

Hoekse en Kabeljauwse twisten. Er werd in de Republiek der Letteren nog stevig gekissebist toen de jonge leraar geschiedenis Luc Coorevits en zijn vrouw Marianne Janssen dertig jaar geleden hun literaire organisatie *Behoud de Begeerte* boven de doopvont hielden. Niet toevallig nodigde het echtpaar voor de allereerste voorstelling van *Behoud de Begeerte*, op 15 februari 1984 in de Leuvense stadsschouwburg, Jules Deelder en Tom Lanoye uit – podiumtjagers bij uitstek. Maar evenmin toevallig waren een paar weken later al Herman de Coninck en Rutger Kopland aan de beurt – veeleer timide types, in vrijwel alle opzichten de tegenvoeters van voornoemde twee. Je hoeft voor Coorevits geen geboren performer te zijn om je gedichten overtuigend te lezen, zolang je ze maar niet afraffelt en zolang het in een professionele omkadering gebeurt. Een dichter moet zijn gedichten vooral niet ‘voordragen’ – wie Remco Campert ooit zijn *Lamento* heeft horen lezen, of Claus Nu nog heeft horen stamelen, weet: geen acteur doet hen dat na. Hoe stuntelig een schrijver zijn eigen werk ook voorleest, niemand zou het beter kunnen. De stem is als het ware het handschrift van de schrijver.

‘De grootste performer waarmee ik ooit gewerkt heb’, zou Coorevits later zeggen, ‘was Hugo Claus.’ En Claus voelde zich niet geroepen om hem tegen te spreken: ‘Ik hou ook wel van de manier waarop ik lees. Het klinkt alsof ik eerlijk ben’ (Hugo Claus, in een interview voor de BBC, 1997, geciteerd door Mark Schaevers in *Groepsportret*). Claus zou aan maar liefst 127 voorstellingen van *Behoud de Begeerte* meewerken, naar eigen zeggen ‘om ook nog eens onder de mensen te komen.’ Hij is daarmee de absolute recordhouder. Het feit dat Coorevits schrijvers niet langer met een boekenbon of een

paar flessen Chateau Migraine wilde afschepen, kan daarbij een rol hebben gespeeld. Claus was daar niet ongevoelig voor.

Een fatsoenlijk honorarium en een professionele omkadering – dat was wat Behoud de Begeerte schrijvers van meet af aan wilde bieden. Geen piepende of krakende microfoons meer, misschien toch net iets meer licht dan dat ene kale peertje boven des schrijvers dito kruin en – als het even zou kunnen – ook ietsje meer publiek dan die mevrouwen van de leesclub en die anderhalve paardenkop. Coorevits gaf zijn baan in het onderwijs eraan om voortaan als *littéraire entrepreneur* door het leven te gaan – een carrièreswitch die de nodige risico's inhield. Het was hem al eerder opgevallen hoe amateuristisch er in het literaire circuit nog altijd geopereerd werd: liefdewerk oud papier, zeker in vergelijking met de muziekindustrie, waar concertorganisatoren al lang *zakennemen* waren. Dat moest dus anders.

'Organisatoren van literaire activiteiten zijn middenstanders. Ze hebben een *stiel*, het zijn vakmensen. Zij moeten niet alleen zorgen voor goede, degelijke, unieke producten op het schap, ze dienen ook oog te hebben voor hun etalage en façade. Ze mogen hun klanten niet uit het oog verliezen: ze moeten oude klanten vasthouden en nieuwe klanten naar de winkel lokken.' (Coorevits in *Zuurvrij, Berichten uit het Letterenhuis* – 26/juni 2014)

Hoe dat uitpakte was in het najaar van 2014 nog te zien in de fraaie overzichtstentoonstelling ter gelegenheid van dertig jaar Behoud de Begeerte in het Antwerpse Letterenhuis. Maar eerst even de boekhouding en het zakencijfer. Om en nabij de 1400 (veertienhonderd) voorstellingen organiseerde Behoud de Begeerte sinds 1984. Tussen 1994 en 2014 kwamen daar 376.999 toeschouwers op af, sinds 2006 schommelt het jaarlijkse gemiddelde rond de 23.000 toeschouwers. De totale omzet bedroeg een slordige 15 miljoen euro; 55 procent van de inkomsten kwam uit eigen baten (ticketverkoop en sponsoring), het aandeel van de overheidssubsidie zakte de voorbije jaren tot 37 procent.

Prozaïsche cijfers, maar ze zeggen wel iets over het ondernemerschap van Coorevits en de zijnen. Een beetje ondernemer

gaat natuurlijk op zoek naar een *unique selling proposition* voor zijn handel. Die vond Coorevits toen hij op 14 februari 1989 de vijfde verjaardag van zijn bedrijfje vierde – een gelegenheid om te feesten zullen ze bij Behoud de Begeerte niet gauw laten voorbijgaan – met 'De eerste Nacht van de Liefde'. Daaruit groeide het concept van *Saint Amour*: onder die vlag stuurde Behoud de Begeerte voortaan ieder jaar rond Valentijnsdag een stel schrijvers en muzikanten op een tiendaagse veldtocht langs Vlaamse theaters om er de begeerte en de liefde te bezingen 'met al zijn zegeningen en verschrikkingen'. *Saint Amour* groeide al gauw uit tot wat ze in het dieventaaltje van de marketingbranche 'een sterk merk' noemen. Mede door slimme sponsorovereenkomsten met de publieke omroep, de krant *De Morgen* en het populaire televisieweekblad *Humo* wist *Saint Amour* zich verzekerd van ongekende media-aandacht en een enthousiast publiek, met jaar in jaar uit uitverkochte zalen. Met *Saint Amour* zette Coorevits ook een nieuwe standaard voor wat je van een literaire manifestatie mag verwachten. De tijd dat je alleen maar een gordijn hoefde op te hangen of hooguit een paar uit de kluiten gewassen kamerplanten naast het spreekgestoelte hoefde neer te zetten, was voorbij. Voor *Saint Amour* golden de wetten van het theater: een uitgekiende belichting (waarvoor Coorevits samenwerkte met scenograaf Hugo Moens) en sobere maar wonderschone decors (van beeldend kunstenaar Jan Vanriet) waren daarbij cruciaal. Ook aan een eigen huisstijl werd bijzondere aandacht besteed. Op de tentoonstelling in het Antwerpse Letterenhuis was een aantal iconische affiches te bewonderen, zoals die waarmee in 1993 de vierde editie van *Saint Amour* werd aangeprezen: een foto uit 1959, waarop Harry Mulisch en Hugo Claus, in een minuscule zwembroek en zo op het oog nog in de bloei van hun jongelingsjaren, op het strand van Ibiza als bodybuilders met hun spierballen rolden. *Pour la petite histoire*: er was hier duidelijk sprake van geschiedvervalsing. Net zoals Leon Trotski op foto's uit het Sovjettijdperk, was een derde, ietwat schriële figuur, weggeknipt: Cees Nooteboom. Dat heeft later nog veel kwaad bloed gezet. Maar dit geheel terzijde.

Die vierde editie van *Saint Amour* – met Claus en Mulisch als enige protagonisten – betekende voor *Behoud de Begeerte* een keerpunt. Coorevits raakte ervan overtuigd dat het voor een literaire avond niet volstaat een blik schrijvers open te trekken, maar dat er ook sprake moet zijn van een *thematische samenhang*. Dat vertaalde zich ook in talloze andere producties van *Behoud de Begeerte*. De ruimte ontbreekt om hier in detail op in te gaan – daarvoor verwijs ik u graag naar het prachtboek van literatuurwetenschapper Matthijs de Ridder dat ter gelegenheid van de dertigste verjaardag van *Behoud de Begeerte* verscheen. De ultieme literaire voorstelling was in de ogen van Coorevits ‘geen afgeleide van de geschreven tekst, maar een op zichzelf staande creatie, waarin op zoek werd gegaan naar de essentie van het oeuvre van de schrijver, of waarin juist parallellen en verschillen werden gezocht in het werk van meerdere auteurs. Teksttheater, zonder acteurs, maar met de schrijvers van de teksten zelf. Die schrijvers werden vanzelf een beetje acteurs. Hadden ze zich in het verleden nog half kunnen verschuilen achter een spreekgestoelte, nu werden ze samen met hun teksten in de ruimte geplaatst.’ (Matthijs de Ridder, *Behoud de Begeerte – een literaire geschiedenis 1984–2014*, De Bezige Bij, Antwerpen).

En zo ontpopte Luc Coorevits zich langzamerhand van ondernemer en organisator tot dramaturg en regisseur. Als spreekstalmeester van een aantal tournees als *Saint Amour* en *Koningsblauw* heb ik die metamorfose van nabij mogen aanschouwen. Schrijvers laten zich niet graag regisseren – dat is hun eer te na. Niemand moet hen komen vertellen welke passage uit hun jongste meesterwerk ze gaan voorlezen, of dat het toch echt wel drie minuten korter moet. Behalve Luc Coorevits. Van Luc pikken ze dat. Schrijvers mogen uit de aard van hun bezigheden dan al niet de meest sociale wezens zijn, maar zet ze veertien dagen samen in de bus en je krijgt de sfeer van een schoolreisje. Wat ook helpt, weet Coorevits, is een bord warm eten. Een sleutelfiguur bij *Behoud de Begeerte* is huiskok Harry Belmans, die de schrijvers voor aanvang van iedere voorstelling in de artiestenfoyer van het theater een exquis driegangenmenu voorziet. Op de ten-

toonstelling in het Antwerpse Letterenhuis stonden in een etagère daarom ook de menukaarten uitgesteld. ‘*Saint Amour* – Valentijnsdag 2012. Waldorfsalade met tataki van rundsvlees – Stoofpotje van zeeduivel met groene curry – Espuma van Sachertorte met rood fruit.’

Na de voorstelling kan, naar het woord van Reve, ‘een onbekrompen schenken een aanvang nemen.’ En dan samen weer de bus in, voor de rit naar Antwerpen of Amsterdam, met af en toe een plas- dan wel een rookpauze.

Pauze

(Voor Remco Campert)

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

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

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

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

staan wij te roken.

(Anna Enquist, *Nieuws van nergens*, 2010)

Behoud de Begeerte had (en heeft nog altijd) ook internationale ambities. Die zijn nooit helemaal waargemaakt, al begon het veelbelovend met de organisatie van ‘Ebene Erhebungen’, toen Nederland en Vlaanderen in 1993 samen het *Schwerpunkt* vormden op de Frankfurter Buchmesse. Er volgden nog succes-

rijke manifestaties in Barcelona, Göteborg en Londen, en voorstellingen van Saint Amour in Madrid, Londen en Parijs. ‘Na witlof en chocolade wordt ook Saint Amour een export-product met toekomst’, juichte de Vlaamse krant *De Morgen*. Iets te vroeg, want voor een echte internationale werking ontbreekt kennelijk de financiële armslag. Wel toert het circus van Saint Amour sinds 2006 ook door Nederland. Maar ondanks lovende recensies en uitverkochte voorstellingen in de Amsterdamse Stadschouwburg of het DeLaMar Theater, daalde het aantal Nederlandse boekingen van twaalf in 2006 tot vier in 2015. ‘t Zijn slechte tijden in theaterland, ook voor Behoud de Begeerte.

Ten slotte nog een kleine kanttekening bij de toekenning van de G.H. ’s-Gravesande-prijs ‘voor bijzondere literaire verdiensten’ aan Behoud de Begeerte. Na dertig jaar eindelijk gerechtigheid, ben je geneigd te denken. Toch is het allemaal minder vanzelfsprekend dan het lijkt. Coorevits is al de vierde Vlaming die door de Jan Campert-Stichting met de G.H. ’s-Gravesande-prijs wordt gelauwerd. De oprichter van de Vlaams-Nederlandse Stichting Ons Erfdeel Jozef Deleu (in 1981), voormalig directeur van het Gentse Poëziecentrum Willy Tibergien (in 1993) en de bezieler van de Poëziezomers in het West-Vlaamse grensdorp Watou Gwy Mandelinck (in 1999) gingen hem voor. Nu is het de laatste jaren bepaald niet ongebruikelijk dat Vlamingen in Nederland in de literaire prijzen vallen: vsv-, AKO- en Librisprijzen gingen naar Leonard Nolens, Dimitri Verhulst, Peter Terrin, Yves Petry, Bernard Dewulf, Erwin Mortier, David van Reybrouck en Stefan Hertmans. *Awel zunne*. Probeer je daar als Nederlands schrijver nog maar eens tussen te wurmen. Maar het omgekeerde (Nederlandse auteurs die een Vlaamse prijs te beurt valt) kwam veel minder vaak voor. Zo bepaalt het reglement van de jaarlijkse Herman de Coninck-prijs – zowat de bekendste Vlaamse poëzieprijs – dat alleen *Vlaamse* dichters daarvoor in aanmerking komen. Eigen volk eerst! Coorevits, nota bene een van de initiatiefnemers van de Herman de Coninck-prijs, maakte zich daar zo kwaad over dat hij besloot zich publiekelijk van zijn geesteskind te distantieren.

Dat de culturele kloof tussen Vlaanderen en Nederland zo langzamerhand de afmetingen van een ravijn begint aan te nemen, een blinde kan het zien. ‘Vlaanderen en Nederland staan rug aan rug en kijken naar de eigen tenen’, luidde de conclusie van een rapport dat de bedrijfseconoom (en voormalig directeur van het Vlaams Fonds voor de Letteren) Carlo van Baelen in opdracht van de Nederlandse Taalunie schreef over ‘het kwakkelende grensverkeer op de boekenmarkt’. Van Baelen vergeleek de Vlaamse en de Nederlandse boekentoptien. Op de lijst van de vijftig best verkochte boeken in de periode 2007–2012 vond hij in Nederland gemiddeld maar één titel van een Vlaams auteur, in Vlaanderen ging het om gemiddeld twee boeken van Nederlandse schrijvers. *Separated by the same language*.

Wat Coorevits met die drie andere Vlaamse laureaten van de G.H. ’s-Gravesande-prijs (Deleu, Tibergien, Mandelinck) gemeen heeft, is de vanzelfsprekende overtuiging dat er zoiets bestaat als de *Nederlandstalige* literatuur, die hoewel niet ondeelbaar, toch één is – zoals de Engelse en de Amerikaanse, de Spaanse en de Latijn-Amerikaanse literatuur dat uiteindelijk ook zijn. Als loten van, welja, één stam. Het is hem in Vlaanderen niet altijd in dank afgenomen, maar als iemand zich er nooit iets aan gelegen heeft laten liggen of een schrijver beneden dan wel boven de grote rivieren geboren was, dan wel Luc Coorevits. Hij haalde niet alleen publiekstrekkers als Jan Mulder, Kees van Kooten of Anna Enquist naar Vlaanderen, maar ook schrijvers die bezuiden Wuustwezel nauwelijks enige bekendheid genieten als P.F. Thomése, Marcel Möring, Ellen Deckwitz of Maartje Wortel – *you name them*.

Het begint bij Behoud de Begeerte vaak met een simpel idee. Zo staat in het voorjaar van 2015 in de serie *Helse tijden* een tournee gepland met twee Nederlandse en één Vlaamse schrijver, die met elkaar gemeen hebben dat ze in hun romans de problematiek rond asielzoekers en Fort Europa verwerkten: Tommy Wieringa (*Dit zijn de namen*), Ilja Leonard Pfeijffer (*La Superba*) en Dimitri Verhulst (*Problemski Hotel*). Meer moet dat niet zijn. Wie zoiets bedenkt, zou je de G.H. ’s-Gravesande-prijs welhaast gunnen.

Constantijn Huygens-prijs 2014 Mensje van Keulen

Juryrapport

‘Dit is het’, schreef K.L. Poll toen het romandebuut van Mensje van Keulen, *Bleekers zomer*, in 1972 was verschenen. Hij probeerde te verwoorden hoe hij in de ban was geraakt van het verhaal en stelde Mensje van Keulen op één lijn met Elsschot en Reve. Poll was niet de enige die onder de indruk was. In de literaire kritiek was het meteen duidelijk dat deze jonge schrijfster verschrikkelijk goed kon schrijven. Kees Fens vergeleek de beste stukken van het debuut, waar alle beschrijvingen raak zijn en alle details betekenis hebben, met het werk van Nescio en Reve. Inmiddels behoren *Bleekers zomer* en *Allemaal tranen* (1972) tot de klassieken van de Nederlandse literatuur.

De vergelijking met Nescio en Reve is een betere typering voor het schrijverschap van Mensje van Keulen gebleken dan het ‘huiskamerrealisme’ of de ‘kopieerlust’ die ook wel eens zijn genoemd. Het werk staat in een lange Nederlandse realistische traditie, maar er is geen sprake van simpelweg noteren wat de werkelijkheid biedt. Zo gewoon als de personages en hun levens lijken zijn ze helemaal niet. Het leven dat de schrijfster rondom haar zielige, eenzame, benauwde of onrustige verhaalfiguren opbouwt wordt verhevigd, verscherpt en neemt niet zelden een onvoorziene wending.

Haar grote kracht ligt in de stijl. Er is steeds een streven naar perfectie, naar precies het goede woord, het goede beeld, het sprekende adjectief, het unieke detail dat maximaal functioneert. In het literaire universum van Mensje van Keulen wordt niet uitgelegd. Alles wordt tastbaar en voelbaar gemaakt door trefzekere woorden en beelden. Dat is technisch meesterschap. Sprekende details leggen de vinger op wie deugt en wie niet deugt – voor dat onderscheid heeft de schrijfster een feilloos instinct. Opgeblazenheid, ijdelheid, kleinzieligheid, het wordt allemaal blootgelegd, maar nooit

expliciet, altijd via een tekenende anekdote of een concreet gegeven. Dat leidt tot vlijmscherpe karakterisering die toch niet honend of schamper zijn. Mensje van Keulen kan heel scherp en geestig zijn maar zij lacht niet om haar personages. Zij schrijft niet vanuit een ironische superioriteit, zij schrijft vanuit oprechtheid en mededogen, mededogen met ‘die arme schepsels op aarde’, zoals ze eens zei.

Het is de stijl, het zijn de details waardoor een groeiende benauwenis de verhalen insluit, of een onheilspellende stemming of een griezelige sfeer. Eerst lijkt de verhaalwereld ongevaarlijk maar gaandeweg wordt hij onbehaaglijk, beklemmend of eng. Dergelijke wendingen hebben in het oeuvre in de loop der jaren verschillende vormen aangenomen, in psychologische, thrillerachtige, griezelige en erotische verhalen en sinds de jaren tachtig ook in kinderboeken. Het oeuvre heeft zich in ruim veertig jaar ontwikkeld, het is veelzijdig, het kent uiteenlopende genres en thema’s, maar ieder verhaal, iedere roman, draagt het keurmerk van deze virtuoze stijl en van de typische Mensje-van-Keulenverbeelding. Daarom bekroont de jury van de Constantijn Huygens-prijs met het grootste genoegen het gehele oeuvre van Mensje van Keulen.

Mensje van Keulen

Dankwoord

In mijn boekenkast staat een exemplaar van Jacob van Lenneps *Lotgevallen van Ferdinand Huyck*. Er bevindt zich aardig wat ander spul omheen, maar dit dankwoord wordt geen reis door mijn kast noch mijn kamer. Nee, ik keer ervoor terug naar Den Haag, de stad die de mooiste tramrit van Nederland kent, zoals ik ooit schreef in de schets 'Lijn elf'.

Ditmaal kiest een denkbeeldige tram een kriskras route. Om te beginnen richting Zuidwal, waar ik, als zoveel Haagse baby's, ben geboren. Vandaar door de Schilderswijk en de Transvaalbuurt, waar ik de eerste jaren doorbracht. Vervolgens via de Regentessebuurt over de Beeklaan, waar ik naar school ging, om even verderop af te slaan naar de boomloze, kinderrijke straat in de Uitvindersbuurt, waar ik vijftien jaar woonde. De vaders waren monteur, fietsenmaker, trompettist, politieagent, schilder, kunstschilder, taxichauffeur, vertegenwoordiger in horloges, slijter, klerk, nachtwaker, schoenmaker, baas van het Indisch eethuisje, zeeman, werkloze, dronkenlap. Naast de paar ongehuwde vrouwen die hun geld verdienden als verkoopster, onderwijzers en barmeid, waren er de vrouw die met haar broer de slaapkamer deelde en de dame die in het kippenhok in haar door kruisbessen-struiken overwoekerde achtertuin sliep en de woning liet aan kranten en oud papier. De moeders die thuis alles al deden en zonder wie niemand kon, gingen vaak ook nog 'uit werken', wat doorgaans voor poetsen en schrobben stond. Ik dank de straat en haar bewoners, ik dank de stad.

De tram rijdt verder, naar St. Petrus Banden aan de Kerkhoflaan, waar mijn familieleden, die hun hele leven hun bed op Het Veen hadden staan, nu op stand op Het Zand rusten. Hen dank ik voor hun liefde, humor en verhalen, waarvoor de dobbelsteen van mijn grootvader die altijd 6 gooide, symbool staat.

De tram maakt vaart langs het vroeger angst inboezemende Verversingskanaal en rijdt langzaam langs de evenzeer fantasie aanwakkerende zee, die je mist zodra je er niet meer zomaar naartoe kan. En dan, met een kleine omweg langs de Academie aan de Prinsessegracht, gaat de reis weer naar Amsterdam en eindigt bij *Ferdinand Huyck*.

Het boek is het enige wat ik bezit van de grootmoeder aan mijn vaderskant. Ik heb haar niet gekend, ze stierf enkele maanden voor ik haar naam erfde.

Hoe zal het zijn geweest voor een jong meisje om zich al lezende te verliezen in deze avonturenroman en een jaar of tien later kennis te krijgen aan een streng gereformeerde jongeman? Het boek moet een schat voor haar hebben betekend. Ook de bladwijzer: een snipper papier, afgescheurd van een bladzijde uit een schoolschrift, heeft ze erin bewaard. Maar de twee regels uit een liedje, dat door de verteller wordt aangehaald, heeft ze niet ter harte genomen:

*Een breidel knelt, ofschoon van goud:
Te vroeg getrouwd, te laat berouwd.*

Mijn vader was haar zestiende kind.

Soms, als ik onderweg ben naar mijn eigen zoon, denk ik: zal ik hem het boek geven?

Hij woont aan de Jacob van Lennepkade. Om er met de fiets te komen doorkruis ik het Vondelpark, rijd door de Tweede Constantijn Huygensstraat, passeer het Huygenscollege en sla af bij de Bilderdijkkade. Neem ik de tram, dan voert de route via de Van Baerlestraat en de Eerste Constantijn Huygensstraat langs snackbar Constantijn en de bloemenzaak die daags na bekendmaking van de laureaat een briefje door mijn brievenbus gooide: 'Wij waren heden met bloemen aan uw deur. Helaas troffen wij u niet thuis, daarom zijn ze meege-nomen. Wilt u ons daarom even terugbellen? Afhalen mag natuurlijk ook.'

Het boek is vandaag mee op reis gegaan – ik pak het even. Zoals u ziet valt het zowat uit elkaar. De titelpagina is zelfs helemaal los, maar is wel stevig beplakt met een document:

Ter Belooning
van
VLIJT, GOED GEDRAG
en
Getrouw Schoolbezoek
in het Jaar 1887
en ter verdere
AANMOEDIGING
wordt deze
PRIJS
gegeven aan
Mensje Veltmeijer

Ik dank de Jan Campert-Stichting en de jury die mij,
127 jaar later, belonen met de eervolle Constantijn
Huygensprijs.

Marja Pruis
Een feest met licht en schemer op de juiste plekken
Over het oeuvre van Mensje van Keulen

Niemand hoeft zich verongelijkt te voelen. Al was het maar omdat verongelijkheid zo helemaal niét bij de laureaat past. De bekroning van het oeuvre van Mensje van Keulen met de Constantijn Huygensprijs voelt vooral als gerechtigheid. Zij schrijft geen literatuur die zichzelf op de borst klopt, eerder het tegenovergestelde. Als een eenentwintigste-eeuwse Frans Coenen legt ze de bleke levens vast van mensen die niet direct de meest gearticuleerde stemmen vertegenwoordigen in literatuur. Dat haar werk wordt gekenmerkt door constante kwaliteit en groeiend meesterschap, en blijft verrassen, nu al zo'n dikke vier decennia, is op zich nooit onopgemerkt gebleven. Vanaf haar debuut eind jaren zestig vorige eeuw kan ze rekenen op aandacht en waardering. Ze ontving in de loop der tijd verschillende prijzen, alle drie al dan niet toeval-
lig vernoemd naar een vrouw, Nienke van Hichtum, Annie Romein en Charlotte Köhler. Sinds de laatste tien jaar bereiken haar romans en verhalenbundels ook stevast de long-
dan wel shortlists van de grote literaire prijzen. Misschien is dat het wel: dat het voelt alsof die nominaties van de laatste tijd, die net-niet-prijzen, nu dan toch met terugwerkende kracht verzilverd worden.

Mensje van Keulen, geboren als Mensje Francina van der Steen op 10 juni 1946 in Den Haag, debuteert op 22-jarige leeftijd met het verhaal 'Een bruiloft' in literair tijdschrift *Hollands Maandblad*. Op school had meester Tiemeijer het 'Mennie' meermalen voorgehouden: 'Kijk goed, kijk beter, en je ziet steeds meer.' Uit de boekenkast thuis pakte ze telkens de verhalen van Edgar Allen Poe. Hij besmette haar voorgoed met een voorkeur voor een delicate combinatie: horror en huiselijkheid.

'Een bruiloft' is een verhaal waarin, geheel des Van Keulens weten we inmiddels, de rauwe realiteit het wint van de romantiek. Terwijl de bruiloftsgasten oefenen op 'Geef mij maar

Amsterdam', de netgetrouwden Jopie en Tinus zich even hebben teruggetrokken en oom Henk er nog snel een schuine mop tegenaan gooit, wordt oma zachtjesaan onwel en sterft op het toilet. Dit alles vervat in een glasheldere stijl, met veel aandacht voor de couleur locale, zowel in de dialogen als in de beschrijvingen van het interieur en het uiterlijk. In dit burleske verhaal – 'De muzikanten feliciteren het echtpaar als condolerende doodgravers.' – laat Van Keulen al helemaal zien waartoe ze in staat is: kleine zielen met aandacht en humor haarscherp neerzetten. Het bijzondere is dat dit gebeurt zonder medelijden, maar ook zonder ironie; de schrijver toont zich alleen superieur in haar opmerkingsgave. Later zal ze zelf zeggen over de bejegening van haar personages: 'Ik heb mededogen met ze, heb een aversie voor ze, walg van ze, houd van ze. Ik kan om ze en met ze woedend en sentimenteel zijn, maar ik kan ze ook met distantie bezien, al verkeren ze in nog zo'n penibele situatie.'

In 1972 verscheen haar romandebuut, *Bleekers zomer*, een dun langwerpige boekje, sober en a-modieus uitgegeven door Thomas Rap, 'een kleine roman' luidt de ondertitel. Geen flaptekst, geen auteursfoto, niks. Alleen maar het verhaal van de 32-jarige Willem Bleeker die denkt zijn huiselijke bestaan met vrouw en kind te kunnen ontvluchten, en in de grote stad aanbeland in de een na de andere onverkwikkelijke situatie terecht komt. Niks dramatisch, maar daardoor eigenlijk heel érg dramatisch. De precisie waarmee Van Keulen zomaar een gesprekje bij de Chinees tussen Bleeker en vriend Gerrie optekent, is verbijsterend.

'Met een zucht deden ze de bovenste knoop van hun broek los. Van de rijsttafel was slechts 'n half kommetje rijst over. Gerrie klokte het laatste kwart pils weg, boerde, en wenkte 'n tenger dienstertje.

"Twee koffie en de rekening juffrouw."

Hij keek haar na. "Die ploppertjes, 'n tailletje, 'n kontje," zei hij tegen Bleeker op vertrouwelijke toon. "En mooi dat die chocola is tussen de lakens."

Het meisje zette de koffie op tafel en Gerrie keek haar recht in haar gezicht aan en zei dat ie nog nooit zo goed gegeten had.'

De recensenten zijn in de war. Overrompeld. 'Ik wist niet dat een vrouw zoveel humor in huis kon hebben,' schrijft eentje. En een ander: 'Ik vind de schrijfster zelf ook erg mooi, maar ik ken haar helaas niet.' Ineens zijn ze op ieders netvlies: de immense bos donkere krullen, de kohl-omrande ogen. Bibeb, meester-interviewer van *Vrij Nederland* met immer intense observaties van handgebaren, oogopslagen, gaat erop af en constateert dat de schrijfster eigenlijk gefilmd zou moeten worden, zo'n dramatische schoonheid als ze is, 'wild, schuw en argwanend'.

De wilde schoonheid met het sensibele temperament – 'Ik zie altijd afschuwelijke dingen voor me. Mensen die ik lief vind met witte gezichten, bebloed op straat.' – ontpopt zich als een noeste werker. Ze legt een ijzeren consequentie aan de dag in haar schrijven, zowel in productie als wat betreft stijl en thematiek. Waar het felrealistische proza van vele van haar mannelijke generatiegenoten de tand des tijds niet doorstaat, bereikt het vroege werk van Mensje van Keulen onmiddellijk een klassieke status. Voor *Propria Cures*, waarvan ze redacteur is van 1970 tot 1972, schrijft ze verhalen en tekent ze cartoons. Daarna is ze acht jaar lang redacteur van het literaire tijdschrift *Maatstaf*.

Al bij het begin van haar schrijverscarrière vindt ze dat ze moet kiezen tussen schrijven en tekenen. Na de middelbare school in Den Haag was ze voor een jaar als au pair naar Londen vertrokken, waar ze ook de kunstacademie bezocht. Terug in Nederland verhuisde ze naar Amsterdam en trouwde met de fotograaf Lon van Keulen, met wie ze een zoon kreeg. Schrijven is moeilijker dan tekenen, zo ontdekt ze, maar ze kan er meer in kwijt. Over haar vorm van realisme zegt ze: 'Ik wil de realiteit verheviggen. Het realisme bestaat eruit dat wat ik verzin, zou kunnen gebeuren. En dat kan dus iets merkwaardigs zijn. Ik ga niet in de tram zitten en dan maar alles opschrijven wat er gebeurt.'

In hetzelfde jaar dat *Bleekers zomer* verschijnt, komt ook de verhalenbundel *Allemaal tranen* uit. Een klein boekje wederom met onvergetelijke miniaturen van huiskamertreurigheid die toch sexy blijken, ook voor jonge lezers. Voor het eerst wordt

zo licht en tegelijkertijd zwaar over de verschrikkingen van het meisjesleven geschreven, en worden ‘gewone’ mensen bijna surreëel in beeld gebracht: een gekke tante, een dooie opa, een bronstige buurjongen met puistige billen. Het zijn kijkjes door de vitrages van het grote-mensen-burgerbestaan, waar de sperziebonen doorgekookt zijn, de sudderlappen stinken en de zeentjes tussen de tanden blijven zitten.

Aan Bibeb vertelde de 26-jarige Mensje dat ze erg hield van *De avonden* van Gerard Reve, en *De tranen der acacia's* van W.F. Hermans. En van Elsschot. ‘Van werk met mooie zinnen en wisseling tussen droefheid en humor.’ Over haar eigen creatieve proces: ‘t Duurt echt lang voor je een goeie zin hebt. Het is ontzettend moeilijk in een verhaal de juiste woorden te vinden.’

Haar mannelijke hoofdpersonen zijn sukkels, en worden getiranniseerd door krenge van wijven. In het universum van Mensje van Keulen is de vrouw van de slager ‘een op haar achterpoten lopende blonde zeug’, en groeit het vroegwijze vriendinnetje Roos, met tietten tot halverwege de schoolbank, uit tot een mythische heldin met een passende naam: Tigertits Rosie. Als het avontuur met deze Roos wreed ten einde loopt, moet de vertelster haar verlies onder ogen zien: ‘Het mooie leven met Roos en de vetkuiven was voorbij. Boven liep iemand heen en weer te dreunen. Voor in het huis raasde de stofzuiger. Daar gaat m’n moeder, dacht ik, stofzuigen kalmeert ’t.’

Opmerkelijk proza is het, ook voor die tijd, omdat het ernstig is maar toch ook getuigt van (zelf)spot. Het drie bladzijden lange verhaal ‘Truefoodman slaat toe’ begint aldus: ‘Herman leek een gelukkig mens. Hoe ongelukkiger hij zich voelde, hoe vrolijker hij zich voordeed. Gesteund door deze gave, reisde hij rond met babyvoedsel [...]’. Twee bladzijden verder komt hij thuis, en overdenkt het wezen van zijn vrouw Gerda; overdenkingen die leiden tot het heel subtiel saboteren van haar breiwerkje: ‘Met een trillende vinger schoof hij een steek van de naald, die met een beetje trekken snel verder zakte. Hierna legde hij het breisel naast zich en stond op. Gerda was thuis, Gerdaatje moest omhelsd worden.’

Met het verschijnen van de roman *Van lieverlede*, in 1975, over een verstikkende moeder-dochterrelatie, werd de schrijfster definitief gekroond tot koningin van de neonaturalistische troosteloosheid. Een mooie titel, goedbedoeld ook, die haar desondanks een klein beetje tekort doet. Kenmerkend voor de verhalen en romans van Van Keulen zijn de levendigheid en de humor, die bij de traditionele naturalisten over het algemeen ver te zoeken zijn. Wat ze gemeen heeft met laatnegentiende-eeuwse schrijvers als Frans Coenen, Arnold Aletrino en Jacob Israël de Haan is de focus op de anti-held, de man of vrouw als gevangene van het lot. Hoe hard deze ook probeert te ontsnappen aan zijn leven, hij zal nooit zijn sociale klasse kunnen overstijgen. Typisch voor de pen van Van Keulen is daarbij echter de lichte toonzetting, de aandacht voor het onderscheidende detail, het absurde ook. Verwante schrijversgeesten in het land zijn in de jaren zeventig J.M.A. Biesheuvel en Maarten 't Hart: met hen vormt Mensje van Keulen een driemanschap van volstrekt originele verhalenvertellers, uit marmer hakkende stilisten, voor wie de kwalificatie ‘droefgeestig’ uitgevonden lijkt.

In de jaren tachtig zet haar fijnzinnig realistische verteltrant zich door in twee grote romans, *Overspel* (1982) en *Engelbert* (1987). *Overspel* is het haarfijne driedubbele portret van een oplichter, een bedrogen vrouw en een ontvankelijk meisje. Anton Hofman is een fraudeur pur sang, iemand die misbruik maakt van het vertrouwen dat een oude vrouw nu eenmaal stelt in een bankemployee. Zijn dochter Anne krijgt als au pair in Londen te maken met list en bedrog in de figuur van haar werkgever. En dan is er nog de zus van Hofman, die het slachtoffer is van de stiekemigheid van haar echtgenoot. Weer is er die blik, vervuld van mededogen en distantie tegelijkertijd, waardoor de oplichters vooral reikende zielen zijn, gevangen in hun eigen verzinsels.

Engelbert is het verhaal van de slager Leo Engelbert, die niet weet waar hij het moet zoeken met zijn eigen vleselijke lusten. Een tragische held is hij, getrouwd met een door- en door-katholieke Emmelien, en vader van de lichtzinnige Mathilde. ‘Namen moeten kloppen, goede namen zijn erg

belangrijk,' zou de schrijfster later in een interview zeggen. Ze laat haar personages in deze roman, die zich afspeelt in drie tijdvakken, worstelen met schuld en boete, seks en de paus. Het basisidee voor deze roman droeg Van Keulen al zo'n tien jaar met zich mee.

Begin jaren tachtig verschijnt ook poëzie van haar hand, verhalende poëzie, *De avonturen van Anna Molino*, geïllustreerd door Peter Vos. Het is een schelmenroman op rijm, over een meisje dat niet beter weet dan moordend en vechtend als een wraakgodin door het leven te gaan. Molino is Spaans voor 'vriend van de duivel', en de duivel is dan ook de enige in wie Anna uiteindelijk haar meerdere moet erkennen. 'Weinig stichtelijk en bij wijlen onsmakelijk', oordeelde de Boeken-gids. 'Niet geschikt voor openbare bibliotheken.' Geestig, uitdagend en buitengewoon ritmisch, zullen ze bedoeld hebben.

In de verhalenbundel *De ketting* (1983) keert de schrijfster terug naar de thematiek van haar eerste boeken. In psychologische miniaturen schrijft ze over kleine lieden die huis en haard de rug toekeren, maar nooit de regie vinden over hun bestaan. In 'Lisa en Tito' begint een meisje van Wassenaarse komaf een heilloos avontuur in Spanje met een verwilderde Belg. In 'Eerste woensdag van de maand' valt een vader flauw als in het ziekenhuis bij zijn dochttertje een splinter uit het been wordt verwijderd. 'Jij hebt geen gevoel,' verwijt zijn vrouw hem als hij het kind weer bij haar aflevert, alvorens naar zijn kantoorleven terug te sjokken. Sterker dan ooit valt op hoezeer de schrijfster haar techniek heeft geperfectioneerd, door overbodigheden weg te halen, in te zoomen op een aantal veelzeggende details, zorgvuldig om de pointe heen te draaien. De protagonist in het titelverhaal wordt aldus geïntroduceerd: 'Redeker kon doorgaan voor een dealer in personenwagens of een chirurg in zijn vrije tijd.' In 'De sleep' gaat een zoon op bezoek bij zijn oude moeder, en heeft niet de moed te vertellen dat zijn huwelijk voorbij is. Met een minimum aantal woorden weet Van Keulen maximale spanning teweeg te brengen. 'Het huis' laat aan de hand van schijnbaar irrelevante details zien welke gevolgen echtscheiding heeft voor kinderen.

Voor de kinderboeken die ze schrijft, onder andere *Tommie Station* (1985), *Vrienden van de maan* (1989), en het kunstige *Van Aap tot Zet* (1990), krijgt ze in die jaren meer lof, en prijzen, toegezwaid dan voor haar volwassen proza. Waar dat nu aan ligt? Er bestaat zoiets ongrijpbaars als een literair klimaat, en in de jaren tachtig zijn critici meer op zoek naar het literair experiment dan dat ze waardering hebben voor de degelijke verhalenvertellers. Werd Mensje van Keulen aanvankelijk geprezen om de genadeloosheid en tegelijkertijd de liefde waarmee ze een nieuw soort helden-op-pantoffels neerzette, nu wordt haar verweten dat ze de spruitjeslucht in haar verhalen cultiveert, 'niet meer dan' vreugdeloos realisme zou bedrijven.

Of het daarmee te maken heeft, wie zal het zeggen, feit is dat begin jaren negentig de schrijfster een aantal uitstapjes maakt naar de non-fictie. In 1991 verschijnt *De lach van Schreck*, een combinatie van reisverhalen en jeugdherinneringen waarin ze haar fascinatie voor vampieren en andere nachtelijke verschijnselen uitdiept. Ze bezoekt het graf van Edgar Allan Poe, en de biotoop van de Brontës, de donkere Moors in Yorkshire waar het flink kan spoken. Schreck uit de titel is Max Schreck, de acteur die de vampier speelt in Murnau's film *Nosferatu*, begin jaren twintig vorige eeuw. Een huiveringwekkende vertolking, door Van Keulen gememoreerd in een huiveringwekkend verhaal.

Een iets huiselijker transformatie legt ze vast in *Geheime dame* (1992), een biografisch portret van Maarten 't Hart die zich – zoals ze in het eerste hoofdstuk 'Blond bezoek' beschrijft – op zeker moment bij haar aandient als Maartje. 'Zolang ik niet meer van hem zie dan de zedig over zijn knieën hangende rok, en zijn eigenaardige, maar vertrouwde stem hoor, is het niet moeilijk met hem te praten. Maar zie ik zijn hoofd, de overdadig aangebrachte make-up en vooral de mond die eruitziet of hij onstuimig heeft gezoend, dan geloof ik niet dat hij dit zelf serieus neemt en krijg een gevoel dat het midden houdt tussen lust om te lachen en verlegenheid.' Eenmaal over de eerste onwennigheid heen, raakte ze geïnteresseerd in het verschijnsel dat een man af en toe graag een

vrouw wilde zijn. Wat aanvankelijk een kort artikel moest worden, toen een klein boekje, werd een intiem, volwaardig portret, aan het eind waarvan de schrijfster zelf verzucht dat het mooi was geweest. De uitstapjes zal ze missen, maar ze snakt ernaar zelf weer een verhaal te bedenken.

Dat verhaal werd de roman *De rode strik* (1994), de beklemmende geschiedenis van Maria en haar zusje Bee die afrekenen met de nieuwe vriend van hun moeder, 'de beestenman'. Stipte ze in eerdere verhalen al die onbestendige en roerige tussentijd aan waarin het meisje zich bevindt dat bijna-kind af is, in *De rode strik* krijgt de stem van de elfjarige Maria vrij baan. De ambivalentie tussen de kinderlijke en de verstandelijke blik, kinderlijke gewetenloosheid en volwassen verantwoordelijkheidsbesef, maakt de grote kracht uit van deze roman. Onontkoombaar laat de schrijfster haar protagoniste afstevenen op het definitieve verlies van haar onschuld. Een gruwelijke gebeurtenis, en weer bedrieglijk alledaags verteld. Nieuw is de thrillerachtige compositie: aan het begin van de roman worden de dramatische gegevens op tafel gelegd, erna wordt langzaam onthuld hoe het zover heeft kunnen komen. Meer echter nog dan om de intrige gaat het om Maria's sensitieve blik op haar omgeving, haar ontvankelijkheid voor alles wat met geweld, onheil, bloed te maken heeft. Ze stelt zich voor hoe in het donkere water bij de gasfabriek lijken uit de onderwereld komen bovendrijven, de tandarts ziet ze als een brute beul, de beestenman wenst ze alle mogelijke ongelukken toe. Niet zomaar een hartaanval, maar 'een hartverplettering'. Of dat hij van zijn brommer wordt geslingerd en in het afvoerkanal terecht komt, waar hij zal blijven haken en verdrinken. Ook de kinderspelletjes op straat zijn beladen met dreiging. Zo speelt Maria het macabere 'Klein Anna zat in Majesteit', dat ook in *Paranoia* van Hermans voorkomt, in het verhaal 'Manuscript in een kliniek gevonden'. Een van de kinderen zit bij dit spel op de hurken met het hoofd op de knieën, de armen eromheen geslagen, en antwoordt op de vraag waarom zij zo weent: 'Omdat ik morgen sterven moet, sterven moet, sterven moet.' Waarom? 'Dat heeft de boze Frederik gezegd.' Fantasie en werkelijkheid, magie en nuchtere reali-

teit – bij tegenspoed denkt Maria 'Tararaboemdiee, viel dat niet reuze mee?' – schuiven in *De rode strik* subtiel over elkaar heen.

'Er zijn gebieden die ik graag duister houd,' aldus de schrijfster. Haar enige openlijk autobiografische roman schrijft ze naar aanleiding van de dood van haar moeder. *Olifanten op een web* verschijnt in 1997, met als openingszin: 'Op de ochtend van 21 september is de vrouw die het meest voor mij heeft betekend, gestorven.' Schrijven is bezweren, ondervindt ze bij het werken aan dit boek. Het idee dat haar moeder onsterfelijk is, houdt ze vast door over haar te schrijven. In een mengeling van verslag, herinneringen en dagboeken schetst ze een intens beeld van de relatie met haar familie. Op de achtergrond beweegt de vader, die op zeker moment de benen nam en uit beeld verdween. 'Mijn moeder durfde in de buurt van mijn vader nauwelijks haar mond open te doen. Ze zei dat dat al vanaf het begin van haar huwelijk zo was: "Je vader zei: 'Word maîtresse, dan kan je wat bijverdienen.' Maar ik wist niet wat dat was, maîtresse, en ik durfde het niet te vragen.'" En passant schetst ze het portret van haar jeugdige zelf, het vrijheidslievende meisje dat met rust gelaten wil worden, en niet als ze 's nachts thuiskomt geconfronteerd wil worden met een wachtende moeder in nachthemd. 'God, laat haar deze keer in bed blijven.'

Een paar jaar later zegt ze in een interview: 'Een van de verrukkingen van het schrijven is dat het de factor tijd weg haalt. De pijn dat alles verglijdt, dat het voor je het weet donker is en de dag weer voorbij, dat we sterfelijk zijn.'

In de roman *De gelukkige* (2001) loopt Nora, beschermd opgevoed in de provincie, weg van huis om in het geheim in Schotland te trouwen met een zestien jaar oudere man. Later, als haar zoon het huis uit is, zal ze zich opnieuw in een gepassioneerde verhouding storten, die haar zelfs naar Pakistan zal voeren. Het drama van de vrouw die verslaafd raakt aan het type man dat niet goed voor haar is, vertelt Van Keulen op een bijna-poëtische manier, die niets met larmoyant te maken heeft, maar wederom alles met een groot gevoel voor haar personages. 'Jij denkt dat je iets moois had. Alle verliefde

vrouwen denken dat. Maar liefde is niet mooi. Ik verwens hem, hij verwenst mij, en jij verwenst hem of mij of ons allebei, god, wat mooi. Je komt er overheen. Het houdt op. Het houdt altijd op. Dat moet ook wel, omdat niemand wat heeft aan een vrouw met liefdesverdriet.'

'Er is een noodzaak,' zei ze naar aanleiding van deze roman. 'Dan kun je zeggen: dat bedenkt je toch zelf, jij laat je personages iets ontvluchten. Maar zo is het niet, mijn personages leven in hoge mate een eigen leven, ik weet lang niet altijd waarom ze doen wat ze doen.' Zelf zit ze het liefst thuis. 'Ik ben heel trouw. Kan moeilijk iemand in de steek laten. Maar achter mijn bureau laat ik mijn personages ervandoor gaan. Schrijven is toch ook een soort vluchten.'

In 2003 verraste de schrijfster met een nieuwe verhalenbundel, *Het andere gezicht*, die prompt genomineerd werd voor de AKO Literatuurprijs en de Libris Literatuurprijs. Ultrakorte verhalen als 'De plankenvloer', en 'De bal en de lepel', waarin de voorwerpen een eigen leven leiden, lijken weer helemaal terug te voeren op de huiselijke horror van Edgar Allan Poe. Het titelverhaal gaat over een vrouw met een verbrand gezicht, die aan de eeuwige jeugd van portretten in het Rijksmuseum denkt. Het is een verhaal over schoonheid, net als 'Lelijk', een tot op het bot uitgekledede raadselachtige scène uit het leven gegrepen over wijnhandelaar Victor en diens intenselijke assistente Annet.

In haar roman *De laatste gasten* (2007) is het hoofdpersonage een jonge vrouw, Florrie, die na de dood van haar tante als huishoudster aan de slag gaat in een pension voor kunstenaars en intellectuelen. Langzamerhand lijken de bewoners van dit tehuis minder onschuldig dan ze zich op het eerste gezicht voordoen. Wederom geldt dat de schrijfster via haar hoofdpersonage, soms een beetje venijnig, de zwakheden van de andere figuren laat zien, wat niet betekent dat ze erop uit zou zijn ze onderuit te halen. Van Keulen liet zich voor deze roman inspireren door de dagen die ze midden jaren zeventig had doorgebracht in De Pauwhof in Wassenaar. Drie jaar lang werkte ze eraan. 'Vaak wordt gezegd dat ik erg realistisch zou schrijven en misschien is dat soms ook wel zo, maar het

gaat me toch eerder om geloofwaardigheid dan realisme,' zei ze over het schrijven van *De laatste gasten*. 'Willen je figuren gaan leven, dan moet je details laten zien. Ik werk nogal zintuiglijk: ik zie iemand voor me, ik hoor hem of haar praten. Ik heb mijn best gedaan niet alle gebeurtenissen uit de roman te verklaren. Zo gaat het in het leven ook niet. Wie heeft het hondje Victor kaalgeschoren? Is die Emile Waterman nu wel of niet een oplichter? Ik hou van dit soort rafels aan verhalen.'

De term 'rafels' heeft ze altijd onthouden van een opmerking die K. Schippers maakte. Hij schreef al in een recensie van *Bleekers zomer* in 1972 dat er 'rustig rafels aan het verhaal hingen', wat hij bedoelde als compliment. In *De laatste gasten* laat ze Florrie zeggen: 'Na verloop van tijd ben ik die periode gaan beschouwen als een op zich staand verhaal, zoals je leven meerdere verhalen kent. Aan het ene hangen meer rafels dan aan het andere, maar het zij zo, ze liggen vast in het verleden en er is niets meer aan te veranderen.'

Sterker dan ooit gaat ze in de verhalenbundel *Een goed verhaal* (2010) minimalistisch te werk, zowel in het in kort bestek neergezette drama, als in haar rigide penvoering. Passanten zijn onvergetelijk omdat ze zo nauwgezet worden geobserveerd: 'De mollige enkels van het meisje wekken bijna haar medelijden, ze leest er een hele toekomst in van vermoeidheid, afwijzing, een voortijdige dood op een bank vol vlekken.' De invloed van Edgar Allan Poe en die van Raymond Carver lijken met elkaar te wedijveren, in de zin dat de horror een steeds realistischer, bijna achtelozes gezicht krijgt. In het openingsverhaal, 'De eerste man', probeert een vader na jaren afwezigheid weer terug te komen in het leven van zijn volwassen dochter. Zij wil hem ter wille zijn, maar niet nadat ze zijn nieuwe liefde heeft weggepest. Grotesk is het verhaal 'Zand', waarin een man op het strand denkt bij te komen van de verwijten van zijn vrouw, en slachtoffer wordt van een verkrachting. Hoe moet hij straks zijn vrouw weer onder ogen komen? Verstilder, minder gericht op een plot, is het verhaal 'Laatste wens', waarin de hoogzwangere Kim na een ontmoeting met een terminaal zieke man besluit haar hufterige man te verlaten.

Mannen en vrouwen, ze zijn aan elkaar uitgeleverd in het universum van Mensje van Keulen. Haar mannelijke personages zijn nogal eens sukkelig en slachtoffer van vrouwelijke tirannie, vrouwen vallen ten prooi aan snoeverige charmeurs, macho's met een dubbelleven. Zelf zegt ze hierover: 'Ik heb nooit gedacht dat de ene soort kwaadaardiger zou zijn dan de andere. Het is maar net wat het verhaal verlangt.'

Het is inderdaad maar net wat het verhaal verlangt. In *Een goed verhaal* bedient de schrijfster zich van de monologue intérieur, waarmee ze iets monomaans bewerkstelligt en uitstijgt boven de karakterschets. In 'Bedevaart' laat ze Paula in dronken toestand een urinoir bepotelen: 'Ze haalt haar vinger-toppen door de gele stroperigheid die onder haar nagels kruipt. Lager, nog lager, tot de bodem, Paula.'

In haar tot nog toe laatste roman, *Liefde heeft geen hersens* (2012), is een vrouw ook na de dood van haar man nog zo bang voor hem, dat ze de urn met zijn as bewaart in haar kledingkast, alsof ze hem nog steeds een oogje op haar laat houden. Romy heet ze, en ze werkt bij een uitvaartonderneming, ze schenkt de koffie voor de rouwenden en houdt de boel schoon. Haar beide kinderen hebben zich van haar vervreemd; haar zoon omdat hij zijn vader haatte, en haar dochter omdat ze zich altijd achtergesteld voelde bij haar broer. Het tweede vertelperspectief ligt bij Harro, de huismeester van de flat waar Romy woont. Hij koestert al jaren een heimelijke liefde voor Romy, en laat zich koeioneren door zijn krakkemikkige moeder. Beide figuren laat de schrijfster boven zichzelf uitgroeien tot hoofdrolspelers in een klassieke tragedie waarin moedwil, misverstand en onvermogen het voor het zeggen hebben. Vooral de huismeester roept zowel afkeer als mededogen op, en zelfs angst. Als lezer word je bang voor deze stalker-in-de-dop, obsessief verzamelaar van persoonlijke bezittingen van zijn geliefde object, en potentiële lustmoordenaar.

Somberheid heeft voor Mensje van Keulen te maken met een eerlijk soort schoonheid. 'Als mijn personages ongelukkig zijn en het lukt me dat goed op te schrijven, voel ik me voldaan.' In haar kunst komen techniek en intuïtie samen.

'Mensen denken, je zult wel een routinier zijn in het schrijven. Dat is niet zo. Ik doe er steeds langer over. Je wordt steeds kritischer. In dat opzicht is schrijven ellendig. Maar niét schrijven is ellendiger.' Veel ontstaat naar haar eigen zeggen tijdens het schrijven: de opzet, de structuur, de ritmiek. Alles moet uiteindelijk kloppen. De personages, hoe ze praten, hun jargon, of ze al dan niet bedachtzaam zijn. Wat iets anders is dan dat je als schrijver zou moeten zeggen hoe iemand is en waarom hij of zij doet zoals hij doet. 'Dat wordt niks.' Al werkende krijgt alles kleur. Uiteindelijk gaat het bij haar vaak om die ene zin, dat ene woord. 'Eén woord mis en alles kan mis zijn, net als bij een verkeerde penseelstreek.'

Het onmachtige verlangen van de verliefde, vol van angst en jaloezie, wordt samengebald in het beeld dat de schrijfster in *Liefde heeft geen hersens* oproept van Harro, zoals ze hem laat plaatsnemen in zijn huismeesterhok. Naarstig spoelt hij de beelden van de beveiligingscamera door, op zoek naar beelden van háár. Als hij een stel vrouwen naar boven ziet gaan die op de vijfde verdieping uitstappen, kan hij niet anders denken dan dat ze voor Romy komen. 'Vriendinnen. Vrolijkheid. Vrouwen lachen makkelijk.' Zij is de stad in, hij is de amechtige achterblijver. 'De stad in. Uit haar mond klinkt het als een feest met licht en schemer op de juiste plekken.'

Jan Camp
Stichting
het symposium
Zijf klassieke kind
1950–1990

Woord van welkom

Als voorzitter van de Jan Campert-Stichting heet ik u allen van harte welkom. In het bijzonder natuurlijk Els Pelgrom, een van diegenen die wij de schuld kunnen geven van het feit dat we hier vandaag bij elkaar zijn.

Mocht u zich afvragen: Waartoe is de Jan Campert-Stichting op aarde? Dan zou ik zeggen: Bel Mensje van Keulen, die dit jaar de Constantijn Huygens-prijs heeft gekregen. Of bel lezers die dankzij onze literaire prijzen op het spoor zijn gekomen van het werk van Mensje van Keulen, Jan van Mersbergen, Piet Gerbrandy, Bas Heijne, of van de festivals van Behoud de Begeerte. Zij allen vielen in de prijzen die de Jan Campert-Stichting namens de gemeente Den Haag dit jaar heeft toegekend.

Het toekennen van literaire prijzen voor wat mooi en goed is, is een van onze taken. Een ANWB-bord in de boekenwereld, die de lezer leidt naar het beloofde land van literaire meesterwerken. Zoiets is de Jan Campert-Stichting. Maar dan een beetje meer.

Naast het strooien met literaire prijzen organiseren wij jaarlijks een symposium. Dit jaar gewijd aan een klavertje vijf van klassieke kinderboeken uit de periode 1950–1990. In zekere zin is deze dag een vervolg op het symposium dat nu bijna een kwart eeuw geleden georganiseerd werd onder de titel *Literatuur zonder leeftijd*. Alleen heel oude mensen, zoals ik, dus mensen juist met heel veel leeftijd, weten dat nog. Het werd dan ook wel weer eens tijd ons vizier op de jeugdliteratuur te richten.

U krijgt vandaag een stortvloed van woorden over u heen gestort. 12 voordrachten, 1 interview en 1 rondetafelgesprek om heel precies te zijn. Er zal ook beeld zijn, want geen Jip en Janneke zonder Fiep Westendorp, geen Kleine Kapitein zonder Carl Hollander en geen Madelief zonder Mance Post. De illustratoren gaven deze literaire kinderhelden letterlijk een gezicht.

Ik wens u een mooie dag toe. Sadder gaat u, denk ik, aan het eind van de middag niet naar huis, maar hopelijk wel wiser. We zullen zien.

*Aad Meinderts,
voorzitter Jan Campert-Stichting*

Helma van Lierop-Debrauwer
De 'Grootste Gemene Deler' van 'klassiek'.
Vijf klassieke kinderboeken (1950–1990)

Inleiding

'Alles woelt hier om verandering'. Met deze woorden opende Anton Korteweg, destijds directeur van het Letterkundig Museum en voorzitter van de Jan Campert-Stichting, iets meer dan 22 jaar geleden het symposium van de Jan Campert-Stichting 1992 over 'literatuur zonder leeftijd'. Hij signaleerde opwinding en rumoer in de wereld van de kinderliteratuur en onderstreepte dat met wapenfeiten als de publicatie van een nieuwe jeugdliteratuurgeschiedenis – *De hele Biblebontse berg* – onderzoek dat de kinderliteratuur op de academische kaart zette en, last but not least, een snel groeiend aanbod aan jeugdboeken van literaire kwaliteit.

Zonder iets af te willen doen aan het elan van de kinderliteratuur in het begin van de jaren negentig, zie ik allerlei redenen om Kortewegs typering van die tijd uit te breiden naar de hele naoorlogse periode. De mentaliteitsverandering in de jaren vijftig, de roerige jaren zestig en zeventig en de opmaat naar de literaire emancipatie van het kinderboek in de jaren tachtig hebben samen de toon bepaald van de hedendaagse kinderliteratuur. Vijf klassieke kinderboeken uit deze periode en hun auteurs zijn vandaag tegelijkertijd daders en kroongetuigen in dit proces van verandering en vernieuwing. Wat maakt deze boeken zo bijzonder dat ze klassiek genoemd kunnen worden? En is het mogelijk om op basis van de klassieke status van deze vijf kinderboeken uitspraken te doen over de 'Grootste Gemene Deler' van 'klassiek' zoals Els Pelgrom het in 1995 noemde?¹ Door middel van teruggiek op de jaren 1950–1990 wil ik op beide vragen een antwoord geven.

Een verandering in mentaliteit:
de jaren vijftig en *Jip en Janneke* (1953)

Voor wat betreft de opvoeding was er direct na de Tweede Wereldoorlog sprake van een 'stadium van morele paniek' (Bakker et al. 2006). Het gezin werd gezien als de basis voor de wederopbouw en de opvoeding moest daarom gericht zijn op structuur bieden en regels stellen. Sleutelwoorden waren discipline, autoriteit, respect voor ouderen en de drie 'r's': reinheid, rust en regelmaat (Van Lierop-Debrauwer 2011). Een reactie op deze sterk gestructureerde wijze van opvoeden kwam met de vertaling in 1950 van *Baby and Child Care*. Deze baanbrekende publicatie van de Amerikaanse kinderarts dr. Benjamin Spock zorgde voor een nieuwe kijk op het gezin en de relatie tussen ouders en kinderen. Spock pleitte voor een warm opvoedingsklimaat, waarin zowel ouders als kinderen zich prettig zouden voelen. Ouders dienden vooral open te staan voor de eigen behoeften en inbreng van de kinderen en meer aandacht te hebben voor hun sociaal-emotionele ontwikkeling. Spocks boek inspireerde tal van pedagogen die de heersende opvoedingsstijl eind jaren veertig, begin jaren vijftig te autoritair vonden (Bakker e.a., 2006). De anti-autoritaire opvoeding deed voorzichtig haar intrede om in de jaren zestig en zeventig tot volle bloei te komen.

Meer specifiek was er eind jaren veertig bezorgdheid over de leesopvoeding. Opvoeders, maar ook de overheid wisten vooral niet goed raad met de grote populariteit van strips onder kinderen en jongeren. Het genre zou de goede smaak bederven, oppervlakkigheid bevorderen en van kinderen luie lezers maken en dus moest de verspreiding ervan worden beperkt en het tij van de vervlakking gekeerd. Het goede kinderboek werd gezien als het beste wapen in de strijd tegen de sensatiecultuur. Tijdschriften publiceerden met regelmaat over de ideale leesopvoeding in het gezin en waren kritisch over de kwaliteit van het boekenaanbod dat in hoofdzaak bestond uit vooroorlogse succesboeken (Linders 1999, 73–74). De zorg over opvoeding en het goede kinderboek zette ook de toon van het congres over Boek en Jeugd dat in 1951 werd

georganiseerd en dat een jaar later leidde tot de oprichting van het Bureau Boek en Jeugd, een centrum voor informatie en documentatie van jeugdliteratuur. In de jaren die volgden gonsde het van de leesbevorderingsactiviteiten zoals de start van de Kinderboekenweek, de lancering van het kwaliteits-tijdschrift *Kris Kras* en voorleesmiddagen in bibliotheken.

Alom werd er gepleit voor een mentaliteitsomslag en de bezorgde leesbevorderaars werden op hun wenken bediend met de entree van Han G. Hoekstra en Annie M.G. Schmidt in de kinderboekenwereld. Omdat kiezen onvermijdelijk weglaten is en de keuze voor vijf klassiekers betekent dat veel andere mooie en belangwekkende boeken en interessante auteurs uit de periode 1950–1990 vandaag verder buiten beschouwing zullen blijven, wil ik in deze inleiding graag benadrukken dat de vijf klassieke boeken zich vaak in goed gezelschap bevonden. Han G. Hoekstra is weliswaar veel minder in het collectieve geheugen van Nederlandse lezers blijven hangen dan Annie M.G. Schmidt, die zelfs een plekje in de canon van Nederland wist te veroveren, maar hij is, zoals zijn biografen Joke Linders en Janneke van der Veer (2011) overtuigend laten zien, een belangrijke wegbereider geweest voor Schmidt. Wie hun poëzie vergelijkt, ziet een sterke geestverwantschap: hun gedichten zijn speels, fantasierijk, optimistisch, humoristisch en geregeld ook nonsensicaal. Bovendien zijn beide schrijvers, Hoekstra misschien nog wel meer dan Schmidt, wars van moraliseren. Met bundels als *Het verloren schaap* (1947) en *De ijsmuts van prins Karel* (1948) doorbrak hij samen met Annie M.G. Schmidt de middelmatigheid van de kinderliteratuur waar opvoeders zich zo druk over maakten.

Schmidt zorgde echter niet alleen in haar kindergedichten voor een nieuw geluid. In haar proza, of dat nu voor kinderen was of voor volwassenen, laat ze zien een scherp oog te hebben voor wat er speelt in de maatschappij, of het nu om vrouwenemancipatie, de seksuele moraal of over ontplooiingsmogelijkheden van kinderen gaat. Met de verhalen over *Jip en Janneke* die op 13 september 1952 voor het eerst in *Het Parool* verschenen, trof ze precies de toon waar ouders van jonge kinderen in de jaren vijftig, maar gezien het blijvende succes

ook ouders in de decennia daarna, behoefte hadden. Met de belevenissen van Jip en Janneke bracht ze de nieuwe kijk op opvoeding, geïnspireerd door Spock, literair tot leven. Omdat ze bovendien de opvoedingswijsheden op kindermaat wist te verpakken (Ghesquière & Joosen 2014), waren de verhalen niet alleen een schot in de roos bij ouders, maar genoten ook kinderen volop van de avonturen én, niet te vergeten, van de illustraties van Fiep Westendorp. Alles draait om Jip en Janneke, om wat zij meemaken, denken en voelen. De twee kleuters krijgen alle ruimte om hun nieuwsgierigheid te bevredigen, te ontdekken en te leren, ook al is er altijd wel een volwassene in de buurt die een helpende hand toesteeft wanneer het tweetal het zelf even niet meer weet. Twee typen verhaaltjes benadrukken naar mijn idee het innovatieve karakter van *Jip en Janneke* het sterkst: de verhaaltjes waar de twee kleuters ondeugend zijn en de verhaaltjes waar ze zich uitleven in fantasie spel. In het eerste type verhaaltjes knippen Jip en Janneke plaatjes uit boeken en lakken ze de neus van Beer met nagellak van Jannekes moeder. Hun streken worden vaak met een glimlach afgedaan, omdat de volwassenen heimelijk plezier hebben in de eigenwijsheid van het tweetal, maar er wel zijn grenzen aan wat mag en kan. De verhaaltjes van het tweede type zijn voorbeelden van ontluikende geletterdheid, jaren voordat het begrip uit de Verenigde Staten kwam overgewaaid naar ons land. Jip en Janneke beleven veel plezier aan het naspelen van dingen die ze zelf hebben beleefd of van verhalen die aan hen voorgelezen zijn (Verouden 2005, 40). Zo leren ze al heel wat over verhaalconventies. In 'Een wolf die erg licht' weet Janneke bijvoorbeeld dat je nooit de afloop van een verhaal moet verklappen, want 'dan is de aardigheid er af'.

De poëzie van Han G. Hoekstra en Annie M.G. Schmidt en haar verhalen over Jip en Janneke (maar ook *Abeltje*) laten zien dat het beeld van de jaren vijftig als 'gezapig, oer-Hollands, braaf en sudderend als stoofvlees' (Ros 2011, 5) niet klopt. Oer-Hollands zijn de verhalen over Jip en Janneke wel, maar door de nieuwsgierigheid en de ondeugendheid van de twee kleuters zijn ze verre van gezapig en braaf (Linders 1999, 126) en is hun houdbaarheidsdatum nog lang niet verstreken.

De magie van andere werelden: de jaren zestig en
De brief voor de koning (1962) en *De kleine kapitein* (1971)

Door de zorg om de vervlakkende leescultuur begin jaren vijftig en de mentaliteitsverandering in kinderboeken, bewerkstelligd door Han G. Hoekstra en Annie M.G. Schmidt, was de aandacht voor kinderliteratuur gewekt, maar het vuurtje moest blijven branden en liefst verder worden opgestookt. De rol van aanjager was op het lijf geschreven van Miep Diekmann, door Harry Bekkering ooit omschreven als de 'Cassandra van de jeugdliteratuur'. Met haar inzet voor de literaire emancipatie van het kinderboek, haar inspanningen voor jeugdliteraire prijzen en meer onderzoek, de coaching van auteurs en haar ambities de boeken voor jongeren op een hoger plan te tillen is ze een 'sleutelfiguur' in de naoorlogse kinderliteratuur (De Vries 1998, 21). Samen met tijdgenoot An Rutgers-van der Loeff benadrukte Diekmann keer op keer de verantwoordelijkheid van jeugdboekenauteurs voor de vorming van kinderen en jongeren. Haar motto, 'kinderen lezen en leefkritisch maken', inspireerde haar tot het schrijven van psychologische jongerenromans die lezers aanspoorden tot het maken van zelfstandige keuzes. Vooral de uitgediepte en genuanceerde karaktertekeningen in boeken als *Marijn bij de lorredraaiers* (1965) werden destijds als vernieuwend gezien. Veel boeken van Diekmann ademden de tijdgeest van de jaren zestig die steeds zichtbaarder werd bepaald door de feministische beweging en opvattingen over anti-autoritaire opvoeding. Langzaam maar zeker bewoog de kinder- en jeugdliteratuur zich richting een sterker maatschappelijk engagement.

Te midden van de groeiende aandacht voor realisme in kinderboeken debuteerden twee auteurs die zich afzijdig hielden van de roep om meer eigentijdse, maatschappijkritische boeken: Tonke Dragt en Paul Biegel. Sinds hun debuut, meer dan een halve eeuw geleden, verleiden beide auteurs lezers met hun verhalen over andere werelden, ongeacht de literaire wind die er waait. Met hun boeken gaven Dragt en Biegel gehoor aan het pleidooi van Annie M.G. Schmidt in *Van Schuitje varen tot Van Schendel* (1954) voor meer fantasie in

de Nederlandse kinderliteratuur. Niet de zouteloze fantasie van de kabouter- en dierenverhalen van de eerste helft van de twintigste eeuw die ‘merg noch bloed’ hadden (Schmidt 1954, 45), maar fantasieverhalen die ‘essentiële gevoelens’ verbeelden (38). In de nieuwe literatuurgeschiedenis, *Een land van waan en wijs*, die 1 december verschijnt, noemt Sanne Parlevliet Tonke Dragt en Paul Biegel ‘Nederlands grootste schrijvers van fantasieverhalen voor kinderen’ en ‘de grondleggers van een nieuw type fantasieverhaal in de Nederlandse jeugdliteratuur dat met sprookjesachtige elementen en symbolen diepe, universeel menselijke levensthema’s verbeeldt’ (In: Ghesquièrre e.a. 2014, 132).

Tonke Dragt debuteerde in 1961 met *Verhalen van de tweelingbroers*, maar vestigde haar reputatie een jaar later definitief met *De brief voor de koning*. De onmogelijkheid het boek vast te pinnen op één genre onderstreept de bijzondere kwaliteit van deze roman misschien nog wel het best. *De brief voor de koning* is high fantasy, maar het is tegelijkertijd een queeste, een avonturenverhaal en een Bildungsroman. Vanaf de eerste bladzijde weet Dragt spanning op te bouwen en schildert ze met woorden. Dragt is een dubbeltalent: ze is niet alleen een voortreffelijk auteur, maar ook een bijzonder illustrator en *De brief voor de koning* verraadt dat schrijven en illustreren voor haar onlosmakelijk verbonden zijn. Tiuri is een held met een menselijke maat die daardoor herkenbaar is voor lezers van alle leeftijden. Het is een jongen die het moet hebben van bijeengeraapte moed en doorzettingsvermogen. Een jaar voordat *De brief voor de koning* in 2004 de Griffel der Griffels kreeg, liet schrijfster Carl Friedman (2003) er al geen twijfel over bestaan; voor haar kwamen twee boeken voor het predikaat klassiek in aanmerking: *De brief voor de koning* en het vervolg daarvan, *Geheimen van het Wilde Woud* (1965). De boeken openen voor haar niet ‘een wereld, maar de wereld’ en ze hebben voor haar dezelfde tijdloosheid of eeuwigheidswaarde als boeken van Tsjechov of Balzac.

In het Schrijversprentenboek dat in 1996 aan Paul Biegel werd gewijd, wordt hij terecht een ‘meestertverteller met een rovershart’ genoemd die met veel plezier fantasiewerelden

schiep. Met zijn speelse stijl daagde hij kinderen en volwassenen uit om met de kabouters, reuzen, rovers en prinsessen uit zijn verhalen op zoek te gaan naar de grote en kleine vragen van het leven om uiteindelijk misschien wel meer of wat anders te vinden dan wat werd gezocht, zoals Dwergelief-Mijnewel in *De tuinen van Dorr* opmerkt (Parlevliet 2014, 133). Biegel was er ook van ‘overtuigd dat alles wat wij fantasie noemen uit een veel diepere realiteit komt dan datgene wat wij fysiek waarnemen’ (Boonstra 1996, 8). Fantasieverhalen en sprookjes zijn er ‘om erachter te komen wat er werkelijk in het binnenste van mensen, van jezelf leeft’, schreef hij in het kinderboekenweekgeschenk *Wie je droomt ben je zelf* (1977). De verhalen over de kleine kapitein (1971) zijn ogenschijnlijk ongecompliceerder dan de verhalen in *Het sleutelkruid*, *De tuinen van Dorr* en *Nachtverhaal*, maar volgens Miep Diekmann, destijds naast schrijver ook recensente bij het *Haarlems Dagblad*, kent Biegel ‘als weinig anderen het geheim van het verhaal met de dubbele bodem’. Ze vindt *De kleine kapitein* weer ‘typisch Biegeliaans – goed opgebouwde spanning rond herkenbare menselijke drijfveren, onvoorziene wendingen en een droge humor, die de felle kritiek op liefdeloosheid en menselijk onbegrip vrijwaren van gemoraliseer’ (Diekmann, 14 oktober 1972). De meeste recensenten in de jaren zeventig prijzen ook de taal van *De kleine kapitein*. Kees Fens is de uitzondering op de regel. Hij verwijt Paul Biegel in *De kleine kapitein* gekunsteld taalgebruik en onder verwijzing naar Lewis Carroll wenst hij Biegel het vermogen toe te ‘spelen met een speld’, want ‘spelen met spelden is ook spelen met gewone woorden. En dat is niet gemakkelijk. Moeilijker dan pannenkoeken bakken’ (Fens, 14 en 16 oktober 1972). Het oordeel van Fens onderstreept dat zelfs over ‘klassiek’ valt te twisten. Over sommige boeken bestaat bijna vanaf het moment van verschijnen brede consensus over de bijzondere kwaliteit ervan, voor andere boeken is meer afstand in tijd nodig en is de eensgezindheid minder groot.

Diekmann bespreekt *De kleine kapitein* in een recensie over ‘boeken waarin maatschappijkritiek meespeelt’ en daarmee zijn we ontgenezeggelijk in de jaren zeventig beland.

‘Een schrijver moet niet willen opvoeden’²:
de jaren zeventig en *Krassen in het tafelblad* (1978)

Onder invloed van de maatschappelijke ontwikkelingen – de weerstand tegen autoriteit, het feminisme, de seksuele revolutie, secularisatie en dekolonisatie – werd de tendens naar onverbloemd realisme uit de jaren zestig begin jaren zeventig verder doorgezet. Het beeld van de jeugdliteratuur tussen 1970 en 1980 is sterk gekleurd door pedagogen en onderwijsgeven- den die het wereldbeeld in het gros van de kinderboeken van dat moment bekritiseerden en sociaal engagement eis- ten. ‘Negers dragen nog steeds rokjes in meeste kinderboe- ken’ kopte *de Volkskrant* op 14 oktober 1972 en *De Nieuwe Linie* kwam in 1974 met woorden van dezelfde strekking: ‘Vaders zijn sterk, moeders lief en seks moet nog worden uitgevon- den’. Kinderboeken moesten de sociale ontwikkelingen van de eigen tijd weerspiegelen, openstaan voor de veranderde verhouding tussen mannen en vrouwen, ouders en kinderen, westerse en niet-westerse culturen en ze moesten de nieuwe opvattingen uitdragen over seksualiteit en sociale ongelijk- heid. De bezorgde maatschappijvernieuwers verenigden zich in de zogenaamde Werkgroepen Jeugdliteratuur en uitgevers en auteurs zagen het gat in de markt en publiceerden boeken over de actuele maatschappelijke onderwerpen waar die Werkgroepen om vroegen. In deze hyperrealistische boeken stonden de inhoud en de boodschap voorop, een goed opge- bouwd plot en geloofwaardige personages waren van geen of secundair belang. In haar terugblik op die jaren zeventig stelt Aukje Holtrop dat de gedachte dat kinderboeken op recept te maken zouden zijn een grote vergissing was. Maar hoewel de standpunten van de Werkgroepen nu gedateerd klinken, is het niet terecht de inspanningen in de jaren zeventig enkel negatief te beoordelen. Ze hebben de weg vrijgemaakt voor een jeugdliteratuur die inhoudelijk gevarieerder is dan ooit tevoren en die kinderen en hun emoties serieus neemt. Dat is de verdienste van de jaren zeventig.

Kritiek bleek echter onvermijdelijk en kwam er onder anderen van Willem Wilmink die in ‘Het kinderboek van

elfenland tot echtscheiding’ de eenzijdige nadruk op maat- schappelijke problemen hekelde. Wilmink zelf schreef boe- ken die weliswaar de door pedagogen gewenste aandacht voor de actualiteit hadden, maar dan zonder het kind te ontmoe- digen en geschreven in een taal die van kinderen was. Maar het felste verweer kwam van Guus Kuijer wiens debuut *Met de poppen gooien* (1975) in *Het kinderboek vanuit een andere hoek* omarmd was door de Werkgroepen als een voorbeeld van het nieuwe kinderboek, omdat Kuijer schreef over ‘gebroken gezinnen’. Twee van zijn Madeliefboeken werden bekroond met een Gouden Griffel, volgens Kuijer zelf ‘op verkeerde gronden’: ‘Want ik schrijf helemaal niet over het gebroken ge- zin, ik schrijf over Madelief, een meisje dat ik kende’, zei hij in een interview met Jan Brokken (Brokken 1980, 69). In zijn essaybundel *Het geminachte kind* (1980) maakt hij korte metten met de in zijn ogen betweterige pedagogen. Hij noemde ze ‘ontkinderlijkte volwassenen’ die vergeten zijn dat iedereen voor het eerst leeft en dat niemand dus de wijsheid in pacht heeft (Kuijer 1980, 124). ‘Literatuur is terreinverkenning van een schrijver, geen wegwijsbord’ (ibidem, 132). Schrijver en lezer zijn gelijkwaardig en een schrijver moet met zijn lezers meevoelen en ruimte bieden aan hun verbeelding. Zijn bundel leidde tot een voor de kinderliteratuur ongemeen fel debat dat voor een deel bewaard is gebleven in de bloemlezing *Kuijer mooi en lelijk* (Kohnstamm 1981). Kuijers essaybundel is het be- ginpunt van een nieuwe discussie over de eigenschappen van goede kinderliteratuur.

Krassen in het tafelblad (1978) is het laatste deel uit de reeks boeken over Madelief. In ‘deze kleine roman op kinderhoogte’ zoals Bregje Boonstra (2009, 58) het boek mooi typeerde, laat hij, met de mentaliteit van Annie M.G. Schmidt als inspiratie- bron, zien wat solidariteit met kinderen inhoudt. Wanneer ze zich verbaast over de houding van de volwassenen om haar heen na de dood van haar oma stelt Madelief de vragen die er toe doen. Haar opa ziet in zijn kleindochter een gelijkwaar- dige gesprekspartner die hem ‘reuzevrolijk’ maakt, maar ook aan het denken zet. De zoektocht van Madelief naar wie haar oma werkelijk was, is onmiskenbaar gekleurd door het femi-

nisme van de jaren zeventig, maar de echtheid van Madelief en de taal die Kuijer gebruikt, zijn verre van tijdgebonden. Ze zijn het bewijs van een schrijverschap dat nu al veertig jaar onomstreden is en dat in 2012 ook internationaal erkenning kreeg met de ALMA Award.

Het literaire geluid van de jeugdliteratuur:
de jaren tachtig en *De eikelvreters* (1989)

Met Guus Kuijer, maar ook met Joke van Leeuwen die in 1978 debuteerde met *De appelmoesstraat is anders* wint 'de verwondering' het van 'de boodschap' en werd de weg naar de verbeelding die was uitgezet door Annie M.G. Schmidt, Tonke Dragt en Paul Biegel teruggevonden. Recht-toe-rechtaan-engagement maakte in de loop van de jaren tachtig weer plaats voor fantasie en literaire taal die nu meer dan ooit tevoren ruim baan kregen. Hoewel literatuurwetenschapper Bomhoff en columnist Jan Blokker eigenlijk ook in de jaren zeventig geen recht van spreken hadden toen ze het kinderboek bekritiseerden als kitsch en namaak, omdat ze daarmee voorbijgingen aan een aantal belangwekkende kinderboeken in die tijd, werd in de jaren tachtig hun ongelijk definitief bewezen. Auteurs als Toon Tellegen, Els Pelgrom en Imme Dros lieten met hun werk zien dat kinderboeken wel degelijk tot de literatuur behoorden en dat, in de woorden van Imme Dros: 'Een taal zonder kinderboeken [...] een taal [is] die tenminste één authentiek literair genre mist' (Dros 1991, 122).

De literaire emancipatie van de jeugdliteratuur werd gaandeweg dit decennium ook steeds breder opgepakt door recensenten en jury's van jeugdliteraire prijzen die hun werk steeds serieuzer namen en professioneler aanpakten. In 1987 leidde de ontwikkelingen in de jeugdliteratuur zelfs tot een nieuwe prijs. Op initiatief van een aantal recensenten werd de Woutertje Pieterse Prijs ingesteld. De prijs was bedoeld voor Nederlandstalige kinderboeken van uitzonderlijke kwaliteit voor wat betreft taal, inhoud, beeld en uitvoering. Doelbewust werd gekozen voor de naam Woutertje Pieterse, omdat dit personage van Multatuli tegen de regels in niet

over de deugd wilde dichten. De eerste winnaar was *Annetje Lie in het holst van de nacht* (1987) van Imme Dros. Met in 1987 en 1988 ook nog eens twee belangrijke prijzen voor Annie M.G. Schmidt – de Constantijn Huygens-prijs en de internationale Hans Christian Andersen-prijs – zette de Nederlandse jeugdliteratuur een goede stap naar literaire erkenning in eigen land en over de grens.

Een auteur die daar met maar liefst drie met een Gouden Griffel bekroonde boeken zonder twijfel aan heeft bijgedragen is Els Pelgrom. Zowel *De kinderen van het achtste woud* (1977), *Kleine Sofie en Lange Wapper* (1984) als *De eikelvreters* (1989) zijn inmiddels klassiekers in de Nederlandse jeugdliteratuur. Alle drie zijn het ontroerende verhalen. In *Kleine Sofie en Lange Wapper* worden 'de psychologische grenzen tussen fantasie en realiteit [...] afgetast en vormgegeven in een taal, stijl en structuur vol dubbele lagen en diepere betekenissen' (Parlevliet 2014, 139). *De kinderen van het achtste woud* en *De eikelvreters* zijn verhalen over de harde werkelijkheid tijdens en kort na alles ontwrichtende oorlogen. Pelgroms oog voor details maakt de armoede in *De eikelvreters* tastbaar. Als lezer krijg je het letterlijk koud van de armoedige en ellendige omstandigheden waaronder Curro, de ik-verteller, opgroeit, maar word je tegelijkertijd warm van de solidariteit tussen de mensen. Pelgroms manier van schrijven verraadt haar fascinatie voor het visuele, voor beelden.

Wat maakt deze vijf kinderboeken klassiek?

Met *De eikelvreters*, maar vooral met de auteur ervan ben ik terug bij de vraag naar de 'Grootste Gemene Deler' van klassieke literatuur, meer in het bijzonder van klassieke kinderliteratuur. Tijdens het symposium *Zo goed als klassiek* in 1995 stelden de organisatie zichzelf, maar ook de uitgenodigde sprekers de vraag 'wat is klassiek'? Volgens Els Pelgrom begaf de organisatie zich met die vraag op 'glad ijs' (Pelgrom 1995, 17). Desondanks was zij van mening dat het mogelijk moest zijn 'zoets als een Grootste Gemene Deler vast te stellen van al wat voor klassiek doorgaat in de literatuur' (17). Bij de vraag

‘wat is klassiek’ is de inhoud volgens haar belangrijker dan de vorm. Wanneer men klassieke verhalen op hun inhoud zou bekijken, dan moet dat tot de conclusie leiden ‘dat al deze verhalen appelleren aan gevoelens en ervaringen die universeel zijn’ (17) en dat is op zich al een wonder, meent Pelgrom, ‘dat door de eeuwen heen en in alle windhoeken van onze planeet in de mensen gevoelens leven die we delen en dat we gelijke ervaringen hebben die bepalend zijn voor ons leven’ (17).

Wanneer ik naar de vijf boeken kijk die vandaag centraal staan, dan ben ik geneigd met Els Pelgrom de Grootste Gemene Deler van ‘klassiek’ op de eerste plaats te verbinden met het beroep dat de verhalen doen op gedeelde ervaringen en emoties. Nieuwsgierigheid, onbevangenheid en veiligheid in *Jip en Janneke*, trouw en moed in *De brief voor de koning*, vriendschap in *De kleine kapitein*, onbegrip en zelfontplooiing in *Krassen in het tafelblad* en solidariteit in *De eikelvreters*: deze gevoelens en andere emoties die er nog in te ontdekken zijn, zijn herkenbaar voor lezers vroeger en nu, omdat ze de essentie van het leven uitmaken en er zin aan geven.

De vorm is volgens Pelgrom van minder belang, want ‘de vorm, of de taal is aan mode onderhevig en kan desgewenst gemoderniseerd worden, zoals ook veelvuldig is gebeurd, maar de inhoud blijft’ (17). De waardering voor vorm, voor een bepaalde stijl is meer aan tijd gebonden dan ervaringen en emoties, zoals ook Annie M.G. Schmidt in 1957 al opmerkte in haar gedicht over ‘Piet Pluimers die het liefst verzen [wou] schrijven over wat late rozen in de zon’ maar die mee moest met de literaire mode van de Vijftigers. Dat neemt echter niet weg dat veel klassiekers, veel klassieke kinderboeken, die status hebben gekregen omdat hun schrijvers verhalenvertellers zijn. Een sluitende definitie van een ‘verhalenverteller’ is niet te geven, maar dat het te maken heeft met meeslepend kunnen schrijven, met overrompelende beelden en oog voor details die verrassen, en vooral ook met het dichtbij zichzelf blijven van de verteller, staat voor mij, hoe cliché deze omschrijving misschien ook moge klinken, buiten kijf.

Literair-historisch heeft ‘klassiek’ te maken met een kritische houding, met een eigen geluid dat tegelijkertijd vaak een

tegengeluid is en ik hoop dat ik daarvan iets heb laten zien in deze terugblik. Alle vijf de auteurs hebben hun eigen plan getrokken en zijn daarmee vernieuwend geweest, soms door vorm te geven aan wat in de maatschappij van dat moment heel erg leefde, maar nog geen literaire weerklank had gevonden in de jeugdliteratuur zoals Schmidt en Kuijer, en soms door te kiezen voor verhalen die tegen de literaire stroom van de eigen tijd ingingen, zoals Dragt, Biegel en Pelgrom.

Last but not least, ‘klassiek’ heeft als het om kinderboeken gaat ook te maken met hoe auteurs hun kindlezers zien. De vijf schrijvers en hun boeken geven zonder uitzondering, bewust dan wel onbewust, blijk van een visie op kinderen die na de oorlog in de maatschappij steeds scherpere contouren heeft gekregen. Ze zien kinderen voor vol aan en vertrekken vanuit het idee dat volwassenen van kinderen net zoveel kunnen leren als andersom. Het beeld van kinderen dat uit de vijf klassieke kinderboeken spreekt is dat van het competente kind dat ‘een heldere kijk op het leven’ heeft en in staat is zelf problemen aan te pakken en zelfstandig keuzes te maken (Ghesquière e.a. 2014, 43). Italo Calvino deed ooit veertien voorstellen voor een antwoord op de vraag ‘wat is klassiek?’. Eén van zijn antwoorden was dat een klassiek werk een lezer helpt bij het definiëren van zichzelf. Door kinderen en hun relatie tot volwassenen en de wereld om hen heen centraal te stellen, bieden de boeken van Schmidt, Dragt, Biegel, Kuijer en Pelgrom daartoe volop mogelijkheden, aan jonge én volwassen lezers.

Noten

- 1 Els Pelgrom. ‘Zo goed als klassiek. Het raadsel van wat klassiek wordt, waarom en wanneer.’ In: Helma van Lierop-Debrauwer e.a. (red.). *Zo goed als klassiek*. Den Haag: NBLC, 17.
- 2 Guus Kuijer. ‘De twee Robinsons.’ In: *Het geminachte kind*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1980, 129.

Literatuur

- Bakker, Nelleke e.a. (red.) *Vijf eeuwen opvoeden in Nederland*. Assen: Van Gorcum, 2006.
- Bekkering, Harry. 'De Cassandra van de jeugdliteratuur? De literatuuropvattingen van een gevierd jeugdboeken-auteur, Miep Diekmann.' In: *Literatuur*, 1985, nr. 2, 101-107.
- Boonstra, Bregje. 'Kijken wat de pen doet.' In: Meinderts, Aad e.a. *Meesterverteller met een rovershart. Schrijversprentenboek 39*. Den Haag/Haarlem: Letterkundig Museum/Holland, 1996, 7-19.
- Boonstra, Bregje. *Wat een mooie! Hoogtij in het kinderboek in acht portretten*. Amsterdam: Querido, 2009.
- Brokken, Jan. 'De meeste kinderen zijn woedend en hebben ons de oorlog verklaard'. In: *HP*, 40, 4 oktober 1980, 62-69.
- Calvino, Italo. 'Waarom je klassieke boeken moet lezen'. In: *Raster*, 68 (1994), 158-164.
- Diekmann, Miep. 'Biegels "De kleine kapitein" toont schat aan fantasie.' In: *Haarlems Dagblad*, 14 oktober 1972.
- Dros, Imme. 'Buiten de deur.' In: *Raster*, nr. 56 (1991), pp.122-131.
- Fens, Kees. 'Een speld nodig hebben I.' In: *de Volkskrant*, 14 oktober 1972.
- Fens, Kees. 'Een speld nodig hebben II.' In: *de Volkskrant*, 14 oktober 1972.
- Friedman, Carl. 'Onder ons.' In: *Vrij Nederland*, 12 juli 2003, p. 60.
- Ghesquière, Rita & Vanessa Joosen. 'Van de kleine naar de grote wereld. Gezinsboeken en schoolverhalen.' In: Ghesquière, Rita e.a. (red.). *Een land van waan en wijs. Geschiedenis van de Nederlandse jeugdliteratuur*. Amsterdam: Atlas/Contact, 2014, 311-343.
- Hoven, Peter van den. 'Het grote ruisen van Paul Biegel.' In: *Literatuur zonder leeftijd*, nr. 28 (1993), 91-100.
- Holtrop, Aukje. 'Eenvoudig is niet hetzelfde als simpel. Over kinderliteratuur'. In: Deel, Tom van, Nicolaas Matsier en Cyrille Offermans (red.). *Het literair klimaat 1970-1985*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1986, 212-225.
- Kohnstamm, Dolf (samensteller). *Kuiper mooi en lelijk*. Lisse: Swets & Zeitlinger, 1981.
- Korteweg, Anton. 'Alles woelt hier om verandering.' In: *Literatuur zonder leeftijd*, nr. 25 (1993), 5-7.
- Kuijer, Guus. 'De twee Robinsons.' In: *Het geminachte kind*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1980, 118-136.
- Lierop-Debrauwer, Helma. 'Jip en Janneke: Opvoeden volgens de drie 'r's'.' In *Leesgoed*, 2011, 38-41.
- Linders, Joke. *Doe nooit wat je moeder zegt. Annie M.G. Schmidt - de geschiedenis van haar schrijverschap*. Amsterdam: Querido, 1999.
- Marissing, Lidy van. 'Negers dragen nog steeds rokjes in meeste kinderboeken.' In: *de Volkskrant*, 14 oktober 1972.
- Parlevliet, Sanne. 'Als het niet onwaar is, dan is het fantasie'. In: Ghesquière, Rita e.a. (red.). *Een land van waan en wijs. Geschiedenis van de Nederlandse jeugdliteratuur*. Amsterdam: Atlas/Contact, 2014, 121-153.
- Pelgrom, Els. 'Zo goed als klassiek. Het raadsel van wat klassiek wordt, waarom en wanneer.' In: Lierop-Debrauwer, Helma e.a. (red.) *Zo goed als klassiek*. Den Haag: NBLC, 16-22
- Ros, Bea. 'Roaring fictie'. In: *Literatuur zonder leeftijd*, nr. 85 (2011), 5-7.
- Verouden, Inge. 'Zullen we vadertje en moedertje spelen? Het symbolisch spel in Jip en Janneke en de ontwikkeling van geletterdheid.' In: *Literatuur zonder leeftijd*, nr. 68 (2005), 40-51.
- Vries, Anne de. 'Over grenzen. De betekenis van Miep Diekmann voor de jeugdliteratuur.' In: Meinderts, Aad e.a. (red.). *Ogen in je achterhoofd. Over Miep Diekmann*. Den Haag/Amsterdam: Letterkundig Museum/Leopold, 1998 21-29.
- [z.n.] 'Vaders zijn sterk, moeders lief en seks moet nog worden uitgevonden'. In: *De Nieuwe Linie*, 27 februari 1974.

Bregje Boonstra
Een jongen van bij de weg

Toen *De eikelvreters* in 1989 verscheen, schreef ik ruim zes jaar over jeugdliteratuur voor *NRC Handelsblad*. Dan overzie je het veld en de spelers al redelijk – zo groot is kinderboekeland tenslotte niet – en dus zal ik er bij het nieuwe boek van Els Pelgrom waarschijnlijk eens goed voor zijn gaan zitten. Immers, wat was ik vijf jaar eerder van mijn sokken geblazen door *Kleine Sofie en Lange Wapper*. Daarin gaat een ziek meisje vlak voor haar dood samen met haar poppen en speelgoedbeesten op zoek naar Wat Er In Het Leven Te Koop is, en dat blijkt niet allemaal even gezellig en kindvriendelijk.

Al op de dag van verschijnen wekte het boek de indruk klassiek te zijn. In de eerste plaats door de oer-thema's van kinderlijke nieuwsgierigheid en ondernemingszin, van vriendschap, moed en trouw, van armoede en onrecht, ziekte en dood, maar evenzeer door de verwantschap met het sprookje en het volkse poppentheater, door de echo's van andere grote verhalen uit de jeugdliteratuur en door de schitterende verstrengeling van tekst en beeld.

Bij een auteur van dat kaliber ga je je als recensent in het verdere oeuvre verdiepen en ik herinner me verbazing over de rijpheid van Pelgroms debuut *De kinderen van het Achtste Woud* uit 1977. Verbazing over de onmiskenbaar eigen blik en eigen toon en verbazing over het lef een ander beeld van de Tweede Wereldoorlog neer te zetten dan op dat moment in het kinderboek gebruikelijk was. Geen breed uitgemeten drama en heroïek, geen helden versus verraders, maar het leven van alle dag op een afgelegen Veluwe boerderij, gezien door de ogen van een eenzaam meisje. Dat de ingekwartierde Duitse soldaten geen weet mogen hebben van onderduikers en evacués onder hetzelfde dak zorgt wel voor spanning, maar de koeien hebben daar lak aan en willen met ijzeren regelmaat gemolken worden, en de boerin moet dagelijks voor tientallen hongerige magen voldoende eten op tafel zien te krijgen. Het verhaal is gebaseerd op schrijfsters jeugdherinneringen,

die eerder gekleurd waren door kinderlijke opwinding over al het nieuwe en door een gevoel van geborgenheid in het volle boerenbestaan, dan door de wetenschap van gevaar, geheim en verraad.

Pelgroms eersteling was onmiddellijk goed voor een Gouden Griffel, waardoor haar naam eind jaren zeventig in één klap gevestigd was. *Kleine Sofie en Lange Wapper* bracht haar een tweede Gouden Griffel en een dito Penseel voor The Tjong Khing, plus de Deutsche Jugendliteraturpreis voor de vertaling. Bij verschijning van *De eikelvreters* – dat de schrijfster haar derde Gouden Griffel zou bezorgen – maakte Els Pelgrom dus deel uit van het keurcorps der vaderlandse kinderboekenschrijvers, waartoe je op dat moment ook Paul Biegel, Tonke Dragt, Willem Wilmink, Guus Kuijer, Imme Dros en Wim Hofman kon rekenen.

Mijn recensie van 12 januari 1990 begon zo: 'In een kinderboek is zelden iets onmogelijk: een verliefde kikker, een poes die een juffrouw wordt, een grootmoeder die wegkrimpt in het niets, een held zonder vrees: voor de duur van het verhaal bestaan ze. Soms gelooft de lezer tóch zijn ogen niet, en meestal wordt dan de werkelijkheid beschreven. Zo'n boek is *De eikelvreters* van Els Pelgrom.' Een man kijkt terug op de onvoorstelbare armoede van zijn kindertijd in Spanje, kort na de Burgeroorlog. Hij vertelt over de periode tussen zijn achtste en zestiende jaar. Zijn familie – ouders, oma en vijf kinderen, waar er met gepaste regelmaat een bij komt – woont in een vochtige grot in de Andalusische bergen. Vader werkt als dagloner op de uitgestrekte landerijen van een klooster, moeder doet de was voor het daar gevestigde jonge hereninternaat. Er is nauwelijks te eten en nooit voldoende brandhout. De bossen dienen de adel namelijk als jachtterrein en daar hout zoeken is diefstal. De clandestiene sprokkelaar riskeert letterlijk zijn huid, want rondsluipende opziensers steken de op de rug gebonden takkebos zonder pardon in brand.

Wanneer hij negen is moet Curro, de vertellende ik-figuur, van school om ook iets te verdienen. Hij is geiten- en varkenshoeder, werkt in de bouw en verzint slimme handeltjes. Wat

Curro voornamelijk doet is lopen: met de geiten, om water te halen, een boodschap te doen, de schone was weg te brengen, aardewerk te verkopen drie dorpen verderop, maar ook om de Heilige Maagd in de processie zo vaak mogelijk te zien, of de flamencodanseressen of een lief meisje. Op zijn eigen benen en met zijn eigen handen leert hij het grote mensenleven kennen. Dat leven is zwaar en de sociale ongelijkheid is groot, maar ondanks de bijna ondraaglijke omstandigheden blijft de jongen overeind, omdat hij zich geborgen weet in de vanzelfsprekende zorg van zijn familie en ook omdat er een troostende lotsverbondenheid bestaat tussen de mensen om hem heen. Samen vieren ze hun feesten, samen herdenken ze hun doden en samen delen ze hun verhalen en hun armoede.

Ontroerend is de passage waar Curro voor het eerst bij een vreemde familie in dienst gaat als geitenhoeder en in het onbekende bed vijf nachten achter elkaar wakker ligt. Zijn eerst verdiende loon gaat op aan een buskaartje naar huis. Wanneer hij dan tevreden door de ramen naar buiten zit te kijken, ziet de wereld er uit als nieuw en om zijn thuiskomst hangt de bijbelse glans van de verloren-zoon-geschiedenis: 'Toen mijn moeder mij zag aankomen – ze stond op het pleintje voor onze grot was uit te spoelen – keek ze me een ogenblik sprakeloos aan. Maar ik lachte en liep vlug naar haar toe en zij sloeg haar armen om me heen en drukte me stijf tegen zich aan. Eerst moest ik natuurlijk in de koelte binnen gaan zitten en wat eten en alles vertellen, en toen ik zei dat ik die hele week niet had kunnen slapen, lachte mijn moeder en gaf me een zoen. En meteen voelde ik me zo slaperig dat ik dacht dat ik nooit meer mijn benen zou kunnen optillen. Mijn broertjes en zusjes kwamen bij me staan en een van de tweeling wou op mijn schoot klimmen, maar ik legde mijn hoofd op de tafel en meteen vielen mijn ogen dicht.'

Op talloze momenten doet *De eikelvreters* aan *Afke's tiental* denken: de armoede, de kinderschaar, het menu van aardappels met grauw brood en soms een stukje spekzwoerd, de onwankelbare moederfiguur, het liefdevolle oog voor de natuur en de blijmoedige trots, waarmee de mensen van hun situatie het

beste proberen te maken. In *Afke's tiental* zit zelfs een scène die precies over het verhaal van Curro's slapeloze nachten heen past, namelijk waar de kleine zusjes in Leeuwarden mogen logeren bij de deftige mevrouw, bij wie de oudste dochter in dienst is. En al gauw willen de 'famkes' niets anders dan terug naar Mem. Waar Nienke van Hichtum de meelevende, maar toekijkende socialistische mevrouw blijft, laat Els Pelgrom door het gekozen vertelperspectief van de ik-vorm de lezer meer gelegenheid om binnenin het verhaal te kruipen. Zo kan hij de honger, de kou, de stukgelopen voeten en het onrecht aan den lijve ondervinden. Meer nog dan in haar eerdere boeken is Pelgrom hier zichtbaar als de auteur die ze is: ernstig, sociaal bewogen en met een scherp oog voor onrecht en machtsmisbruik. Zelf legde ze me tijdens een interview uit dat de kiem voor deze levenshouding werd gelegd gedurende haar evacuatie op de Veluwe, waar haar moeder zich tegenover de medebewoners duidelijk als mevrouw opstelde: 'Toen al ben ik me bewust geworden dat ik niet bij het "kamp" van mijn ouders hoorde, maar bij dat van de arbeiders en de pachtboeren. En nog altijd vinden de keuzes die ik maak en de voorkeuren die ik voel daar hun oorsprong.'

Kinderboekenschrijvers met zo'n maatschappijkritische houding zijn in ons land niet dik gezaaid, zeker niet na de jaren zeventig van de vorige eeuw. Zonder dat zij pamfletistisch schrijft is het in haar boeken duidelijk waar Pelgrom staat en bij wie haar hart ligt: niet bij de sigaren puffende Beertje met zijn grote villa, maar bij de hoerige Annabella en de schuinsmarcherende Lange Wapper. Niet bij de zich volvrete cleris en de landeigenaren in Spanje, maar bij de ploeterende bezitlozen. En uiteindelijk zijn het vooral haar jeugdige hoofdpersonen die op 'schrijfsters respect en genegenheid kunnen rekenen. Die mogen dan nog klein en niet volwassen zijn, terwijl ze wel al volwassen problemen het hoofd moeten bieden, maar van hun schepper krijgen ze een flinke dosis levenslust, dapperheid en doorzettingsvermogen mee. En al doende ervaren ze wat er in het leven werkelijk toe doet: vriendschap en saamhorigheid, een bord warm eten, lachen om een goeie grap, de zon op je gezicht en iemand die je helpt

als de nood het hoogst is. Niet het menselijk onvermogen is Pelgroms belangrijkste thema, maar het menselijk vermogen.

Deze grondtoon van hoop en optimisme is waarschijnlijk een van de redenen dat Pelgroms werk op de kinderboekenplank is beland, en geeft het tevens een universeel, klassiek karakter. De basisproblemen in het leven zijn immers van alle tijden en alle plaatsen. Veel mooier heeft de auteur het ooit zelf verwoord tijdens een symposium aan de Tilburgse universiteit, waar ze probeerde de grootste gemene deler vast te stellen van wat binnen de jeugdliteratuur voor klassiek doorgaat: 'Op zichzelf is het een soort wonder, dat door de eeuwen heen en in alle windhoeken van onze planeet in de mensen gevoelens leven die we delen, en dat we gelijke ervaringen hebben die bepalend zijn voor ons leven.'

In *De eikelvreters* is zonder twijfel sprake van universele gevoelens en ervaringen, maar voor de klassieke status is meer nodig. Klassiek is een boek dat wordt opgemerkt, gewaardeerd en gelauwerd, dat wordt vertaald, dat andere kunstenaars inspireert en dat punt van referentie wordt in het gesprek over literatuur. Maar werkelijk klassiek is alleen het boek dat wordt gelezen, herlezen en voorgelezen en dat van generatie op generatie. *De eikelvreters* is begriffeld en vertaald in het Engels, Duits en Frans – onder de mooie titel *J'irai toujours par les chemins*. Het boek kende tussen 1989 en 1998 zes drukken en werd in 2008 opgenomen in de door *de Volkskrant* samengestelde Griffelreeks. Daarna was het niet langer verkrijgbaar en dus gedoemd tot uitsterven, want hoe kan een boek klassiek worden, als de uitgever het niet meer uitgeefwaardig acht en lezers het dus niet meer ter hand kunnen nemen?! Dat valt de uitgever aan te rekenen. In het algemeen lijken kinderboekenuitgevers nogal achteloos om te springen met het Oude Goud in hun fonds.

Misschien is er nog iets anders aan de hand en dat heeft te maken met de voor vandaag uitverkoren titels. Vier daarvan voldoen aan alle bovengenoemde klassiekheids-criteria. Van Pelgrom had mijns inziens *Kleine Sofie en Lange Wapper* beter in het rijtje gepast. Niet alleen bestaat het nog in de boekhandel, maar vanwege het tijdloze, sprookjesachtige en volkse

karakter en vanwege de sterke beeldende component dicht ik het boek ook meer eeuwigheidswaarde toe. Of ik daarin gelijk heb zal ik zelf niet meer vast kunnen stellen: écht klassiek worden duurt nu eenmaal een tijdje.

Herman Koch
De eikelvreters

Bijna dertig jaar geleden, in de herfst van 1985, belde Els me op met de vraag of ik nog behoefte had aan een beetje Spaanse les. Zes weken later zouden wij immers richting Spanje vertrekken; ik voorlopig naar Barcelona, Els zou doorreizen naar Andalucía, naar Granada om precies te zijn.

‘Ach, wat heeft dat nou voor zin,’ zei ik. ‘Wat kan je in zes weken nou nog aan Spaans leren?’

‘Maar het is een hele aardige jongen,’ zei Els. ‘Een Argentijn. Ga nou maar gewoon mee.’

Ik had het niet zo op cursussen, of ergens les in krijgen. Na de middelbare school en rijles had ik gezworen om me nooit meer door iemand te laten vertellen hoe ik moest schakelen of een koppelwerkwoord in het Duits uit diende te spreken.

De Argentijn heette Jorge Baldessari, en hij was inderdaad heel aardig. Hij begon die eerste les met de Spaanse subjunctief, wat mijn vooroordelen tegen les krijgen en cursussen alleen maar leek te bevestigen.

Na afloop van die zes weken gingen wij als vrienden uiteen. In mijn herinnering zwaaide Jorge ons uit op het Stadionplein waar Els en ik in de Iberbus stapten voor de reis van vierentwintig uur naar Barcelona, maar dat zal wel niet kloppen.

Wat wel klopte, was dat Jorge mij een pakje had meegegeven voor een vrouw die hij ‘de liefde van zijn leven’ noemde. De liefde van zijn leven woonde in Barcelona, en in het pakje zaten een dichtbundel en een cassettebandje met muziek.

De dag na aankomst belden Els en ik aan bij het opgegeven adres. De deur werd geopend door mijn huidige vrouw; het huis was het huis waar ik de komende zeven jaar zou blijven wonen.

Maar ik moet eerlijk zijn: ik had het niet meteen gezien. ‘En, wat vond je van die Amalia?’ vroeg Els toen we na afloop een biertje dronken op een terras op de hoek van de Diagonal en de Calle Mallorca.

‘Ik vond het wel een mooi huis,’ antwoordde ik naar waarheid.

Pas veel later zou ik horen hoe het was gegaan. Jorge had mijn huidige vrouw van te voren opgebeld dat er goede vrienden op bezoek zouden komen. ‘Belangrijke mensen’, had hij er aan toegevoegd. ‘Het zijn schrijvers.’

Niet één schrijver, nee, twee tegelijk maar liefst. Amalia had deze mededeling als zo dreigend en intimiderend ervaren dat zij voor de gelegenheid haar beste servies uit de kast had gehaald. Uiteindelijk was het allemaal best meegevallen, maar of dit door ons gebrekkige Spaans kwam of door het veelvuldige gebruik van de subjunctief zal wel nooit meer te achterhalen zijn.

Een paar dagen later reisde Els door naar Andalucía. We hielden sporadisch contact, zoals dat ging in die tijd, vóór de uitvinding van het internet, de sms en WhatsApp. Met een brief, een ansichtkaart, een enkel telefoontje, met veel ruis op de lijn, waardoor de stem aan de andere kant ook net zo ver weg klonk als waar hij zich bevond.

Op zeker moment in dat eerste jaar van ons jarenlange gezamenlijke verblijf in Spanje, zij het op achthonderd kilometer van elkaar, viel ook de naam Salvador.

En een paar maanden later zou ik Salvador ook echt ontmoeten, die eerste keer nog in dat appartement in het centrum van Granada. Daarna nog vele keren bij Els en Salvador thuis, en inmiddels meestal in gezelschap van Amalia, in Sacromonte.

Over die eerste ontmoeting vertelde Els me later dat Salvador van tevoren flink in de zenuwen had gezeten. Ik was misschien wel het eerste familielid dat langskwam: de kleine, grote broer, die de nieuwe Spaanse man in de familie zomaar in één keer zou kunnen afkeuren.

De eikelvreters is het verhaal van Salvador. Het verhaal van zijn jonge jaren in Sacromonte, het wonen in de grotten aan de voet van de berg met het klooster, de armoede, het harde werk in de open lucht en het gebrek aan eten. Er zijn van die boeken die je het gevoel geven dat ze altijd al hebben bestaan, ze vertellen een verhaal uit een andere tijd dat ze tegelijkertijd tijdloos maakt.

Vanuit ongeveer iedere bocht in de weg die zich in Sacromonte naar boven slingert, zie je aan de overkant van het dal het Alhambra tussen de cipressen liggen. Ik herinner me een middag in de bar van Kiki, een van Salvadors beste vrienden. Ook vanuit het kleine raam van de in een grot gevestigde bar zag je behalve de takken van een paar olijfbomen de alomtegenwoordige torens van het Alhambra.

‘En ben je al in het Alhambra geweest?’ vroeg Kiki op zeker moment aan mij.

Ik durfde het bijna niet op te biechten, maar ook na vijf bezoeken aan Els en Salvador had ik nog altijd het Alhambra niet van binnen gezien. Het is iets persoonlijks, ik *kijk* ook liever naar de Eiffeltoren dan dat ik de lift naar boven neem om over de vele nooit bezochte attracties en bezienswaardigheden in mijn eigen stad nog maar te zwijgen.

‘En jij?’ vroeg ik daarom maar.

‘Ik ben hier bijna vijftig jaar geleden geboren,’ antwoordde Kiki. ‘Ik kijk er mijn hele leven al op uit, maar er binnen geweest ben ik nog nooit.’

Amalia en Salvador begrepen elkaar meteen; dat had er alles mee te maken dat Amalia niet echt uit Barcelona kwam, maar een immigrante was uit het aan Andalucía grenzende Extremadura. De scheldnaam voor de Extremeños, zoals de bewoners van deze harde en onherbergzame provincie werden genoemd, luidde ‘eikelvreters’.

Een enkele keer denk ik nog weleens aan het onvoorstelbare, aan hoe het zou zijn gegaan wanneer ik destijds, in 1985, niet naar Els had geluisterd, en de Spaanse les de Spaanse les had gelaten.

Ik had Amalia dan nooit leren kennen. Ongetwijfeld zou zij met een niet zo leuke Spanjaard zijn getrouwd. Een ondernemer in bouwmaterialen of gasflessen, of een aan lager wal geraakte grootgrondbezitter. Misschien was zij vandaag de dag intussen alweer twee keer gescheiden – zij zou hoe dan ook doodongelukkig zijn geweest.

En ik? Ik durf er bijna niet aan te denken, maar soms doe ik het toch.

Dank je wel, Els.

Harry Bekkering *Blijf jij maar een meisje*

Toen Aad Meinderts mij benaderde met het verzoek een bijdrage aan dit symposium te leveren, zei hij erbij dat het een beetje een deftig verhaal moest worden. En de slotzin van zijn mail luidde: ‘En durf eens nee te zeggen!’ Nu doe ik altijd wat de directeur van het Letterkundig Museum mij vraagt, of hij nu Aad Meinderts heet of – in het verleden – Anton Korteweg. Nou vooruit, bijna altijd. In elk geval ben ik naarstig op zoek gegaan naar wat ik dacht dat deftig genoeg zou zijn voor deze gelegenheid, en ik kwam uit bij de opvattingen van een Oostenrijkse literatuurwetenschapster, Maria Lypp, die zich in theoretische zin beziggehouden heeft met wat zij noemde ‘de kinderblik’, waarover zij het volgende zegt (ik doe dat in vertaling, want in het Duits zou al te deftig zijn): ‘In de kinderblik wordt een visie op kinderen en kind-zijn gedemonstreerd, die niet wordt gekenmerkt door beperking, onvermogen of een vooruitlopen op “volwassenheid” als verdringing van het kinderlijke, maar door erkenning van het kinderlijke als iets kwalitatiefs, als iets waardevols. Geslaagde kinderliteratuur tracht vanuit deze erkenning te komen tot een maximaal symmetrische communicatie. Als het kinderlijke wordt opgevat als het verlangen naar een vrije gelukkige ontwikkeling en naar een sociale identiteit, dan kan het tot een kritisch perspectief worden, waarin de werkelijkheid wordt bekritiseerd en aangeklaagd. [...]. De auteur moet niet alleen voor zichzelf zijn eigen volwassenheid ter discussie stellen, hij moet ook met al zijn fantasie, humor en listigheid wegen zoeken om het kinderlijke tegen de maatschappelijke werkelijkheid in ter sprake te brengen. Het perspectief van de kinderblik kan hem hierbij behulpzaam zijn als een verzameling van literaire middelen, waarmee kinderlijke belangen, behoeften en strevingen verwoord kunnen worden.’

Behoorlijk deftig, toch? Maar ook nogal rijkelijk abstract. Daarom een toelichting aan de hand van een voorbeeld, twee fragmenten uit het werk van Guus Kuijer (*Met de poppen gooien*

en *Grote mensen, daar kan je beter soep van koken*): “Eigenlijk ben jij ook nog maar een meisje”, zegt Madelief tegen haar moeder. “O ja?” “Ja,” zegt Madelief, “ik vind jou helemaal geen echte mevrouw.” “Wat is een echte mevrouw dan?” vraagt haar moeder nieuwsgierig. Madelief giechelt, want dat is een moeilijke vraag. “Nou,” zegt ze, “mevrouwen hebben ander haar.” “Ander haar?” Madeliefs moeder moet lachen. “Wat voor haar dan?” Madelief weet niet goed hoe ze het moet zeggen. “Eh,” zegt ze. “Eh, die hebben haar waarmee je naar de kapper moet. Jij hebt gewoon meisjeshaar.” “O”, zegt haar moeder, “en daarom ben ik geen mevrouw?” “Nee. En mevrouwen hebben mevrouwen-kleren aan en ze drinken thee met andere mevrouwen. [...]. “Nog meer?” vraagt haar moeder. “Ja,” knikt Madelief. “Je moet een man hebben.” Madeliefs moeder kijkt Madelief ernstig aan. “Je hebt gelijk,” zegt ze. “Zou je graag willen dat ik een mevrouw werd?” “Niks hoor,” zegt Madelief. “Blijf jij maar een meisje.” En deze passage mag er ook zijn: “Dag mevrouw”, zegt Madelief tegen haar moeder. “Leuk dat ik U weer es ziel!” Haar moeder trekt een verbaasd gezicht. “Wat krijgen we nou?” vraagt ze. “Gaat het nog steeds goed?” gaat Madelief verder, “sinds eergisteren?” Haar moeder zucht. “Ik heb ’t druk gehad”, zegt ze. Ze aait Madelief over d’r hoofd. Maar die heeft daar niet zo’n zin in. Ze gaat snel een eindje verderop zitten.’

In deze fragmenten wordt een kinderlijk personage ten tonele gevoerd door wiens ogen de lezer het gebeuren waarneemt. Dat personage representeert het kinderlijke perspectief, de kinderblik. In het laatste fragment komt Madelief op voor haar recht op aandacht van haar moeder. Dat zij zich te kort gedaan voelt maakt Kuijer duidelijk door Madelief te laten switchen naar een formele taalstijl die de distantie tussen haar en haar moeder onderstreept.¹

Waar ik twee fragmenten heb laten zien, waarin de kinderblik mooi getroffen wordt, daar is *Krassen in het tafelblad* in feite in zijn geheel één van de allermooiste voorbeelden van dit fenomeen. In dat boek is Madelief de enige die onbevungen vragen durft te stellen over het ongelukkige leven van haar gestorven oma. Daarmee en daardoor groeit deze afwezige groot-

moeder uit tot een uiterst tragisch personage, voor mij een van de ontroerendste figuren uit de hedendaagse jeugdliteratuur.

Het beeld van Madeliefs oma kantelt volledig naarmate het boek vordert. Waar haar oma, naar aanleiding van een vraag van Madelief aan haar opa (‘Opa, vond jij oma lief?’), eerst nog door hem omschreven wordt als ‘een best mens, maar ja, ze poetste d’r eige geheel en al overstuur hè. En op ’t lest was ze net zo stijf als d’r ragebol’, daar verschijnt ze later na het doorvragen van Madelief als een fantasierijke ‘ontdekkingsreiziger’ en als een soort Virginia Woolf met haar bijna existentiële behoefte aan een eigen ruimte (‘Oma zei tegen me: ik wou dat ik een plekje voor mezelf had. Dat zei ze. En ik begreep d’r niks van. Ik dacht: een moeder wil toch ’t liefst bij d’r kinderen zijn? Maar ze bleef het zeggen, héél vaak. En toen dacht ik: best, ik snap ’t niet, maar ze zal d’r plek hebben. En toen heb ik dit tuinhuisje voor d’r gebouwd.’). Dat tuinhuisje speelt, zoals wij allen weten, een zeer grote rol in het verhaal, want opa geeft het Madelief, zijn kleindochter (in wie hij, vermoed ik zo, veel van zijn overleden echtgenote herkent), ten geschenke. En bij één van haar bezoeken aan haar pas verworven cadeau vindt ze in oma’s boekenkast, want deze was een lezer – al was het alleen maar om haar ingesnoerde leven af en toe te kunnen ontvluchten –, een gedichtenbundel, waarin ze deze door oma rood omcirkelde regels leest:

*In Nederland wil ik niet blijven,
Ik zou dichtgroeien en verstijven.
Het gaat mij daar te kalm, te deftig,
Men spreekt er langzaam, wordt nooit heftig.
En danst nooit op het slappe koord.
Wél worden weerlozen gekweld,
Nóóit wordt zo’n plumpe boerenkop gesneld,
En nóóit, neen nóóit gebeurt een mooie passiemoord.*

Dit zijn regels uit een bekend gedicht van Slauerhoff, maar dat zegt Kuijer er niet bij, een geval van ‘ongemarkeerde intertekstualiteit’, om nog even de literatuurwetenschapper te spelen.

En zo, na nog veel meer vragen van de kleindochter, komt Madelief (én de lezer) tot begrip van, mededogen en empathie voor haar grootmoeder (en haar tragische bestaan), met als ultieme begripmoment de herkenning van een tekening, ingekrast in een houten tafel in het tuinhuis: “Ze heeft dwars door die krassen een rondje getekend”, zegt Madelief. Ze wijst opnieuw naar het tafelblad. “Met potlood. ’t Is een gezicht. Kijk maar. Daar zitten de oogjes. Daardoor weet ik wat die krassen betekenen.” “Wat dan?” vraagt haar moeder. “Die krassen, dat zijn tralies. En dat gezicht, dat is oma zelf.”

Maar de grootmoeder is niet de enige tragische figuur in deze klassieker, ook het leven van de opa mag er in dat opzicht zijn. Intellectueel duidelijk de mindere van zijn echtgenote, met zijn opleiding op de ambachtsschool, zijn werk op de fabriek en zijn betrekkelijk burgerlijke opvattingen over het bestaan. Luister maar: ‘Je oma wilde liever in de stad wonen. Ze wilde veel leren en veel zien, snap je? Maar ik was jong en ik snapte ’t niet. Ik zei, waarom zou je leren. We zijn getrouwd, we hebben een huis en ik heb werk. Dat zei ik. Ik snapte ’t niet.’

Zo krijgt de jonge lezer, begeleid om zo te zeggen door Madelief, scènes uit een huwelijk voorgeschoteld, zonder dat het ook maar één moment zwaarwichtig en al te sentimenteel wordt, daar is de taal en de stijl van Kuijer ook veel te lichtvoetig en trefzeker voor. En het slot van het boek is werkelijk schitterend. Opa vertelt zijn kinderen (de moeder van Madelief en haar broer) over de laatste dagen van zijn echtgenote: “‘Toen ze doodging heb ik jullie niet laten komen. Ik vond ’t meer iets tussen Marie en mij. Ze was tamelijk rustig. Ze lag bleek in bed en staarde naar het plafond. Ik zat naast haar. De hele dag. Ik keek naar d’r en ik wist haast niks te zeggen. Maar op de allerlaatste dag kon ik ’t niet meer harden. Ik zei: “Marie, ’t spijt me zo.” Ze keek me aan. Heel lang. Ik dacht al dat er geen antwoord meer zou komen. Toen zei ze: “Stil maar jongen.” Ze schoof d’r stijve hand op de mijne. Daarna hebben we niks meer gezegd.”

Eigenlijk zou het gepast zijn dat ik hier eindig en er het zwijgen toe doe, maar staat u me toe toch nog een enkele opmerking

te maken. Ik citeerde aan het begin van mijn verhaal Maria Lypp, maar ook Kuijer zélf heeft zich in min of meer theoretische zin over het kinderlijke en de waarde daarvan uitgelaten en wel in zijn *Het geminachte kind*, waar hij immers pleit voor een infantilisering van de volwassene. ‘Het woord “infantiel” is een scheldwoord geworden’, zegt hij daar. ‘Was het maar waar dat de mensheid infantiliseerde! [...] Onze volwassenheidsopvatting, die meent dat volwassenheid afgeleerde kinderlijkheid is, moet vervangen worden door een opvatting die de volwassenheid ziet als de kroon van het kinderlijke, waarin niets kinderlijks verloren is gegaan.’²

Noten

- 1 Overigens hoéft dat kinderlijke perspectief niet voorbehouden te zijn aan een kinderlijk of jeugdig personage. In *Op je kop in de prullenbak* is het de onderwijzer die de kinderblik representeert. Deze onderwijzer wordt ons getoond als een alternatieve volwassene, die zich niet zozeer hopeloos als wel hoopvol onvolwassen gedraagt en rustig tegenover zijn leerlingen durft toe te geven dat hij zwakke momenten en slechte ogenblikken kent.
- 2 De volgende uitspraak van collega-schrijver Imme Dros is te mooi en passend om onvermeld te worden gelaten in dit verband: ‘De wetten van het kinderboek hebben meer dan met woordkeus, vorm of constructie te maken met die optiek van kinderen: alles kan waar zijn. Voor volwassenen geldt dat niets waar is en zelfs dat niet. Een schrijver kan zich aangetrokken voelen tot het kinderboek, niet om een publiek, maar om een visie op de werkelijkheid. Kinderen verhouden zich tot volwassenen als ontdekkingsreizigers tot gevestigde kolonisten.’ Dit soort opvattingen doet overigens niet uitsluitend opgeld in het jeugdliteraire wereldje, want de volgende uitspraak is van Hugo Claus, die zich bij mijn weten

nooit gewaagd heeft aan een kinder- of jeugdboek: 'De volwassene maakt geen kunst, de volwassene heeft zijn opinie over de wereld gevormd, die weet hoe alles in elkaar zit, is daarmee in het reine gekomen. [...] Kunst, literatuur, heeft te maken met wat daarvoor ligt.' Ook hier valt het door Kuijer positief geladen begrip 'infantilisering' mee te verbinden.

Literatuuropgave

De uitspraken van Maria Lypp zijn ontleend aan het artikel van Tom Baudoin, 'Die vent met dat veertje is stapelgek. De kinderblik van Rainer Zimnik', verschenen in *Bzzlletin*, jrg. 10 (1982), nr. 95, p. 75–85. Kuijer wordt geciteerd uit de verzamelbundel *Het grote boek van Madelief*, Amsterdam 1983 en *Het geminachte kind*, Amsterdam 1981 (zevende druk). De opmerking van Imme Dros is terug te vinden in Imme Dros, 'Buiten voor de deur', *Raster* 56 (1991), p. 122–131. De vindplaats van de uitspraak van Hugo Claus was niet meer door mij te achterhalen. Ik kwam hem ergens in oude aantekeningen tegen, zonder bron helaas.

Floortje Zwigtman *Nooit las ik Krassen in het tafelblad*

Ik ben geboren in 1974. Een goed kinderboekenjaar. Thea Beckman won met *Kruistocht in spijkerbroek* de Gouden Griffel, Paul Biegels *De vloek van Woestewolf* werd door de NOS op tv gebracht en Astrid Lindgrens *De gebroeders Leeuwenhart* verscheen in een Nederlandse vertaling.

En er zou nog meer mooie verschijnen. De jaren zeventig en tachtig waren de bloeitijd van het literaire kinderboek, met ruimte voor bijzondere uitgaven, volop aandacht in de pers en goede verkoopcijfers. Althans, dat is mij altijd verteld.

Ik mocht me dus gelukkig prijzen opgegroeid te zijn in deze jaren. Helaas is het anders gelopen. En dat kwam door een echtscheiding. Niet van mijn eigen ouders, maar die van een vriendinnetje dat een paar huizen verderop woonde.

Ze had Pippi Langkous kunnen zijn, met een vader die op zee voer en een moeder van wie ze altijd 'haar eigen zin' mocht doen, ze was een Assepoester. Haar stiefvader zette haar, zomer of winter, al 's morgens in alle vroegte op straat en haar kleren waren tot op de draad versleten. Niet van het poetsen of schrobben, maar omdat ze ze van pure zenuwen zelf opvrat. Kortom, ze was een meisje waar een bijzonder ongeloofwaardig kommer-en-kwelboek over te schrijven viel.

Of de Jeugdzorg zich ooit met dit gezin bemoeid heeft, weet ik niet, maar er waren wel goedbedoelende leerkrachten die mijn vriendinnetje boeken toestopten om de pijn te verzachten. Ik herinner me die boeken nog goed, want ze nam ze ook mee naar mijn huis en liet ze aan mij zien.

De hoofdpersonen waren telkens dezelfde kinderen, ene Hein en Petra, en wie ooit Lemony Snickets *Ellendige avonturen* heeft gelezen... ik kan u verzekeren: deze kinderen waren ongelukkiger dan de Baudelaire-wezen. De ene na de andere ramp scheen hun te overkomen en de auteur was meer dan bereid om jou als jonge lezer uit te leggen 'hoe dat was'.

Hoe het was toen Petra's ouders gingen scheiden.
Hoe het was toen Petra's vader niet meer thuis woonde.
Hoe het was toen Hein een ongeluk had gezien.
Hoe het was toen Hein naar het ziekenhuis moest.
Hoe het was toen Heins opa doodging.
Hoe het was toen Petra in een kelder werd misbruikt.
Hoe het was toen er een atoombom op Heins huis viel.

Het kan zijn dat ik zelf een paar titels verzonnen heb... Hoe dan ook, deze werkjes waren mijn eerste kennismaking met het land waar de kinderboekenkinderen woonden en ik kwam tot de conclusie: het was er boos. Ik wilde er niet naar binnen. Ik keek wel uit.

Er was een rotschool met een fijne bibliotheek voor nodig om van mij uiteindelijk, in groep 7, een boekenvreter te maken. Daar las ik ze allemaal: *Kruistocht in spijkerbroek*, *De gebroeders Leeuwenhart*, *Ronja de roversdochter*, *De heksen*, *Sjakie en de chocoladefabriek*, alle boeken van Evert Hartman. Maar nooit las ik *Krassen in het tafelblad*. Vandaar dat ik met enige aarzeling reageerde op het verzoek een persoonlijke column te schrijven over mijn lezerservaringen met dit boek.

Hoe zou het zijn om een klassiek kinderboek te lezen met de ogen van een volwassene die het boek als kind niet gekend heeft? Zou ik me de indruk kunnen voorstellen die dit boek op mij als jonge lezer gemaakt zou hebben? Het plezier, de fascinatie, de frustratie, de boosheid die het lezen van boeken destijds bij mij op kon wekken? Of lag hier een boek dat mij als volwassene nog steeds grijpen kon, maar dan op een andere manier? Hoe ik *Krassen in het tafelblad* als jonge lezer gelezen zou hebben, weet ik wel: met boosheid. Er was een oma en die liet die schrijver doodgaan en dan was ze ook nog helemaal geen lieve oma, godbetert! Wat een rotboek.

Inmiddels kan ik mij beroepen op een heel leven leeservaring en inmiddels ook heel wat ervaring met het begraven van familieleden en kom ik tot de conclusie dat het lezen van een kinderboek met volwassen ogen helemaal niet zo verkeerd is.

De eerste vraag die ik mij stelde, was: *Krassen in het tafelblad* is een klassieker, maar ook klassiekers kunnen verouderen:

hoe zou dat met dit boek zijn? Een belangrijk thema binnen het verhaal is tenslotte vrouwenemancipatie, een thema dat destijds met heel wat meer felheid werd bediscussieerd dan heden ten dage. Hoe zou de auteur dit thema behandeld hebben? Op een manier waar ik me als vrouw anno 2014 nog steeds mee kan identificeren? Of zou hij als een in tuinbroek geklede Dolle Mina door de burgertruttige porseleinkast gendenderd zijn?

Wat meteen opvalt aan *Krassen in het tafelblad*, is de subtiliteit waarmee dit onderwerp wordt behandeld. De wanhoop van Madeliefs grootmoeder – een vrouw die ooit haar horizon wilde verbreden door te reizen en te lezen maar haar enige vrijheid vond in een klein bemeten tuinhuis – wordt in kleine hoofdstukjes, in lage doses aan de lezer toegediend. Zulke lage doses dat het van *Krassen in het tafelblad* een van die fijne, moeilijke boeken maakt die je samen moet lezen: als ouder en kind. Oma was geen helleveeg, opa geen dominant alpha-mannetje, allebei waren ze mensen gevangen in hun tijd, gevangen in een systeem dat levens bepaalde: voor mannen en vrouwen. Het enige zichtbare teken van hun strijd zijn de *Krassen in het tafelblad*.

Een ander belangrijk thema is het merkwaardige gegeven dat je sommige mensen pas echt leert kennen als ze er niet meer zijn. Madelief heeft haar oma maar een paar keer gezien en ook opa geeft niet de indruk zijn vrouw werkelijk doorgrond en begrepen te hebben. Samen moeten ze ontdekken wie ze werkelijk was, maar degene die hen de antwoorden op hun belangrijkste vragen kan geven, is er niet meer. Hierbij sluit *Krassen in het tafelblad* aan bij een ervaring die veel volwassenen, op een leeftijd gekomen om mensen te verliezen, zullen herkennen. Op de begrafenis wordt gezwegen. Of het is juist op de begrafenis dat de verhalen komen.

Als kind van twee laat getrouwde jongste kinderen, heb ik de laatste jaren heel wat ervaring opgedaan met het afscheid nemen van familieleden. Van de 'We duwen oma snel de oven in, wacht, eerst nog muziek, André Rieu, dan maar?'-crematie tot bijeenkomsten waarop een leven opeens een prachtig verhaal werd. De dood kan mensen de moed geven eerlijk te zijn.

Degene die je nooit wilde kwetsen, voor wiens scherpe woorden je bang was of die je simpelweg te dichtbij stond, ligt in zijn kist en het enige wat je hem nog te geven hebt, is de waarheid. Weerwoord zal er niet komen, net zo min als tranen.

Als ik *Krassen in het tafelblad* lees, ben ik weer op de crematie van mijn oudtante Pieterneel en hoor haar zoon haar levensverhaal vertellen. Een intelligente vrouw die in de jaren twintig verpleegster wilde worden, liever nog chirurg, en dat niet mocht, omdat een jaar Hogere Burger School haar oudere zus al in het gekkenhuis had doen belanden. Want, zo beweerde men toen, vrouwen hadden een hoofd dat je maar beter niet met te veel geleerdheid kon belasten. Dus werd het een huwelijk: een gelukkig huwelijk aanvankelijk, waar twee kinderen uit voortkwamen die op hun beurt weer verliefd werden en huwelijken sloten. Moderne huwelijken waarbinnen veel meer mogelijk was. En die door de moeder met jaloezie werden gevolgd. Want, waar was de Jan op wie ze verliefd was geworden? Hun huwelijk was in de fase van het uitzitten gekomen: levenslang met elkaar in een huis zonder kinderen. Waar was het leven gebleven waarvan ze als meisje had gedroomd? De status quo van wat toen een goed huwelijk heette te zijn, veranderde in een huiskameroorlog, waarbij Jan *ie* werd en verwijten en beledigingen hardop werden uitgesproken alsof de ander niet aanwezig was.

Ik heb mijn oudtante nooit anders gekend dan als een verzuurde vrouw die *Chirurgenwerk* keek en enkel belangstelling toonde als een familielid met de een of andere levensbedreigende ziekte in het ziekenhuis lag. Maar op haar begrafenis zag ik opeens haar tragedie, die tijdens haar leven niemand onder woorden had durven brengen. En ik kon lachen om haar laatste list: de crematie die ze had geregeld om niet naast haar man in het reeds gereserveerde huwelijksgraf te hoeven liggen. Hier lieten twee mensen elkaar achter zonder ooit met elkaar in het reine gekomen te zijn.

In *Krassen in het tafelblad* gaat het anders, maar ook hier blijft zoveel pijnlijk on gezegd. En misschien is de vergeving die aan het slot wordt geschonken wel het pijnlijkste moment

uit het boek, omdat hier een generatie spreekt die zich 'om de lieve vrede' altijd weg gecijferd heeft: 'Lemme d'r ma over zwiegen.'

Krassen in het tafelblad is mooi en pijnlijk, maar *hoe* pijnlijk, dat besef je waarschijnlijk pas wanneer je 'te oud' bent voor een kinderboek. Ik heb het verhaal dan ook niet zo gelezen. Ik las het als een al te herkenbare getuigenis van afscheid en levens die niet waren wat ze geweest hadden kunnen zijn. Niet als een kinderboek dat in de serie JeugdSalamander nog keurig ingedeeld werd in de categorie 9–12. En ook niet als het boek dat in 1979 de Gouden Griffel voor het beste kinderboek ontving. Kuijer mag dan het perspectief van het kind gekozen hebben in zijn boeken, *Krassen in het tafelblad* heeft volwassenen ook veel te zeggen. En waarom zou een kinderboek dat niet mogen? Het enige verschil is dat je het boek nooit zult lezen zoals je het als kind gelezen zou hebben. Omdat het verhaal je andere dingen te vertellen heeft. Het gaat hier niet langer over volwassen levens die je – net als Madelief – niet echt begrijpt, het gaat over levens die je hebt leren kennen, misschien wel over je eigen leven, waarin je in je eigen tuinhuis zit.

Nooit las ik *Krassen in het tafelblad*. Ik las wel een ander boek. Dat toevallig dezelfde titel heeft.

Harry Bekkering in gesprek met Els Pelgrom 'Ik denk in beelden'

Els Pelgrom werd op 2 april 1934 in Arnhem geboren als Else Koch. Ze debuteerde in 1962 met *Het geheimzinnige bos* en ontving maar liefst drie Gouden en twee Zilveren Griffels. Voor haar hele oeuvre werd ze in 1994 bekroond met de Theo Thijssen-prijs. De laatste jaren schildert en schrijft ze, maar ze publiceert niet meer.

Harry Bekkering (1944) was hoogleraar Taal- en cultuurstudies aan de Radboud Universiteit Nijmegen. Hij promoveerde op het werk van S. Vestdijk, is gespecialiseerd in jeugdliteratuur en eigentijdse auteurs onder wie Nelleke Noordervliet en Cees Nooteboom.

U vertelde me dat uw boek De eikelvreters, in 1988 nog bekroond met een Gouden Griffel, in de papierversnipperaars is verdwenen. Ik vond dat een onthutsende mededeling.

Ja, er lagen nog 800 exemplaren opgeslagen bij het Centraal Boekhuis en dat kost veel geld. Boekwinkels hebben steeds minder in voorraad, je kunt tegenwoordig alles bestellen bij bol.com, of via je eigen boekwinkel, die het van het Centraal Boekhuis betreft. Erg was het dat de beslissing zonder overleg met mij is genomen. Toen ik het hoorde, knapte er iets bij me. Ik zei: laten we het dan uitdelen op scholen. Nee, dat ging niet. Misschien kan het naar De Slegte? Nee, mevrouw Pelgrom zeiden ze, De Slegte wil uw boek niet. Je vraagt je dan wel af: wat is er gebeurd, is alles zo veranderd?

Ging u dan twijfelen aan de kwaliteit van dat boek, of van uw boeken in het algemeen?

Geen moment heb ik daaraan getwijfeld. Vanaf het begin is er iets fout gegaan met dat boek *De eikelvreters*. De uitgever plaatste het in de verkeerde leeftijdscategorie. Uitgevers zijn kruideniers, die willen alleen maar verkopen. Ze wilden er

op zetten: voor 10 jaar. Ik dacht: dat nooit. Dan vanaf 12 jaar. Daar was ik het ook niet mee eens, maar ik moest wel instemmen, want anders zou het niet verschijnen. Het was niet voor de basisschool, het was voor de hoogste klassen van de middelbare school en verder. Er zijn volwassen mensen die graag kinderboeken lezen, alhoewel als ik zo in de zaal kijk, dan denk ik: hier zitten ze. Meer zijn er niet. U moet weten dat ik overdrijf, altijd overdrijf. In 1995 verscheen *Bombaaaj!* Een boek over een hond, het Kinderboekenweekgeschenk van dat jaar. Een vriend van mij had eens gezegd: ik lees nooit kinderboeken, dat lukt me niet, ik vind ze vreselijk. Probeer *Bombaaaj!* eens, raadde ik hem vriendelijk aan. Voor mijn ogen begon hij te lezen, na tien regels smeed hij het boek op tafel. 'Ik kan dat niet, ik kan dat niet,' riep hij. Kinderboeken zijn belast met vooroordelen. Vreselijk!

Wist u al vroeg dat u voor kinderen wilde schrijven?

Ik heb er nooit aan gedacht om voor volwassenen te schrijven. Ik schrijf vanuit een kind, een kind dat dichtbij mezelf staat. Ik maak van mezelf de hoofdpersoon. Aanvankelijk schreef ik voor dyslectische kinderen, dat ging al gauw over in zogenaamd 'officiële' kinderboeken. Dat komt misschien omdat ik me tussen volwassenen nooit helemaal thuis voel. Gelukkig heb ik hier mijn familie bij me!

In 1977 verscheen De kinderen van het Achtste Woud, ook bekroond met een Gouden Griffel. Men beschouwt het vaak als uw echte debuut. Ik liep met die geschiedenis al heel lang rond. We brachten de laatste oorlogsjaren niet meer in Arnhem door, maar op een Veluwe boerderij. Dat was natuurlijk heel spannend en avontuurlijk voor een kind, ik was toen tien jaar, maar voor bijvoorbeeld de vader van mijn kinderen stelde het niet zo veel voor wat ik daar had meegemaakt. Die had de hongerwinter in Amsterdam, een hongerwinter in de grote stad. Altijd honger ervaren, dat was pas erg!

Maar goed: ik ben natuurlijk ook van de generatie van: eet je bord leeg, in de oorlog had je naar eten gesnakt. Daar kregen mijn kinderen wel eens genoeg van. Ik was de veertig

voorbij en dacht: laat ik nu mijn herinneringen maar eens op een avontuurlijke manier opschrijven. Straks lig ik op mijn sterfbed en dan heb ik spijt. Dat heb ik gedaan, het is jammer dat het boek niet meer verkrijgbaar is. Na een conflict zo'n tien jaar geleden met mijn uitgeverij is veel niet meer te koop. Dat is wel jammer, maar misschien ook wel een tikje terecht. Het zijn toch echt ouderwetse boeken.

Uw boek Kleine Sofie en Lange Wapper (1984) werd door de kritiek sterk geprezen, sterker nog, men vond het een literair kinderboek bij uitstek. Mooi van beelden. Uniek qua taalgebruik. Wat vond u daarvan?

Heel vervelend en volstrekt idioot. Het was voor kinderen hun lievelingsboek, ze hielden van de plaatjes en van de beelden. Die vulden elkaar aan. Dat heeft het succes bepaald, denk ik. Ik verkeerde in een niemandsland, had geen uitgever. Ik zei tegen de door mij bewonderde illustrator Thé Tjong Khing: laten we samen een boek maken, maar dan moet het beeld even belangrijk zijn als mijn teksten. Zo gezegd, zo gedaan, ik ging voortvarend van start en kon meteen het eerste hoofdstuk weggooien. Dat gebeurt bij mij altijd, pas daarna valt alles op z'n plaats en kan ik verder. Het was heel spannend. Ik dacht: als hij veel wil tekenen, moet elke alinea een nieuw beeld opleveren. Je kunt niet met twee beelden op dezelfde set blijven. Het is als bij de film: tsjak, beeld, tsjak, beeld. Tsjak. Beeld!

Annejet van der Zijl schreef destijds in de Haagse Post 'het boek is een soort Dante voor beginners'.

Schreef ze dat echt? Wat leuk, dat ben ik helemaal vergeten. De hoofdpersoon Sofie is een kind dat heel erg ziek is. Dat is een universele problematiek. Als een soort afleiding voor dat zieke meisje wilde ik een kijkboek maken met een verhaal erbij. Ik ben naar het Theater Instituut gegaan. Heb daar zitten snuffelen in de poppenwereld, in het bijzondere universum van de Comedia del'Arte. En natuurlijk lees je dan de sprookjes weer eens. Andersen. De gebroeders Grimm. Ik raakte gefascineerd door de marionettenspelers. Zij laten het leven zo

prachtig bewegen, de zwaarte van het bestaan drukt niet op hen. In die dagen kreeg ik ook een reportage in *de Volkskrant* onder ogen van een gruwelijke scène in Turkije. Je zag op een binnenplaats soldaten op paarden, die door midden werden gehakt, broeken en hemden lagen gescheurd op de grond. Op de tribune zaten mannen met een zakdoek in de hand of voor hun ogen te huilen. Je kunt met beelden ontroeren, dat wilde ik ook met dat boek bewerkstelligen.

Is dat het wezenlijke van schrijven voor u?

Ja, ik denk in beelden, ik wacht op beelden. Kijk, ik heb ook van alles meegemaakt: een scheiding, de tijd van de emancipatie. Ben altijd wel gevoelig geweest voor maatschappelijk onrecht. Ik wilde niet horen bij de wereld van moeders, van mevrouwen, die niets deden omdat ze gewoon geen idee hadden wat ze moesten doen. Die houding, dat was mijn leven, dat was het leven van zovelen, maar daar kun je niets mee. Het gaat me om sferen, beelden, dan pas doe je wat met je eigen ervaringen. Daar gaat het me om en dat weet ik eens te meer nu ik al weer een hele poos schilder. Ik ben een mislukte schrijver, ik ben een mislukte schilder, ik doe alles maar een poosje. Dat is natuurlijk niet helemaal waar, maar je vindt niets nieuws in mijn boeken, ik wil wat met woorden, ze hangen in de lucht en ik pluk ze. Je geeft er een nieuwe vorm aan.

Waarom koos u voor het schilderen?

Schilderen is voor mij mediteren, schrijven is topsport, ik word er zo moe van. Toch kan ik niet zonder. Ik schrijf nu kleine gedichten. Eigenlijk schrijf ik nu eindelijk alleen voor mezelf, nee, van die gedichten zal ik niets publiceren.

Pjotr van Lenteren
Belletje trekken bij Kees Fens

Ze wonen de laatste jaren van hun leven in dezelfde straat, Paul Biegel en Kees Fens. Ze komen elkaar, kuierend langs de Keizersgracht, regelmatig tegen. Fens overleeft Biegel en schrijft kort na diens dood in een warm postuum dat hij verbaasd is dat Biegel hem altijd vriendelijk goedendag bleef zeggen. In plaats van hem een glas wijn in het gezicht te gooien. Dat doen andere schrijvers die hij bespreekt namelijk wel. Maar Biegel blijft een heer.

Dat is niet helemaal waar, maar wel bijna, vertelt zijn dochter Leonie Biegel later. Over de gewraakte recensie van Kees Fens wordt tijdens de herfst van 1972 in huize Biegel wel degelijk gesproken, maar vooral door mevrouw Biegel. Die vindt het een schande. Meneer Biegel mompelt dat meneer Fens zoiets toch zelf moet weten. En daarna gaat het weer over de loodgieter en dat de sinaasappels op zijn.

Biegel praat niet graag over zijn werk, hij schrijft het. Omdat dat het enige is dat hij kan. Zijn fantasie noemt hij een loeiende koe, die elke dag gemolken dient te worden. Meer wil hij er niet over kwijt.

De kleine kapitein is om allerlei redenen een interessant boek. Het is zonder enige twijfel zijn populairste. Het is ook zijn felst bekritiseerde, zij het door maar één recensent. En zelf had Biegel er een leven lang ook een ambivalente relatie mee. In het laatste interview voor zijn dood vraagt hij nog retorisch: 'het is toch een verhaal om je vingers bij af te likken, niet dan?' Maar even later geeft hij toe, dat hij toch blijer was geweest met Goud voor zijn lievelingsboek *De tuinen van Dorr*.

Biegel schrijft *De kleine kapitein* eind jaren zestig in losse delen voor *Donald Duck*. Hij heeft er op dat moment vanaf zijn debuut in 1962 negen titels op zitten. Titels waarvan er zes vergeten raken en drie nog altijd gelezen worden: *Het sleutelkruid* uit 1964, *Ik wou dat ik anders was* uit 1967 en *De tuinen van Dorr* uit 1969. *Het sleutelkruid* wordt bekroond tot Beste Kinderboek van het Jaar, de voorloper van de Gouden Griffel.

In krap tien jaar tijd is hij, na een mislukte carrière als pianist, jurist en scenarioschrijver voor volwassenen bij Marten Toonder, gevierd schrijver voor kinderen geworden die niets meer verkeerd kan doen. Mischa de Vreede schrijft op 10 december 1971 in *NRC Handelsblad*: 'De kinderboeken van Paul Biegel zijn altijd goed. Ze hoeven niet besproken, alleen maar aangekondigd te worden.'

Haar 'bespreking' van *De kleine kapitein* is inderdaad niet veel meer dan een aankondiging. Ze noemt het een 'verrukkelijk verhaal', dat 'op alle zoektochten uit de literatuur lijkt', 'poëtisch zonder mooidoenerij', om vervolgens te concluderen dat 'alle elementen voor een fijn boek [...] aanwezig' zijn.

Ook al zo kort en puntsgewijs is de onderbouwing in het rapport van de Griffeljury. Aan het begin van de achttiende Kinderboekenweek, die in het teken staat van 'De hele wereld in een boek', feliciteert de voorzitter de heer Biegel met zijn fantasie, de identificatiemogelijkheden en de plaatjes van Carl Hollander, die het verhaal een extra dimensie geven.

Ondertussen maken alle andere boekbesprekers zich liever druk over de vraag wat ze met het open einde moeten. Dat is wel raar, dat open einde. Maar drie van de zes matrozen gered. Ja, tellen kunnen ze wel. Maar dat een tweede deel voor de hand ligt, komt niet bij ze op.

Miep Diekmann is de enige die verder gaat en Biegel een kenner van 'het geheim van het verhaal met de dubbele bodem' noemt. Onderin de goochelaarshoed blijkt echter haar eigen stokpaardje verstopt. Ze noemt *De kleine kapitein* een 'felle kritiek op liefdeloosheid en menselijk onbegrip'.

Terwijl het er verdorie toch niet moeilijk uit te halen is, die boodschap. Een eiland waarop de volwassenen er uitzien als papegaaien! Een eiland met uit het circus ontsnapte dieren, die zonder hun dompteurs niet weten wat ze moeten doen! Dat kinderen heel goed hun eigen zaakjes kunnen regelen! Dat je buiten veel meer leert dan binnen!

In die zin is de felle bespreking van Kees Fens verfrissend. Hij breekt het net bekroonde boek tot de grond toe af en dat met – voor die tijd ongewoon – dezelfde literaire argumenten die hij in zijn volwassenenkritiek gebruikt. Eerder liet hij

zich al kritisch uit over *De tuinen van Dorr*. Hij noemt Biegel 'de beste schrijver van kinderboeken van dit moment' maar vindt zijn nieuwste boek té literair, te overdacht, te gecompliceerd. 'Met alle respect', besluit hij, 'typisch een kunstproduct.' Ook in zijn kritiek op *De kleine kapitein* gebruikt hij dat zinnetje. Fens vindt Biegels metaforen voor de hand liggend en de afzonderlijke verhalen inwisselbaar. Hij leunt te veel op bestaande verhalen en maakt zo literatuur van literatuur. 'Literatuur met de hoofdletter K van kunst.'

Je kunt het daarmee oneens zijn, maar het is wel een interessante recensie. Fens is in 1972 zijn collega's ver vooruit. Hij meet Biegel met de maat waar hij zelf om lijkt te vragen. Wie literair schrijft, moet niet verbaasd zijn ook literair beoordeeld te worden. Fens neemt de moeite om Biegel te lezen en te beoordelen met strenge maatstaven. Hem 'te literair' noemen heeft ook iets van een compliment in zich. Je zou zeggen dat de meester van de dubbele bodem dat ergens gewaardeerd moet hebben.

Daar staat tegenover dat Kees Fens naast *Op zoek naar een oom* van Jan Blokker – allang vergeten – en *Alice in wonderland* – is dat dan geen kunstproduct? – nu net *Fulco de minstrel* van Cornelis Johannes Kieviet uit 1882 naar voren schuift als hét voorbeeld van een goed kinderboek. En dat is precies het punt waar volwassen kritiek op kinderboeken altijd wringt. Zijn eigen jongenshart begreep Kees Fens nog heel goed. Maar dat van de jongens die na hem kwamen niet. En een van die jongens, geboren in het jaar dat *De kleine kapitein* verscheen, ben ik.

Twee dingen waar ik aan denk als ik gevraagd word om een lezing te houden over *De kleine kapitein* zijn: wortels en tomaten. Ik zal u uitleggen waarom.

Als je wortels en tomaten niet in de koelkast doet, maar in de donkere kast onder de trap, dan worden ze steeds lekkerder. Ik geloofde dat nooit, maar ik ben het nog niet zo lang geleden toch eens gaan proberen en potverdorie: het is waar. Ze worden viezig en korrelig en op een gegeven moment een beetje slap, maar ze smaken fantastisch en ze blijven veel langer goed dan je zou denken. Bij ons thuis liggen er zelfs nog wel eens muizenkeutels tussen de uien. Dat maakt het eten

ervan éxtra spannend. Als je eenmaal bent overgestapt op groenten van onder de trap, dan wil je nooit meer wat anders.

Wat heeft deze metafoor met Paul Biegel te maken? Officieel helemaal niets, maar ik wil dat u dat gevoel van die donkere trapkast even vasthoudt. Ik heb altijd vermoed dat er een duister geheim in het werk van Biegel verstopt zit. Iets korreligs met heel veel smaak.

Dit wil ik even kwijt voor ik verder ga, want ik vind het belangrijk: er is altijd een gevoel dat áchter de recensie, het oordeel ligt. Een kleur die je gezien hebt bij het lezen van het boek, een geur die je geroken hebt. Een gevoel dat nooit verdwijnt als je gaat analyseren en argumenten gaat verzinnen waarom een boek goed is of niet. Vergeet literaire oordelen: er is eigenlijk maar één reden of een boek goed is of niet. En dat is de aan- of afwezigheid van dat soms onbestemde gevoel. Zeker voor een jongen van een jaar of zeven. Ik ben zo'n jongetje dat drankjes maakt van berkenblaadjes en jeukpoeder van rozenbottelzaadjes. Ik schrijf liefdesbriefjes aan mijn moeder en begraaf die in een filmkokertje in de moestuin. Want ik denk dat ik de enige ben die stiekem zijn moeder zoent.

Ik bouw hutten en schrijf en teken daar boekjes over. Ik haal klokken uit elkaar en stel vast dat ik ze niet meer in elkaar kan zetten. Ik probeer een perpetuum mobile te maken van planken in de slaapkamer, maar krijg het niet voor elkaar. Kortom, ik weet wat avontuur is, succes en mislukking, dus alles wat *De kleine kapitein* kan is mágisch. Alleen al dat gieten van die schroef van gesmolten muntjes in het zand van het strand, die korte scène aan het begin, dat is de essentie wat het voor mij. Eigenlijk hoeft je de rest niet meer te lezen. Maar dat doe ik natuurlijk wel. Ik herlees *De kleine kapitein* naast een duin in een bos tegen een boom, terwijl mijn kinderen een hut bouwen. Ik denk dat ik Biegel daarmee recht heb gedaan. Ik zit daar te lezen, terwijl de mieren over mijn kuit kriebelen en dennennaalden in mijn billen prikken. De beelden, heel andere beelden dan die Fens aanhaalt, komen terug. Het karretje. De motor met de stoelpoot in de badkuip, de schoorsteen van zes emmers. Het trompetje.

En wat me meteen verrast, omdat ik me daar niet zo veel van herinner: die zingende, dwingende taal. 'Atomen zwingelen door het ijzer', schrijft Biegel in deel twee *Het land van Waan en Wijs*. Prachtig! De kleine kapitein is gedragen, zangerig, bijna evangelisch. Het is spannend en toch is het meer, doordat je steeds teruggehaald wordt naar de taal, zonder dat het té nadrukkelijk wordt. Zoals later in het werk van schrijvers waarvan ik vandaag de dag het werk 'een typisch kunstproduct' zou noemen.

Ziet u. Daar ga ik. Dát is wat recensenten doen. Weet u wat ik echt heb geschreven? Ik vond mijn verfrommelde aantekeningbriefje terwijl ik bijna klaar was met het schrijven van deze lezing terug tussen het zand onderin mijn rugzak. In telegramstijl staat daar:

'Taal is mooi. Toon en ritme. Tempo hier en daar te hoog. Verhaal soms afgeraffeld. Ondanks 7 zonden en vliegende hollander en al dat andere geen echte diepgang. Grote woorden maar het blijft bij beelden. Stripverhaal.'

Verrek. Heeft Kees Fens dan toch gelijk? Is *De kleine kapitein* een klassieker, maar als kunstwerk mislukt? Of heeft dat jongetje gelijk, met zijn donkere-trapkast-gevoel? Of moeten we al die reacties op de een of andere manier aan elkaar smeden, met zo veel geweld dat de atomen zwingelen in het ijzer? Ik denk dat laatste, maar vergeet dat moeten.

Want we moeten al zo veel. De wereld van de Nederlandse kinder- jeugdliteratuur heeft veel weg van een planeconomie. Overal zijn lijstjes van. Wat er geproduceerd moet worden voor welke leeftijden, hoeveel en voor wie, of er al een personage met PDS-NOS bestaat en hoeveel ruimte er nog is in het marktsegment dystopische jongerenromans en dat er nog veel vmbo'ers zijn die met weddenschappen en bekende Nederlanders aan het lezen te krijgen moeten zullen kunnen zijn. Tegelijkertijd moet er, en dat is minstens even erg, kunst gemaakt worden, de jeugdliteratuur zich ontworstelen, emanciperen. Ontzettend veel mensen die zelf niet schrijven houden zich daarmee bezig en produceren – het spijt me dat ik het moet zeggen – een hoop onzin over lezen, over literatuur, over kunst.

Gelukkig is uiteindelijk het oordeel van volwassenen secundair. Natuurlijk moet kwaliteit gewogen worden, maar lezerssucces moet daaraan vooraf gaan. Een boek begint pas klassiek te worden als kinderen zelf kinderen krijgen en dan weer aan dat boek denken, het terugvinden of kopen en na het voorlezen de trap aflopen en mompelen: ja, ja, precies, dát.

U zult mij niet gauw een boek een klassieker horen noemen. Maar dat *De kleine kapitein* klassiek is, lijkt me evident. En dat is niet alleen omdat we in dit geval weten dat het boek na 43 jaar nog steeds met 3000 exemplaren per jaar verkocht wordt. En ook niet omdat het zo fijn is om vast te stellen dat de stap vanuit *De kleine kapitein* naar strikt literaire boeken, waarin alleen nog maar taal en denken is, zo klein is en de stap naar weerwolvenboeken, waarin vrijwel alleen maar avontuur is ook. Nee, dat is het niet. Wat Biegel interessant maakt is niet het verbinden van kunst en avontuur, maar juist de spanning tussen die twee. Kunst is niet een maatstaf waaraan je maar hebt te voldoen, maar de spanning die tijdens die worsteling met die maatstaf ontstaat. Welke maatstaf je ook kiest.

Echte schrijvers nemen – ook in een kinderboek – hun obsessies en frustraties, geheimen en liefdes, hun zorgen en hun hoop op geluk mee. Juist dat dubbele, kunst of niet, gelukt of niet, hóórt bij Biegel.

Juist wat hem succesvol maakte, daar had Biegel ambivalente gevoelens over. Die verscheurdheid tekent zijn leven. Hij wil de muziek in, maar wordt schrijver. Hij is homoseksueel, maar wil toch een gezin. Biegel heeft al die tegenstellingen in zijn leven soms op briljante wijze bij elkaar gebracht.

Het is niet zo gek dat zo veel van zijn verhalen een zoektocht naar het onmogelijke zijn. Misschien krijgt hij daarom op den duur een beetje een hekel aan *De kleine kapitein*, omdat daarin het onmogelijke toch mogelijk is en daarmee ook de worsteling weg dreigt te vallen. Er is dan geen tover, zoals hij het zelf noemt.

Dat heeft Fens volgens mij niet gezien. En het jongetje dat ik was, ziet het nu ook pas. Ik weet niet of het jammer is. Het is gewoon zo. Ik vind dat mooi. Biegel is de leeuw uit *Het*

sleutelkruid, die van de heks de tijd moet oppompen. En dat zo snel dat de heks de toekomst kan zien. Sneller, sneller pompt en pompt hij. En dan valt hij dood neer.

Biegel heeft met zijn dochter Leonie tijdens het kuieren over de Keizersgracht wel eens voor de deur van Fens gestaan. Zullen we belletje trekken en hard wegrennen, stelt Leonie voor. Dat vindt Paul een reuze idee. Maar ze hebben het nooit gedaan.

Eva Rovers

De astronaut en de kleine kapitein

Ik wilde vroeger astronaut worden. Vermoedelijk was dat het gevolg van als boekenwurm opgroeien in een huis vol schreeuwende broers, gecombineerd met het op vroege leeftijd overmatig blootgesteld worden aan David Bowie's *Space Oddity*. Hoe dan ook, het was geen bevlieging, maar een existentiële wens die mijn loopbaan op de lagere school van begin tot eind bepaald heeft: ik heb klasgenoten tot waanzin gedreven met spreekbeurten over Wubbo Ockels en zwarte gaten. Ooit heb ik de school bijna in brand gezet omdat ik bij handenarbeid de maan probeerde te maken en ik met van huis meegesmokkelde lucifers kraters in een bal piepschuim probeerde te branden. Het rookalarm ging af en we kregen de middag vrij. Ik was een held, tenminste voor een dag. Daarna werd ik gewoon weer het meisje dat alleen maar boeken las en fantaseerde hoe het was om gewichtloos te zijn, te zweven door de eindeloze stilte van het heelal. Soms leek het of mijn hoofd zou ontploffen als ik me probeerde voor te stellen dat de ruimte *geen* einde had, dat er geen rand was, geen grens, dat het heelal tot in het oneindige doorging en dat er tussen mijn kamertje daar in Eindhoven en die oneindigheid vooral heel veel bestond waar wij nietige mensen geen benul van hebben. Wat het ook was, het moest onmetelijk veel interessanter zijn dan mijn dagelijkse wandeling naar school, mijn vriendinnen en mijn boterhammen met kaas. Gelukkige jeugd of niet, ik wilde weg, weg naar een wereld die ik niet kende.

Dat gevoel, die mengeling van escapisme en gretigheid om het onbekende te leren kennen, kwam in volle hevigheid terug toen ik *De kleine kapitein* herlas. Inmiddels ben ik al zo lang bezig met groot zijn, dat ik was vergeten dat er een tijd was dat ik niet kon wachten tot het zover was. Toen ik las dat de Kleine Kapitein koers wilde zetten naar het eiland van Groot en Groei waar hij in één nacht een grote man zou worden, dacht ik eerst dat Paul Biegel een wrange grap in het

verhaal had geweven. Waarom zou een kind dat in godsnaam willen? Maar toen bleek dat alle kinderen uit het dorp met de Kleine Kapitein mee wilden varen naar dat eiland, was het alsof ik een madeleine in de thee sopte. Ineens voelde ik het weer, dat verlangen om groot te zijn, omdat je dan kan doen wat je wilt en kan ontsnappen aan het dagelijkse leven waarin alles voorgeschreven wordt en voorspelbaar is. Niet wetend dat als je niet oplet de voorschriften en voorspelbaarheid alleen maar toenemen als je groter wordt.

Het boek nam me na dertig jaar opnieuw mee op reis. Niet de ruimte in, maar toch naar minstens zo onbekende werelden. Ieder hoofdstuk is een apart avontuur, aan het eind waarvan je niet weet wat je op de volgende bladzijde staat te wachten: alles is mogelijk. Telkens beland je weer in een andere, onbekende wereld. Het doel van de zeetocht, het eiland van Groot en Groei, wordt al vrij snel gevonden: met dat doel bereikt, begint de reis pas echt.

Het mooie van dit verhaal is dat het je niet alleen meeneemt naar de onbekende wereld van Biegeliaanse eilanden, maar ook naar meer verborgen werelden, de wereld van mythen, literatuur en beeldende kunst. Niet dat ik die verwijzingen er als kind uithaalde. Ik vond het heerlijk om te gruwelen bij het verhaal over de drakenpoort, maar vooral omdat die draken verdacht veel leken op buitenaardse wezens. Ik had geen idee dat het een verwijzing was naar de Griekse mythe van de Argonauten die ternauwernood tussen de bewegende rotsen varen zonder geplet te worden. Laat staan dat ik de overeenkomst zag tussen die passage en een strofe uit Lord Byrons verhaal van Childe Harolds pelgrimage:

*Those waves, we follow'd on till the dark Euxine roll'd
Upon the blue Symplegades; long years –
Long, though not very many, since have done
Their work on both; some suffering and some tears
Have left us nearly where we had begun*

Ook de Kleine Kapitein en zijn bemanning lijken rechtsomkeert te moeten maken als ze drakenrotsen naderen. Terug

naar de haven, naar het begin. Maar ze gaan door, ondanks de angst, ondanks 'some suffering and some tears'. En dat zonder dat het verhaal stichtelijk wordt, alles behalve.

Wat ik me nog het beste herinnerde van dit boek, was de naam Galatea. Als kind vond ik dat een belachelijke naam. Minstens zo belachelijk als de Norse Heerser die verliefd was op haar, een vrouw die niet bestond; hij was verliefd op haar portret. Nu had mijn vader, die mij *De kleine kapitein* voorlas, er een handje van om namen in verhalen te veranderen in hilarische verbasteringen, maar Galatea weigerde hij aan te passen, hoe erg ik ook zeurde. Mijn vader – zelf kunstenaar – vertelde me over Pygmalion, de beeldhouwer die verliefd werd op de vrouw van marmer die hij had uitgehouwen en die hij Galatea noemde. De volgende dag liet mijn vader mij in een ander boek het schilderij *Pygmalion en Galatea* zien van Jean-Léon Gérôme en ik begreep de Norse Heerser ineens een stuk beter. Ook in dit schilderij lijkt alles dof en kleurloos, behalve het beeld dat tot leven komt: dat lijkt licht te geven, zoals het schilderij van Galatea het enige sprankje kleur is in de grijze stad.

Behalve die vreemde naam, was er wel meer in het boek waarmee ik het niet helemaal eens was. Ik vond bijvoorbeeld dat de Kleine Kapitein ten onrechte de hoofdfiguur was. Eigenlijk vond ik hem maar saai; ik was veel meer gegrepen door Bange Toontje. Nu ik het boek opnieuw las, begreep ik waarom. De Kleine Kapitein is stoer en blijft stoer, zijn karakter ontwikkelt zich niet. Zelfs als kind snapte ik al dat hoe spannend de avonturen ook werden, het allemaal wel goed zou komen, omdat de Kleine Kapitein niet uit zijn rol valt. Dat was een geruststelling, maar dat maakte het verhaal tegelijkertijd ook enigszins voorspelbaar. Biegel benadrukt dat eendimensionale karakter nog eens door een zin telkens te herhalen: 'De kleine kapitein stond wijdbeens achter het roer, zijn ogen op de kim.' Ook de andere personages blijven ongeveer hetzelfde: Marinka blijft pannenkoeken bakken en Dikke Druif blijft vriendelijk en behulpzaam. Alleen Bange Toontje maakt een ontwikkeling door, hij is degene die voor spanning zorgt: hij is bang, hij protesteert, hij traineert en

wil in tegenstelling tot de anderen terug naar huis. Daarmee brengt hij conflict in het verhaal en komen tegengestelde belangen en emoties naar voren. Met zijn gesputter geeft Bange Toontje de andere personages en het verhaal contrast; hij laat zien dat de reis niet alleen maar leuk is, maar ook gevaarlijk. Bovendien – dat vond ik de spannendste momenten in het verhaal – wordt hij een paar keer gedwongen om boven zichzelf uit te stijgen, om zich over zijn angst heen te zetten en zijn vrienden te helpen als ze in nood zitten. Bange Toontje wordt dan ineens Dappere Toontje, een onverwachte wending die ervoor zorgt dat hij minder van bordkarton en dus interessanter wordt dan de andere drie kinderen.

En dan is er nog het einde. Het open einde. Dat is vaak een kracht, omdat het de verbeelding van lezers prikkelt. In dit geval dient het einde zich vrij abrupt en wat willekeurig aan. Het laatste hoofdstuk eindigt op een manier waarop ieder ander hoofdstuk had kunnen eindigen. Uiteraard had Biegel daarvoor een goede reden, want er zou nog een vervolg op het boek komen dat verder gaat waar *De kleine kapitein* ophoudt. Niet voor niets heeft het laatste hoofdstuk de titel ‘voorlopig slot’ meegekregen. In plaats van terug te keren naar huis, vaart de Kleine Kapitein verder om ook de andere schipbreukelingen te zoeken. Ik vond dat voeger helemaal niets: toen hield ik al van verhalen met een duidelijk eind. Of de personages nou lang en gelukkig leefden, of dood gingen maakte me niet veel uit, als ik maar wist hoe het eindigde. Als schrijver en volwassen lezer zou ik nu moeten zeggen dat ik tegenwoordig de schoonheid van een open einde bijzonder waardeer, maar eerlijk gezegd is dat nog steeds niet zo. Daarom ben ik ook biograaf geworden: je weet van te voren niet aan wat voor reis je begint, wat je allemaal tegen gaat komen in die rimboe van bronnen, maar een ding is zeker: je hoofdpersoon gaat dood aan het eind. Noem mij morbide, maar ik vind dat een geruststellende gedachte. Als astronaut is de afloop van iedere reis toch een stuk minder gewis. Met die carrière is het dan ook nooit wat geworden. Toen ik eenmaal groot was, of in ieder geval groot genoeg om naar de middelbare school te gaan, werd ik al snel geconfronteerd met de nadelen van groter

worden: ik werd binnen de kortste keren zo kippig als de pest. Niet heel handig voor een astronaut. Om over het volkomen ontbreken van wis- natuur- en scheikundig inzicht nog maar te zwijgen. Maar ik heb een manier gevonden om toch het onbekende en onvoorstelbare te verkennen. Als biograaf heb ik een reislustige kapitein gevonden, die zijn leven lang zijn best deed niet geplet te worden tussen de drakenrotsen van melancholie, die verliefd was op figuren die alleen in boeken bestonden, die het leven van contrast voorzag door een parallel universum te verzinnen, iemand die zich als Dappere Toontje over zijn angsten heen zette door naar onbekende, verafgelegen eilanden te reizen, iemand die mij zelfs mee de ruimte in neemt. Naar komeet 23403: de planetoïde Boudewijn Büch.

Annemarie Terhell Een adembenemende queeste

Tiruri lag geknield op de stenen vloer van de kapel en staarde naar de bleke vlam van de kaars die voor hem stond. Hoe laat zou het zijn? Hij moest ernstig denken over de plichten die hij zou hebben als hij eenmaal ridder was, maar zijn gedachten dwaalden telkens af. Soms dacht hij zelfs helemaal niet. Hij vroeg zich af of zijn vrienden hetzelfde voelen.

Mooi getroffen schreef *the Guardian* op vrijdag 27 december 2013 over deze openingszinnen van *De brief voor de koning* van Tonke Dragt. De recensent vond dat Tonke Dragt een geraffineerd beeld oproept van een enigszins verveelde, besmukte tiener en was blij dat deze klassieker na 51 jaar alsnog in het Engels was vertaald. Het verhaal van Tiuri, die zonder wapens of geld, in een versleten kloffie de bergen over wordt gejaagd en zijn moeilijke opdracht zo dapper volbrengt kreeg ook in Engeland veel lof toegezwaaid. En zo kreeg *De brief voor de koning*, dat zo stevig wortelt in de Arthurlegenden en de Angelsaksische traditie, een halve eeuw na dato een warm onthaal in het land waar het zo thuis hoort. 'Ach, het zal wel iets tijdloos hebben, zo'n jongen die opgroeit tot jongeman,' zegt de schrijfster daar zelf over – zichzelf relativerend als altijd. Maar het blijft een interessante vraag. Hoe kan het dat dit boek, dat in 2004 zo terecht werd bekroond met De Griffel der Griffels, in deze turbulente tijd nog zo overeind blijft? Dat heeft alles te maken met de zuiverheid van het verhaal, met toewijding en waarachtigheid.

Om te kunnen begrijpen waar die drang tot het vertellen van iets belangrijks vandaan komt, neem ik u mee terug naar Nederlands-Indië, waar Tonke Dragt in de jaren dertig en veertig van de vorige eeuw opgroeide in de Nederlandse kolonie in Indië. Haar vader was een verzekeringswiskundige, ze woonden in een heel gewone buurt. Tijdens vakanties trok het gezin de bergen in, naar Poentjak of Siteo Goenoeng om de hitte te ontvluchten. Het landschap was er woest en

prachtig: in het oerwoud stonden de bomen dicht op elkaar. Er groeiden varens en ergens klaterde altijd wel een waterval. De schrijfster herinnert nog duidelijk het kratermeertje Telaga Warna: 'Meer van Kleuren. De takken van de waringinboom wierpen schaduwen over het water. Als je in de diepte keek zag je de prachtigste kleuren. Volgens de legende had een prinses ooit haar juwelen in het water laten vallen.' Inderdaad: herkent de oplettende luisteraar hierin het Telaga Hideung van Hella Haasse, het vulkanische spookmeer dat later Oeroegs vader zal opslurpen en meezuigen naar de diepte.

Toen Tonke de basisschool was ontgroeid brak de oorlog uit, en als twaalfjarige kwam ze terecht in het jappenkamp, een beklemmende ervaring. Haar vader verdween naar een mannenkamp, en ze kreeg hem tot na de oorlog niet meer te zien. Haar poes verdween, en altijd waren er de huiszoekingen, het appèl en de knagende honger. Schrijven was de enige manier om aan de werkelijkheid te ontsnappen, ontdekte ze daar. Samen met een vriendin schreef en tekende ze schriften vol met stompjes potlood, om verder te gaan op wc-papier en alles wat maar voorhanden was.

Na de oorlog werd het gezin herenigd en gerepatriëerd naar Nederland. De boot bracht haar in een compleet andere wereld: het kille Dordrecht, waar de strengste winter sinds eeuwen aan de gang was. Op een ochtend in die koude winter van 1946 werd Tonke rillend wakker. De kou zat in haar botten, en in haar hoofd spookte een droom rond. Ze had gedroomd dat ze op vakantie was in de Indische bergen, maar het landschap was anders. Dichtbegroeid, met planten, en toch kon je de aarde zien. De lucht was goudgeel en vol vlin-ders. De droom was zo groots, zo vol kleur, en zo echt – alle verlangens naar Nederlands-Indië was erin samengebal-d.

Nog eenmaal stak het gezin oostwaarts de oceanen over, maar Nederlands-Indië bleek veranderd. Het gezin Dragt kon er niet meer aarden en keerde voorgoed terug naar Nederland. En zo moest Tonke leren leven in dat vreemde vaderland, waar de gesprekken gingen over het grauwe weer, godvruchtigheid en suikerbieten. Indië werd een herinnering, en zoals

bij zoveel Indië-gasten knaagde de heimwee naar dat verloren gegane paradijs uit haar jeugd.

Dat gevoel van ontheemd zijn, van je moeten handhaven in onbekende omstandigheden, maar ook: het verlangen naar geheimzinnigheid, zou haar werk gaan domineren. Na de middelbare school ging Tonke Dragt naar de Academie voor de Beeldende Kunsten in Den Haag, en werd daarna tekenlerares op het nieuwe Rijswijks Lyceum, een strenge blokkendoos in de Hollandse polder. Ze was een nogal chaotisch docent, vond ze zelf, die de orde handhaafde door spannende verhalen te vertellen. Op een dag legde ze haar leerlingen het verhaal voor van een schildknaap die tijdens de nachtwake voorafgaand aan zijn ridderslag op de proef wordt gesteld. Er wordt op de deur geklopt, en de jongen aarzelt. Als hij de deur open doet, zal hij ontrouw zijn en kan hij de volgende dag niet tot ridder worden geslagen. Maar wat als de vreemde bezoeker hem werkelijk nodig heeft?

Openmaken die deur, vonden de leerlingen. En zo werd het idee voor *De brief voor de koning* geboren – een magistrale ridderroman die zich afspeelt in een fantasiewereld met middeleeuwse trekjes. Schildknaap Tiuri zwicht voor de vreemdeling die hem na het openen van de deur van de kapel aanklampt en belooft hem om een brief te bezorgen. Een belangrijke brief, een waar het lot van het koninkrijk vanaf hangt. Hij geeft zijn ridderslag op en begeeft zich daarmee in een adembenemende queeste, die hem voert langs woeste rivieren, hoge bergen en diepe dalen, tot in het hart van het naburige rijk Unauwen. Tijdens de reis draagt Tiuri een wit schild, wordt hij achtervolgd door Rode Ruiters, raakt hij opgesloten, wordt hij gevangengenomen, en hangt zijn leven aan een zijden draadje. Hij reist door de onzalige heuvels, waar duistere poelen liggen en waar het 's nachts spookt. Maar hij zet door, overwint zichzelf meer dan eens, en maakt onderweg nieuwe vrienden. Jonkvrouw Lavinia, de hondstrouwe Piak, Ridder Ristridin, de Dwaas van de Boshut – ze hebben elk hun eigen verhaal en een levensloop die zorgvuldig door Tonke werd uitgedacht. En zo, terwijl de queeste zijn einde nadert, wordt Tiuri door alle ontmoetingen en be-

levenissen ongemerkt volwassen, gevormd door vriendschap en avontuur. Als Tiuri opnieuw geknield op de stenen vloer van de kapel ligt en in vlam van de kaars staart die voor hem staat, schijnt alles wat hij heeft beleefd hem als een droom toe. De Tiuri die nu de nacht wakend doorbracht, was een andere dan de Tiuri van vele dagen geleden, beseft hij.

De avonturen van deze gelouterde Tiuri werden in 1965 vervolgd in *Geheimen van het Wilde Woud*, waarin hij wordt geconfronteerd met een verborgen bolwerk in het dichte bos dat het Rijk van Dagonaut en Unauwen met elkaar verbindt. Tussen doodlopende dwaalwegen en vergeten ruïnes verschansen zich boosaardige ridders, bosgeesten en mysterieuze mannen in het groen. In dit boek is het schaakspel een belangrijk motief. Goed en kwaad bestaan, maar tussen zwart en wit bestaat een wereld aan grijstinten. Vooral ontdekt Tiuri dat eenieder het kwaad in zichzelf moet blijven bevechten. Volgens zijn schrijfster bestaat ieder persoon namelijk uit meer mensen, en heeft elke mens zijn alter ego's en duistere kanten. Vandaar de vele tweelingbroers in haar werk. De slechte vorst Prins Virian en edele Prins Idian zijn elkaars spiegelbeeld. Ook koning Unauwen en zijn broer de kluizenaar Menaurus zijn qua karakter complementair. De één een rechtvaardig vorst die middenin het leven staat, de ander een wijze kluizenaar die teruggetrokken leeft in de bergen.

De overweldigende kracht van de natuur, de mystieke ervaring die het bos kan oproepen – het zijn allemaal ervaringen uit de Indische jeugd van de schrijfster die weerklinken in *De brief voor de koning* en in het vervolg *Geheimen van het Wilde Woud* en die het tot zulke krachtige, doorleefde boeken maken. Wat zij beschrijft is een samensmelting van verschillende werelden: van de Indische wouden en de middeleeuwse ridderverhalen waarmee ze opgroeide. Het besef dat doorzettingsvermogen en moed deugden van levensbelang zijn, daarvan was Tonke al jong doordrongen. Het was de enige weg. Haar verbeelding stelde haar in staat om over de muren van het kamp heen te klimmen. Toen al putte ze uit de Westerse cultuur de Arthurlegenden, de Keltische mythologie, sprookjes en sagen.

Tiuri's reis is er een van Oost naar West, en voltrekt zich in een haast rechte lijn. De schrijfster permitteert zich geen nodeloze zijweggetjes of onduidelijke personages. Haar vorm is duidelijk: Tiuri moet en zal die bergen over en de brief bezorgen waar het lot van het koninkrijk vanaf hangt. Dragt schept zo een strak kader waarbinnen heftige en onvergetelijke avonturen kunnen plaatsvinden, en betreft de lezer in Tiuri's opdracht. Er zit maar een ding op: uitlezen dat verhaal. En dat is precies wat het zoontje van de Engelse uitgever deed, 's avonds in het donker – toen hij eigenlijk al moest slapen. Zijn vader zag het en wist dat hij iets bijzonders in handen had.

Pieter Verhoeff

De verfilming van De brief voor de koning

Eind mei 2007 kreeg ik van mijn producent Hans de Weers van Eyeworks een mail uit Cannes. Tot zijn grote teleurstelling moest hij melden dat het hem na vele pogingen niet was gelukt de financiering rond te krijgen voor de (internationale) speelfilm die ik wilde maken naar de roman *Ali en Nino* van Kurban Saïd. Bijna vijftien jaar was ik daar, tussen andere producties door, mee bezig geweest. Het prachtige liefdesverhaal speelde zich rond de eerste wereldoorlog af in Azerbeidzjan en had nog steeds een zeer actuele thematiek: de tegenstellingen tussen Europa en Azië, islam – christendom, man – vrouw. Einde van een droom.

Maar in diezelfde mail stond ook het volgende. Ik citeer: *Maar nu iets anders. De regisseur van De brief voor de koning is ons ontvallen. Hij wil toch eerst een andere film doen. En omdat dit een van jouw andere 'hartsprojecten' is, het volgende: ik doe dit voorstel maar gewoon direct. Jij gaat voor ons De brief... regisseren, draaien ergens in september, veel in Duitsland. De film is zo goed als gefinancierd en zal door onze Duitse co-producent groot worden uitgebracht. September is al heel gauw, maar dat moet natuurlijk weer om allerlei redenen. Als je wilt stuur ik je het script. Kortom, ga eerst maar lekker uittieren en vloeken en laten we er daarna over praten. Elk nadeel heb ze voordeel.*

De grapjas. Het was eind mei 2007 en ineens moest ik binnen tien dagen beslissen of ik *De brief voor de koning* wilde regisseren. Een jaar of zeven daarvoor had ik hem dat boek al eens te lezen gegeven. Ik was niet zo van de jeugdfilm, maar ik had het mijn tien jarige zoon voorgelezen en zag er meteen een film in, ook omdat het over meer ging dan actie, spanning en avontuur. Het ging ook over kijken, over leren waarnemen en over hoe ingewikkeld het is goed en kwaad te onderscheiden. Het moet bij mij wel altijd ergens over gaan.

Ik liet mij het script toesturen en na de helft te hebben gelezen, werd ik overvallen door paniek. Ik mailde de producent terug:

Je zegt dat er al over drie maanden met de opnamen moet worden begonnen, terwijl de voorproductie nog niet eens op gang is: locaties (in Duitsland, België en Frankrijk), art direction, kleding, casting, vorming van een Duits-Nederlandse crew. Hoe wil je dat in godsnaam klaarspelen? Wat doen we ons zelf, het boek, de film en dus straks het publiek aan om dit in zo belachelijk korte tijd te willen? En dan. Ik heb nog nooit een speelfilm gemaakt naar een scenario waaraan ik zelf niet heb meegeschreven. Wat ik tot dusver heb gelezen valt me niet mee?

Ik las dat weekend het script uit en vond het vooral veel te commercieel en te ver weg van het boek van Tonke Dragt. De brief voor de koning is tenslotte cultuurgoed. Miljoenen mensen hebben het gelezen of voorgelezen. Je mag en moet van alles weglaten, maar je kunt niet straffeloos karakters veranderen en scènes verzinnen die de aard en atmosfeer van zo'n boek aantasten. Maar het plotselinge aanbodverzoek om deze film te regisseren was té aanlokkelijk om meteen af te wijzen. Dus mailde ik: *'Ik zag ja 'mits'.... tien 'mits'-punten had ik, waaronder: Ik wil het doen als de opnamen minstens een maand worden uitgesteld... als ik een belangrijke say heb in het samenstellen van cast en crew... er vandaag wordt begonnen met de voorproductie... én als ik het script mag herschrijven...*

Tot mijn verbazing kon hij zich helemaal vinden in mijn 'mitsen'. Hij had de scenarioschrijver bereid gevonden met mij te werken aan een re-write. Aan één punt kon echter niet worden getornd: de eerste draaidag moest op 10 september plaatsvinden.

Dat leek mij dus onhaalbaar, maar ik wist ook uit ervaring dat opnamen altijd worden uitgesteld.

Ik waagde het er dus op. Godkolere, waar was ik aan begonnen. Mijn droomproject

Ali en Nino ging niet door. Dan maar *De brief* als troostfilm.

Twee dagen later al zat ik met de schrijver van het script rond de tafel. Raar genoeg was hij het met veel van mijn kritiek eens en hij vond het ook te commercieel.

Tussendoor moest er ook meteen worden begonnen met de casting (Nederlandse en Duitse acteurs), het zoeken van de locaties enzovoorts. Maar wat me het meest zorgen baarde

was het scenario. Ik kon aanvankelijk alleen maar reageren op wat er al lag, had niet echt de tijd om er in te groeien. Het ging beter toen de collega moest afhaken. Hij moest aan een andere klus beginnen.

Na een week of vijf, zes was er een eerste nieuwe versie. Ik mailde de producent:

Zoals je ziet heb ik behoorlijk huis gehouden en ben veel dichterbij de verhaallijn van het boek gebleven. Hij schreef terug: Vond het een heel goede eerste versie en 'dichter bij het boek' klinkt goed. Tonke Dragt zal daar ook blij mee zijn. Ze had ook grote twijfels bij het vorige script. Maar zorg dat het wel film wordt. Gebruik je verbeelding. Verder hoop ik dat je productioneel niet al te veel overhoop haalt. Dus geen nieuwe scènes die het allemaal weer duurder maken.

Ik zal jullie verder niet vermoeien met de betrokkenheid van de Duitse coproducenten. Eerst waren dat Berlijners, waarmee ik ook nog, in Berlijn, moest overleggen. Na een paar weken bleek echter dat zij voor Eyeworks toch niet de ideale financiële partners waren. Er werd een andere producent gevonden. In Keulen. Ook daar weer gesprekken over het scenario, acteurs, locaties.

Midden september, de opnamen waren zoals ik had verwacht uitgesteld, vond er een gesprek plaats met Tonke Dragt. Dat was spannend. Op haar verzoek kwamen we bij elkaar in een poffertjeskraam, niet ver van haar huis, in Loosduinen. Gelukkig was ze heel aardig. Ze zei heel opgelucht te zijn door mijn benadering van het boek en dat ik al die verzonnen onzin er uit had gemieterd. Producenten blij. Ik blij. We waren op de goede weg.

De opnamen begonnen zelfs nog niet in oktober. Het werd eind november in Sauerland, in de bergen. Vroege sneeuw, maar dat kwam heel goed uit. Drie weken draaiden we in Duitsland, waarna een stop volgde tot begin januari. Ik keek uit naar die pauze, omdat ik dan nog van alles aan het script, waarover ik nog steeds niet echt tevreden was, kon verbeteren. Ik riep de hulp in van een andere, gerenommeerde scenarioschrijver, die weliswaar krap in zijn tijd zat, maar wel een snelle analyse wilde schrijven. Geweldig! Maar helaas viel ook dat tegen. Hij maakte van Tiuri een heel ander personage, dat

aan het eind van het verhaal niets meer met dat uit het boek te maken had. Hevige twijfel. Had ik dan toch meer moeten durven afwijken van de roman om er een echte film van te maken?

Een mail van producent:

Even over het script. Ik hoop dat je er met de re-writings uit komt. Het is inderdaad nog steeds iets te veel van 'en toen en toen' Zorg er vooral voor dat het spannend blijft. Dan de planning. Er ligt nu een schema dat het mogelijk maakt om met de zomer uit te gaan. Dat móeten we, hoe zwaar ook, halen. De distributeur wil in juli [2008, PV] uit. In het najaar is er te veel concurrentie in de bioscopen (o.a. nieuwe Harry Potter). Bovendien is dan de dvd release in december haalbaar. Het zal hard werken worden, maar het moet kunnen. Creativiteit werkt vaak optimaal onder druk en leidt zo ook tot de beste resultaten.'

Pas toen drong echt tot mij door door waarom hij wilde dat we al in september gingen draaien. Ik wist niet dat al vast stond dat de film in de zomer van 2008 uit moest. Er waren al afspraken gemaakt met sponsors, zoals met hagelslagproducent Venz en met Albert Heijn, die rond de première van de film verkoopacties hadden gepland.

Maar ik verdrong mijn zorgen over de postproductie. Het meeste moest nog worden gedraaid en ik had nog steeds het gevoel dat het scenario verbeterd kon worden. Ik besloot dat ik dan maar, in overleg met regieassistente en acteurs, aanpassingen te maken.

Ondanks alle druk had ik het erg naar mijn zin, ondanks de memo's, verzoeken en eisen waarmee ik voortdurend door de producenten werd bestookt.

Uit een mail van de producent:

Pieter, ik vind dat er niet genoeg wordt gedraaid op een dag. Ja, ik weet het om kwart over vier is het vaak al donker in die bossen, maar het luncheon is ook al geschrapt en dan kom je toch aardig in de buurt van een normale draaidag. Je mag de crew wel wat meer aansturen, een beetje 'gebrul' vinden die Duitsers helemaal niet erg. Daar zijn ze wel aangewend.

Een andere verrassing kwam tijdens het draaien van mede-producent Reinout Oerlemans:

Ik wil je voorstellen om de titelsong van de film te laten zingen door

Jantje Smit uit Volendam. Ik sprak hem op een première. Hij had altijd al in een ridderfilm willen optreden. Hij heeft nu het boek gelezen en vindt het fantastisch. Hij wil graag een keer op de set komen kijken.

Mijn broek zakte af. Ik zei verder niks tegen Jan Smit te hebben, maar dat ik niet zag wat zijn publiek te maken had met dat wat je zou kunnen verwachten voor deze film. Dit was het antwoord:

Je moet het toch echt zien als een enorm promotiemiddel om de film bij een breed publiek bekend te maken. Het boek is heus niet alleen gelezen door hoger opgeleiden. Dat zou ook vrij rampzalig zijn, want dat zijn er niet zo veel en ook geen echte bioscoopgangsters. J.S. ligt goed bij veel bevolkingsgroepen en is ook nog een sympathiek. Er wordt een clip van zijn nummer gemaakt waarin materiaal uit de film wordt gebruikt en die wordt natuurlijk veel gedraaid op jongerenzenders. De distributeur sprong op van vreugde toen hij hoorde dat Jan Smit wilde meedoen. Bedenk wel dat de film een dikke 7 miljoen euro kost. We móeten dus een groot publiek bereiken.

Het rare is dat zo'n argument toch aankomt. Ik legde me dus maar bij deze voor mij onbegrijpelijke keuze neer en dacht: Wat kan mij het ook schelen. Ik maak die film zoals ik hem wil maken en dat liedje zet ik wel onder de aftiteling, als de kinderen al lang de zaal hebben verlaten.

In de veel te korte montagetijd die volgde, waarin ook nog eens veel ingewikkelde digitale effecten moesten worden verwerkt, ontstond dan de film. Ook daarin weer veel aanpassingen. Het script is pas af als de film af is.

Van 10 juni 2007 tot en met de dag voor de première op 14 juli 2008, was ik vrijwel ononderbroken aan het werk geweest. Al met al is de film niet helemaal geworden waarvan ik had gedroomd. Het moest allemaal te snel. Er was te weinig tijd geweest voor reflectie. Maar gelukkig kregen we goede, lovende recensies. 300.000 mensen gingen naar de bioscoop en we wonnen vele prijzen op buitenlandse jeugdfilmfestivals. Sindsdien wordt hij elk jaar rond Kerst op de televisie vertoond.

Een paar weken na de première werd mij gevraagd *De geheimen van het Wilde Woud* te verfilmen, het vervolg op *De brief*. Dat heb ik maar even niet gedaan. Je kunt het ook té ingewikkeld maken.

Joke Linders

De kleine republiek van Jippus et Jannica

Vertaald worden in een dode taal... die eer valt alleen de allergrootsten toe. *Titinus, Miffa, Alicia in terra mirabili* en *Jippus et Jannica*. Klassieker kan bijna niet. En toch moest ik iets overwinnen toen mij de gewone, herkenbare, grappige voorvalletjes uit het leven van twee kleuters werden toebedeeld. Jip en Janneke mogen dan het beroemdste tweetal van Nederland zijn wiens taal politici gaarne spreken, als literaire personages zijn zij behoorlijk uitgebeend. In de ruim zestig jaar van hun bestaan is alles hen zo'n beetje toegedicht:

- ze zouden klonen zijn van Ot en Sien
- exemplarische herkenbaarheid
- voorhoede van een (te) vrijgevochten generatie
- maar ook rolbevestigend en in het geheel niet geëmancipeerd
- zelfs tuttigheid en racisme is hen toegeworpen
- commercieel uitgemolken
- en nu ook nog eens klassiek.

Veel liever had ik een robbertje willen stoeien met *Minoes*. Niet alleen de meest geslaagde want meest gelaagde, verrassende, geëngageerde en stilistisch geraffineerde roman van Annie M.G. Schmidt. Het enige boek uit haar veelzijdige oeuvre waaraan geen opdracht ten grondslag lag. Het enige verhaal dat helemaal uit haar zelf kwam. Ze droeg het geruime tijd met zich mee voor het geschreven kon worden. Maar 'liever koekjes' worden niet gebakken leerde ik al vroeg in mijn leven. En dus zal ik proberen me te houden aan wat me is gevraagd.

Van het verhalende proza van Schmidt waren de Jip en Jannekes in 1999 toen ik op haar schrijverschap promoveerde, het meest vertaald en verspreid over onze wereldbol. Perzisch, Japans, Russisch, Hebreeuws, Ivriet om een paar buitengebieden te noemen. Inmiddels heeft *Minoes* hen ingehaald.

Een andere manier om populariteit te 'meten', naast oplagecijfers en prijzen, is het aantal keren dat de namen Jip en Janneke aan kinderen is toebedeeld.

Tot mijn grote verbazing bleek er nauwelijks een relatie tussen het gebruik van hun namen en de publicatiedata van de avonturen van het beroemdste tweetal van de lage landen. Hooguit een versnelling of verhoging in de curve in de jaren negentig van de vorige eeuw toen de populariteit van Schmidt op zijn hoogst was.

Toch duidde Kees Fens het eerste avontuur van Jip en Janneke, dat op 13 september 1952 in *het Parool* verscheen, als een poging de keurige ordening van de vooroorlogse samenleving te trotseren.

Jip liep in de tuin en hij verveelde zich zo.

Maar kijk, wat zag hij daar? Een klein gaatje in de heg.

Wat zou er aan de andere kant van de heg zijn, dacht Jip. Een paleis? Een hek? Een ridder? Hij ging op de grond zitten en keek door het gaatje. En wat zag hij? Een klein neusje. En een klein mondje. En twee blauwe oogjes. Daar zat een meisje. Zij was net zo groot als Jip. Hoe heet je? vroeg Jip.

Janneke, zei het meisje. Ik woon hier.

Gisteren woonde je nog niet hier, zei Jip. En hij stak eerst zijn hoofd door het gat. En toen zijn ene arm. En toen zijn andere arm. En toen zat hij vast. En Janneke trok aan zijn ene arm. En toen aan zijn andere arm. Maar het hiep niet. Jip zat vast.

Aan gene zijde van de heg ligt het verbodene of het sprookjesachtige. Aan deze zijde staat een nieuwsgierige jongeman. En wat treft hij aan de andere kant? Zijn gelijke. Samen proberen zij de afscheiding te forceren. Dat levert twee samenspanners op tegen de keurige wereld van heggen en hekken.

Binnen het bestek van dat eerste verhaaltje lukt het nog niet. Het gezag in de vorm van vaders moet uitkomst brengen. Maar het begin is er, van de omvorming van het Koninkrijk der Nederlanden tot een kleine republiek. Een vrij land waar het *goed toeven* is en iedereen *gevoel voor humor* heeft. Toch zo ongeveer de ideale wereld in de ogen van Schmidt.

Deze karakteristiek gaat nog altijd op voor het merendeel van de versjes, voor Pluk, Otje, Floddertje en Minoes. Maar geldt hij ook voor Jip en Janneke? Zeker Jip en Janneke doen geregeld iets wat niet in de smaak valt bij hun opvoeders: bloemen plukken om daar een eigen tuintje mee te maken of uit de suikerpot snoepen. Maar dat kun je moeilijk pogingen tot revolutie noemen. Vijftig jaar eerder snoepten Ot en Sien al van de suiker, zoals ook mij het stiekem verorberen van korstjes brood met margarine en suiker het toppunt van paradijselijk genoeg toescheen.

Nee, dat revolutionaire moet ergens anders in zitten. In de taal die uitblinkt door eenvoud en effectiviteit. Een Jip-en-Janneke-zin bevat nooit meer dan vijf, zes of zeven woorden. En toch sprankelen ze.

*Jip zit bij de kapper. Knap, knap, zegt de schaar. En Jip zegt: Au! Ik doe je geen pijn, zegt de kapper. Ben je nou een grote jongen? Je huilt al voor je geslagen wordt.
Knap, knap, doet de schaar. En Jip vindt het zo akelig. Zo akelig.
Au! roept hij telkens.*

De variatie aan woorden in de 240 verhaaltjes die Schmidt tussen 1952 en 1957 schreef, is indrukwekkend. De woorden op zich zijn nooit langer dan een, twee en een enkele keer drie lettergrepen ('akelig' bij voorbeeld). In *het Parool* en in de eerste bundels waren die lettergrepen conform de leesmethodes van de jaren vijftig nog door liggende streepjes van elkaar gescheiden. In de pocketedities van de jaren zestig verdwenen die streepjes en werden enkele woorden, meest herhalingen, geschrapt.

Toen Schmidt begin jaren zeventig voor Wolters-Noordhoff een serie schoolboekjes zou schrijven voor de eerste en tweede klas lagere school – de beroemde Trapeze-serie – stuurde de uitgeverij een pedagoog op haar af met een schema van moeilijkheidsgraden waaraan zij zich diende te houden. Die instructie bleek bij nadere bestudering geheel gebaseerd op haar eigen Jip en Jannekes.

De dialoog als karakterisering van de personages en uitwisseling van ideeën is uitermate vakkundig maar geen om-

verwerping van het Koninkrijk der Nederlanden. Die moeten we zoeken in de blik of de mentaliteit van de auteur.

Schmidt neemt haar lezers serieus. Ze beschouwt ze niet alleen als haar evenknie, ze moedigt ze aan zichzelf te zijn, een beetje tegen de keer in en toch aangepast. Zo kan de situatie nooit echt uit de hand lopen, zelfs niet in *Floddertje*. En mocht de afloop toch een nare bijmaak hebben, dan klinkt aan het eind altijd haar troostrijke adressering: 'Jammer hè?', 'Zielig hè?', 'Is dat niet stout van Jip?' of 'Kunnen jullie het?' De solidariteit met haar lezers is niet die van de opvoeder maar die van het kind in haarzelf. En dat op alle niveaus tegelijk, die van taal, denken, kijken, verbeelding en de opbouw van de verhalen. Het gemiddelde Jip en Janneke-verhaal telt nog geen tweehonderd woorden. En daarmee zijn het zkv'tjes lang voordat A.L. Sniijders het genre uitvond. Op Wikipedia zegt Joost Zwagerman daarover: 'Een eigenschap die vaak aan het zeer korte verhaal wordt toegedicht is dat het méér dan de roman een vrijhaven is voor buitenbeentjes, zonderlingen, eenzamen en verstotenen; voor onverbeterlijke fantasten, psychopaten, eenzelvigen, contactgestoorde dromers, zwartromantische criminelen en andere antihelden.' Nu, contactgestoord kun je Jip en Janneke niet noemen, evenmin als crimineel, maar bijzonder en levend in hun eigen universum weer wel.

Onze jonge helden staan in een oeroude verhaaltraditie waarin de ene figuur de andere aanvult, op gang brengt, corrigeert, aanvult, stimuleert enzovoort. In de botsing van die twee ontwikkelt zich het verhaal:

*Janneke heeft een poesje.
Hoe heet het? vraagt Jip.
Siepie, zegt Janneke. Is Siepie niet lief?
Ja, Jip vindt Siepie erg lief. Maar Jip wil met hem uit. Heeft hij geen halsband? vraagt Jip.
Een poes heeft nooit een halsband, zegt Janneke.
We doen hem een touwtje om, zegt Jip.*

Dat werken in tweetallen is zo oud als de mensheid zelf: Adam en Eva, Jacob en Ezau, David en Goliath. Ook in klap-

spelletjes, sporten en leermethodes tref je ze aan. Behalve Ot en Sien kent u zonder enige twijfel Liesje leerde Lotje lopen, maar ook Saskia en Jeroen, De dolle tweeling, Tommie en Lotje, Hielke en Sietse met hun Kameleon, Ellie en Nellie, Tom en Jerry, Punch en Judy, Kloris en Roosje, Puk en Muk....

Het spel dat Jip en Janneke spelen is van een hoge tijdloosheidsdichtheid. Alle kleuters in de wereld spelen het. Een kwestie van nabootsing: Poppejans in bad doen, Beer te eten geven, samen theedrinken, trouwen, schooltje spelen enzovoort. Als ze zich vervelen, smeren ze de nagellak van Jannekes moeder overal op en stampen ze met hun laarzen door de plassen. Hun activiteiten – klokkijken, eitjes zoeken, naar de boerderij of de schoenmaker, pootjebaden, op straat een liedje zingen voor twee centen, met klei spelen, kraaltjes rijgen enzovoort – leveren niet alleen een compleet jaarprogramma voor kinderdagverblijf en peuterschool, ze sluiten aan op de natuurlijke nieuwsgierigheid en vrijheidsdrang van kinderen. In die zin zijn en blijven ze tijdloos en universeel, ook al uit de onderzoeksdrang van de Westerse kleuter zich tegenwoordig meer in ‘swipen’ en ‘swappen’.

Interessant zijn de conflictsituaties waarin Jip en Janneke dingen doen die niet mogen: plaatjes knippen uit dure boeken bijvoorbeeld. Dat soort stoutigheden zijn nodig om de spanning erin te houden, anders krijg je allemaal brave Hendriken constateerde Guus Kuijer eind jaren tachtig al. ‘Schmidt heeft haar hele leven besteed aan het verschuiven van “slecht” naar “stout”. Want stout is spannend. Hoe meer je onderbrengt in “stout”, hoe meer er kan.’

In die stoutigheid bieden de verhalen van Jip en Janneke een veilige of verborgen plek. Daar kan een kind zich ontwikkelen tot zelfstandig, onafhankelijk denkend en opererende persoonlijkheid.

Naar die combinatie van vrijheid in gebondenheid snakten we in de jaren zestig. Ongehoorzaam was beter dan braaf. Want uit de braven en gehoorzamen, zo hadden we inmiddels ervaren, komen soldaten voort.

Hoe de geboorte van Jip en Janneke precies is verlopen, kon geen van de betrokkenen zich naderhand meer herinneren. In vijf of tien minuten gleden die verhaaltjes uit haar pen, gewoon op de redactie met alle herrie van het krantenbedrijf om haar heen. Als een journalistiek product in feite, omdat er elke week een versje of verhaaltje in de kinderhoek moest komen. ‘Toen ben ik, denk ik, in het voetspoor van Ot en Sien getreden, maar niet opzettelijk. Ik schreef verhaaltjes over een jongetje en een meisje, omdat ik dat de eerlijkste verdeling van het mensdom vond... Ik heb in m’n hele leven nooit iets zo makkelijk geschreven als Jip en Janneke. Ik moest wel altijd even denken: waar zal ik ’t nou eens over doen? Maar dat gebeurde meestal een dag van tevoren. Als ik eenmaal begon, ging het zo makkelijk... De toon van Jip en Janneke lag me. Het was misschien mijn eigen kleutermentaliteit die maakte dat het zo vlot ging.’

De leesbiografie van Schmidt bevestigt dat zij zelf leerde lezen met *Ot en Sien* en natuurlijk ook de nodige ervaringen opdeed in de kinderleeszaal. Jaren later pas kon zij zich laten inspireren door het spel van haar eigen zoon en diens buurmeisje. Flip is van 1952 en bereikte de leeftijd van Jip en Janneke in 1956 of 1957 toen de feuilleton zo’n beetje ten einde liep.

Over de rolverdeling ten slotte die in de vorige eeuw zoveel discussie opriep, kan ik kort zijn. Van de buitenkant is het die van de jaren vijftig toen de verhaaltjes geschreven werden. Vader leest de krant, moeder staat achter het aanrecht. Jip is de piloot en Janneke mag als mevrouw mee in het vliegtuig. Jip wordt later vliegenier en Janneke? Die wordt moeder natuurlijk. Toch figureert Janneke nergens als iemand die achter Jip aan sukkelde, in alles zwakker is en elk initiatief aan hem overlaat. Integendeel. Het is vrijwel altijd Janneke die met praktische oplossingen aan komt zetten. Janneke bedenkt hoe je een bloementuintje kunt maken. Jip durft zijn mond niet open te doen als Sinterklaas op visite komt, Janneke steekt hele verhalen af. Zij functioneert als het ware als de ideale jaren-vijftig-moeder. Ze is ondersteunend, belangstellend, neemt initiatieven, is doorgaans minder bang

dan Jip en hoeft niet zo nodig in het centrum van de belangstelling te staan. Voor de volwassenen onder ons representeren Jip en Janneke een herkenbaar en sociaal acceptabel of misschien wel wenselijk beeld van de jaren vijftig. Een beeld dat ook en nog sterker te vinden is in het *Schaap Veronica* of de *familie Doorsnee*.

Kinderen van toen, van nu en van de toekomst moeten het hebben van de binnenkant, van Schmidts toon en mentaliteit die in taal en verbeelding die van henzelf zijn. In die blijvende kwaliteit zit de omwenteling die Schmidt in het Koninkrijk der Nederlanden te weeg heeft gebracht. Tot op de dag van vandaag zijn sporen daarvan terug te vinden bij Hans Hagen, Sjoerd Kuyper, Joke van Leeuwen en vele anderen.

Hedy d'Ancona **Jip en Janneke**

'Als ik groot ben', zegt Jip, 'dan word ik vliegenier. En wat wil jij worden als je groot bent?' 'Ik word moeder', zegt Janneke. 'Dan moet je eerst trouwen', zegt Jip. 'Dat doe ik ook', zegt Janneke. 'Ik ga trouwen.' 'Met een vliegenier?', vraagt Jip. 'Ja, dat wil ik wel'. 'Dan trouw je met mij', zegt Jip. 'Ga je mee trouwen?'

Dat las ik dus mijn eigen vijfjarigen niet voor. Dat was begin jaren zeventig verboden kinderliteratuur voor een overtuigd feministe als ik. Het merendeel van de vrouwen destijds, benoemde hun trouwdag weliswaar als de mooiste dag van hun leven, maar dat beduidde dat het daarna alleen maar minder werd. Vierentwintig uur per dag huisvrouw en moeder; het zou bizar zijn als alle vrouwen daar een aangeboren talent voor zouden hebben. Bovendien was het huwelijkscontract, juridisch gezien, een uiterst wankele overeenkomst. Voor dat alles moesten vrouwen gewaarschuwd worden. En dat deden we ook. Op de binnenplaats van het Amsterdamse stadhuis stonden we de blijde bruidjes op te wachten met spandoeken waarop geschreven stond DOE DIT NIET!

Dat was aan de late kant. Hoe vroeger hoe beter. Geen traditionele rolbevestiging via speelgoed of spelletjes, kleuren of kleren. Jip kruipt door de heg naar zijn jarige vriendin. 'Kijk eens' zegt Janneke, 'ik heb al een kado gehad.' Het is een strijkplank. En een strijkijzer voor de kleertjes van Poppejans. Jip overhandigt zijn present. Het is een reiswieg met een baby-pop erin. O wat mooi. Janneke is er zo blij mee. Geen denken aan dat ik dat uit m'n keel geperst kreeg. Evenmin als: Jip kan goed voetballen. Hij heeft een grote bal en hij trapt. O wat kan hij het goed. Maar Janneke houdt niet van voetballen. 'Laten we nou gaan spelen', zegt ze. 'Zullen we bloemetjes plukken Jip? Zullen we een kransje maken van madeliefjes?' Of: Janneke doet de was. Ze moet twee jurkjes voor Poppejans wassen. En twee broekjes en een heleboel sokjes. Allemaal

voor de pop. 'Mag ik ook eens wassen', vraagt Jip. 'Even dan', zegt Janneke. 'Maar netjes hoor. En niet te hard spatten'.

Dat wij – feministen – dit soort bevestiging van stereotype sexerollen levensbedreigend vonden, was niet zo vreemd. Vreemder misschien dat het veel en veel minder invloed had dan wij vreesden. Tussen 1952, toen de eerste Jip- en Janneke-verhaaltjes wekelijks op de kinderpagina van *Het Parool* stonden tot aan de meer dan veertig drukken van de grote verzamelbundel die nog steeds over de toonbank gaat, 62 jaar lang, zijn miljoenen kleuters groot gebracht met deze mega-bestseller. Met de poppen van Janneke en de auto's van Jip, met moeders die altijd thuis zijn om kinderruzietjes te beslechten met een kop warme chocola. Ook ver voorbij de jaren vijftig toen het dorpse bestaan, met de bakker, de groenteboer, de furnituurenwinkel en zelfs nog het postkantoor om de hoek, allang verleden tijd geworden was, werden kleuters geconfronteerd met die twee leeftijdgenoten die samen boodschapjes deden, naar de boer gingen om appels te halen of kersen. Nooit ging er iemand dood in dit dromenland, nooit hadden vader en moeder ruzie, nooit spatte een huwelijk uiteen. Het tutterde maar aan: geruststellend en gezellig.

En heel erg grappig. Dat ontdekte ik pas een paar jaar terug toen ik in het kader van een andere bezigheid de illustraties van Fiep Westendorp bestudeerde en totaal werd ingepakt door die prachtige en innemende silhouettes die je naar de tekst sleuren. Vadertje en Moedertje. Jip is de vader en Janneke is de moeder. (Daar gaan we weer, maar wacht...) En Janneke heeft al twee keer gevraagd 'Wil je nog thee vader? Alsjeblieft zegt vader' en dan drinken ze thee. 'Ik vind het geen leuk spel' zegt Jip. 'Het is alleen maar theedrinken. Anders niet'. 'Dat komt omdat we geen kinderen hebben', zegt Janneke. 'Hebben we dan geen kinderen?', vraagt Jip. 'Nee, Poppejans is kapot, haar hoofd is eraf.' Dat is heel treurig. Een vader en een moeder met een kind. En dan nog een kind zonder hoofd. Niks wee, soms zelfs hilarisch. 'Ik ga naar mijn grootmoeder', zegt Janneke als Roodkapje. 'Zij is ziek. Ik ga haar een fles wijn brengen en koek. En sigaren.' Of deze. Poppetjes van klei. 'Ik ben klaar', zegt Jip. 'Heel mooi', zegt

moeder (ook vaak geestiger dan ik haar voorheen inschatte). 'De kindertjes hebben geen beentjes, dat is jammer. En ze hebben ook geen hoofd. Maar verder zijn ze mooi.'

En tot slot nog deze. De koning en de koningin. 'Ga je mee eten man?' zegt Janneke. 'Dat moet je niet zeggen,' zegt Jip. 'Dat zegt een koningin niet. De koningin zegt: Wilt U de maaltijd eten Majesteit'. 'Nietes', zegt Janneke. 'Dat zeg ik toch lekker niet tegen mijn eigen man. Een Koningin zegt niet Majesteit tegen haar eigen man.' 'Wel,' schreeuwt Jip. 'Niet', gilt Janneke. Och die koning. En die koningin. Nu vechten ze samen.

Meer dan veertig jaar geleden, midden in de vrouwenbevrijding, ontging me dat typisch Schmidt-achtige relativiseren. Leuk, dat ik het alsnog ontdekte.

Colofon

Redactie: Jan de Roder, Erica van Boven
en Aad Meinderts
Het gesprek tussen Harry Bekkering en
Els Pelgrom werd uitgewerkt door Daan Cartens
© Jan Campert-Stichting
© Afzonderlijke bijdragen: de auteurs
Grafische vormgeving: Karen Polder
Druk: Oranje Van Loon

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



Den Haag