Jan Campert-Stichting Jaarboek 2016

Jan Campert-Stichting Jaarboek 2016

Den Haag 2017
Jan Campert-Stichting

Inhoud

7 Aad Meinderts, Voorwoord

Jan Campert-prijzen 2016

13 Juryrapport Jan Campert-prijs 2016
14 Jan-Willem Anker, *Het geloof gaat voor de redding. Over* Seizoensroddel *van Jan Baeke*

25 Juryrapport F. Bordewijk-prijs 2016
26 Daniël Rovers, *De grondwerker. Over* Het compostcirculatieplan *van Anton Valens*

37 Juryrapport J. Greshoff-prijs 2016
39 Arnold Heumakers, *De paradoxen van de literatuur. Over* Het gelukkige schrijven *van Kees 't Hart*

48 Juryrapport Constantijn Huygens-prijs 2016
50 Joris van Casteren, *Uitmiddelpuntig. Over het oeuvre van Atte Jongstra*

Symposium
De literaire getuige
Schrijven als getuigenis van een kampervaring

63 Aad Meinderts, Welkomstwoord
66 Yra van Dijk, *De morele getuige. Over trauma en literatuur*
74 Jan de Roder, *'Van alle maken is doodmaken wel het volmaaktste'. Over S. Dresden en de literaire getuige*
85 Roman Helinski, *'Een mens als een melodie'. Over Abel J. Herzberg*
91 Jessica Durlacher, *Inenting met pijn. Over G.L. Durlacher*
100 Esther Captain, *Poëzie als overlevingsstrategie. Europese getuigenisliteratuur over de Japanse kampen in Nederlands-Indië tijdens de Tweede Wereldoorlog*

Voorwoord

Het Jaarboek is een tweeluik dat enerzijds de toekenning van de literaire prijzen belicht en anderzijds het jaarlijks symposium voor het voetlicht brengt. Ook dit jaar is dat het geval.

Atte Jongstra (1956) krijgt de Constantijn Huygens-prijs 2016 voor zijn gehele oeuvre. Hij beoefent de literatuur als een aanstekelijk en lichtvoetig spel van stijlen en vormen. Gedurende zijn dertigjarige schrijverschap bouwde hij een veelkleurig oeuvre op waarin de liefde voor archieven, lexica en encyclopedieën een constante is. In elk van zijn boeken treft het de lezer telkens weer hoe hij citaten, verwijzingen en fictie weet samen te brengen in een kunstig, vermakelijk en vaak tegendraads werk van de verbeelding.

Jan Baeke (1956) ontvangt de Jan Campert-prijs 2016 voor *Seizoensroddel*. Zo vanzelfsprekend als de gedichten van Jan Baeke klinken, zo weinig soepel is de wereld die hij beschrijft in zijn meesterlijke bundel. Veel beschutting is er niet te vinden in deze onbehagelijke poëzie, maar wel de troost van het besef dat we allemaal de weg kwijt zijn.

Anton Valens (1976) valt voor zijn roman *Het compostcirculatieplan* de F. Bordewijk-prijs 2016 toe. Tuinieren is tuinvechten in deze wonderlijke roman over vriendschap en rouw. In grootse taal toont Valens de pogingen waarin we seizoen na seizoen proberen het leven onder controle te krijgen – met onze voeten in de klei waar we uiteindelijk toch in zullen moeten verdwijnen.

Aan Kees 't Hart (1944) is voor *Het gelukkige schrijven* de J. Greshoff-prijs 2016 toegekend. Kees 't Hart mag dan in het titelessay van zijn bundel beweren dat wanneer het hem lukt, dat gelukkige schrijven, hij er niets over kan en zelfs mag zeggen, omdat de ware schrijver daarover zwijgt, de lezer mag dat gelukkig wel. Deze bundel essays wordt bekroond omdat de jury gelukkig is geworden van dit schrijven.

Aan de Constantijn Huygens-prijs is een bedrag van € 10.000 verbonden, aan de overige prijzen € 5.000. De jury

bestond uit: Erica van Boven, Jeroen Dera, Yra van Dijk, Arjen Fortuin, Aad Meinderts (voorzitter), Jan de Roder, Carl De Strycker en Maria Vlaar. De feestelijke prijsuitreiking vond plaats op zondagmiddag 22 januari 2017, tijdens het Schrijversfeest, de afsluiting van het internationale literatuurfestival Writers Unlimited Winternachten in het Theater aan het Spui. De prijzen werden uitgereikt door de Haagse wethouder van Cultuur, Joris Wijsmuller.

Voor Yra van Dijk waren het de laatste Campert-prijzen. Vanaf 2002 is zij bestuurs- en jurylid geweest. Ik dank haar voor het vele en goede werk dat zij jarenlang voor de Jan Campert-Stichting heeft verricht en met name voor haar deskundig oordeel bij de toekenning van de prijzen.
Wij menen in Sarah Van Kersschaerver een goede vervanger voor haar gevonden te hebben. Eerder werd Sanne Parlevliet als bestuurs- en jurylid aangetrokken. Met beide nieuwe leden is het bestuur c.q. de jury weer op volle oorlogssterkte.

Op 2 december 2016 overleed Paul de Wispelaere (1928–2016), die bijna twintig jaar lang, van 1975 tot en met 1993, bestuurs- en jurylid is geweest. De juryvergaderingen in zijn tuin, in zijn Hof van Eden in het Vlaamse Maldegem, waren legendarisch – afgaande op de verhalen van de toenmalige bestuurders. Het oeuvre van De Wispelaere werd in 1998 bekroond met de Prijs der Nederlandse Letteren.

Het College van B&W van Den Haag heeft de Jan Campert-Stichting voor de nieuwe beleidsperiode 2017–2020 opnieuw subsidie toegekend, zelfs een iets hoger bedrag dan in de vorige periode. Nu is ook de uitreiking van de prijzen structureel gefinancierd. Het bestuur is de gemeente Den Haag bijzonder dankbaar voor deze steun, die het mogelijk heeft gemaakt de geldbedragen met ingang van de volgende ronde te verhogen. De Huygensprijs gaat van € 10.000 naar € 15.000 de overige prijzen van € 5.000 naar € 7.000. Helaas moest het aantal prijzen teruggebracht worden, wat tot gevolg had dat de driejaarlijkse G.H. 's Gravesandeprijs voor bijzondere letterkundige verdiensten geschrapt moest worden.

Het jaarlijks symposium van de Jan Campert-Stichting vond plaats op vrijdag 25 november 2016 in het Literatuurmuseum en had als thema 'de literaire getuige – schrijven als getuigenis van een kampervaring'. Het programma zag er als volgt uit.

- Inleiding Yra van Dijk
- Interview met Judith Herzberg door Yra van Dijk
- Jan de Roder over S. Dresden en de literaire getuige
- Roman Helinski over Abel J. Herzberg
- Jessica Durlacher over het werk van haar vader, G.L. Durlacher
- Sana Valiulina over *Didar en Faroek;* Wat betekent het om fictie te maken van het levensverhaal van je ouders?
- Esther Captain over getuigenisliteratuur van geïnterneerden in Japanse kampen
- Interview met Marcel Möring door Maria Vlaar

Vijf van de zes lezingen zijn in dit jaarboek afgedrukt: Sana Valiulina sprak aan de hand van aantekeningen en heeft haar bijdrage niet uitgewerkt. Ook de interviews met Judith Herzberg en Marcel Möring zijn niet opgenomen.

Aad Meinderts,
voorzitter

Jan Campert Stichting
de prijzen
de prijswinnaar
de essays

Jan Camp

Stichting de prijswinnaars de essay

Jan Campert-prijs 2016
Jan Baeke
Seizoensroddel

Juryrapport

Jan Baeke schreef altijd al gedichten die zo soepel en vanzelfsprekend klonken dat ze haast vanzelf lijken te zijn ontstaan. In *Seizoensroddel* overtreft de dichter zichzelf daarin nog. Soepele verzen zijn het, waarin de toegankelijke spreektaal uitzicht biedt op het menselijk bestaan. Feilloos toont Baeke de lezer een onverschillige wereld vol individuen die maar geen greep krijgen: niet op het verleden en ook niet op het heden, niet op de ander en ook niet op zichzelf. Veel beschutting is er dus niet te vinden in deze bundel – maar troost wel. De troost van het besef dat ook de anderen de weg kwijt zijn. Dat er, ook in januari, 'een kou [is] die we allemaal delen', zoals het heet in het titelgedicht. De troost dat alles past 'in een ongenadig lot'. En vooral ook de troost dat Jan Baeke de verlorenheid in gedichten kan vatten.

In de onbehaaglijke gedichten met laconieke titels komen we veel personages tegen, die veel gesprekken voeren. Zo krijgt deze poëzie een ongebruikelijk, filmisch en narratief effect. Het decor is in het eerste deel *Seizoensroddel* dat van de VS, waar droom heeft plaatsgemaakt voor desillusie, waar de herinnering aan niet gewonnen recente oorlogen het gesprek van veteranen doorspekt. Troosteloze long shots van stoffige Amerikaanse voorsteden krijgen we, waarin het nooit gelukt is 'de juiste proporties aan te brengen'. Zo beschrijven deze gedichten prachtig de existentiële dakloosheid van de personages: 'Een man zit op het trapje voor zijn huis met zijn hoofd in de wind. Het zijn langzame seconden waar de wind doorheen waait. Het kan de wind niets schelen'.

Jan-Willem Anker

Het geloof gaat voor de redding
Over Seizoensroddel *van Jan Baeke*

1

Seizoensroddel, Jan Baeke's zevende poëziebundel, dwingt je na te denken over wat een roddel eigenlijk is. Een belangrijk kenmerk is dat het waarheidsgehalte intrinsiek onzeker is, aangezien het overbrengen of delen van een roddel een zeker belang dient. Daarnaast heeft de roddel een verhalend karakter. Ook is het onderwerp van de roddel een afwezige derde. De titel is alleen al wat dit betreft zeer goed gekozen, want in de bundel wordt heel veel verteld en gesproken. Daarnaast krijgt de roddel de duur mee van een seizoen. Een roddel die een heel seizoen meegaat, moet behoorlijk krachtig zijn. Je zou daarnaast kunnen zeggen dat de titel hiermee een verhaal oproept dat meer dan één seizoen behelst, de seizoensroddel lijkt een herkenbare mechaniek, een bepaalde narratieve cultuur te veronderstellen. Zou het seizoen anders niet nader aangeduid zijn, zoiets als zomer- of winterroddel? Wie kan spreken over de roddel van het seizoen, heeft meerdere seizoenen meegemaakt. De titel roept dus op zijn minst één verhaal op dat zich over geruime tijd uitspreidt, en waarbinnen dus weer kleinere verhalen die, in de vorm van een roddel, de ronde doen.

Seizoensroddel bestaat uit vijf afdelingen. De eerste, getiteld 'Dit zijn, zei Jack, slechts voorbeelden', bestaat uit negen gedichten. Deze wordt gevolgd door 'Afkomst' (dertien gedichten), 'De bedoeling die we nodig hebben' (vier gedichten), 'Waar de wind doorheen waait' (dertien gedichten) en de slotafdeling, die slechts het titelgedicht 'Hoeveel ruimte onze gedachten innemen' telt. Dat aantal van dertien gedichten is beslist geen toeval. Baeke gebruikte deze vorm van 'constrained writing' al eerder in *Groter dan de feiten* (2007) dat ook uit vijf afdelingen bestaat, en waarvan er vier uit dertien gedichten bestaan. *Seizoensroddel* bestaat eigenlijk uit drie reeksen van dertien gedichten waarvan er eentje is gebroken. Met een coda aan het eind.

Net als in *Seizoensroddel* wordt *Groter dan de feiten* bevolkt door meerdere sprekers met legio verhalen. Naar aanleiding van de nominatie van deze bundel voor de VSB-poëzieprijs merkte de dichter in *De Groene Amsterdammer* op: 'Mijn personages proberen antwoorden te vinden door te praten. Voor hen begint denken vooraan in de mond.' Hetzelfde geldt, mutatis mutandis, voor de sprekers in *Seizoensroddel*. Veelzeggend in dit verband is het gedicht 'Sta je dan met je bedoeling' uit de afdeling 'Dit zijn, zei Jack, slechts voorbeelden'. Ik ga uitgebreid op dit gedicht in, omdat het als voorbeeld kan dienen voor het soort teksten dat Baeke schrijft. Hier de eerste vier strofen:

Over mijn bedoeling kan ik duidelijk zijn.
In zekere zin is praten net zo goed als schrijven.

Ik heb de buurvrouw laten praten
en de taxichauffeur.
In de taxi ging mijn buurvrouw nog door
en ook de man met wie ik een afspraak had
om naar mijn financiële situatie te kijken
was tot op de achterbank te horen.

Toen ik uitstapte begon ik niet alleen het geluid
maar ook de waarheid van mijn medeburgers te imiteren.
Ik was een mooie en geslaagde stem
en mijn postuur paste precies de man
die later in het nieuws uitgebreid becommentarieerd werd.

De taxichauffeur begreep niet goed waar ik heen wilde.
Mijn buurvrouw had een briefje achtergelaten dat zus of zo
mij wilde spreken. Of het over haar kon gaan
wilde ze graag weten.

In dit fragment treffen we elementen aan die de hele bundel typeren. Ten eerste weet je niet wie de spreker is, in het onderhavige geval een 'ik', die het woord tot je richt in wat je als een monoloog met een sterk verhalend karakter kunt typeren. Gebeurtenissen volgen elkaar op in dit prozaïsche fragment.

Nu is het ook voor doorgewinterde poëzielezers nog altijd verleidelijk om een ik-figuur te koppelen aan de persoon van de dichter, maar bij Jan Baeke levert dit eigenlijk al vanaf zijn eerste bundel *Nooit zonder de paarden* weinig op. Vruchtbaarder is het om uit te gaan van een personage dat in sommige gevallen op andere personages in de bundel lijkt (qua verteltrant onder andere), maar niet noodzakelijkerwijs een rol speelt in een en hetzelfde verhaal.

Aan het slot van het gedicht is het nog altijd onduidelijk wie er tegen je gesproken heeft. Daarnaast vertelt iemand over het praten van anderen (een echte roddelsituatie dus), onder wie de buurvrouw, de taxichauffeur en degene die hem helpt met zijn 'financiële situatie'. Hij spreekt over anderen, zoals dat bij roddelen gaat. Aan het slot van de derde strofe lijkt hij zelf een ander te zijn geworden. Nadat hij zich er op heeft toegelegd zijn 'medeburgers' na te doen, zowel qua vorm (stem) als inhoud (de waarheid) vindt er een transformatie plaats. Hij wordt iemand die 'becommentarieerd' wordt, over wie gesproken wordt op het nieuws, het object van roddel zou je kunnen zeggen.

De vierde strofe lijkt qua vertelde tijd terug te grijpen op wat er in de tweede strofe gebeurt, maar het contact loopt spaak. De taxichauffeur begrijpt niet meer waar de ik 'heen wilde', wat zowel op de bestemming kan slaan als op de bedoeling van een bepaald betoog. De buurvrouw is weg, maar heeft een bericht achtergelaten. Iemand, in wie de ik niet erg geïnteresseerd lijkt te zijn, zo suggereert de aanduiding 'zus of zo', wilde met hem spreken, met als opdracht, zo lees ik dit althans, om over de buurvrouw te spreken en om dat vervolgens weer even aan haar te laten weten. De buurvrouw vraagt hem eigenlijk om over haar te gaan roddelen, waarmee de roddel op zijn kop wordt gezet.

Al die tijd weet je als lezer alleen dát er gepraat wordt, maar niet wát er gezegd wordt. De inhoud wordt je onthouden. De roddel blijft leeg. In dit opzicht wijken de roddels van Baeke af van de etymologie van het woord roddel, die louter op kwaadspreken duidt. Roddel fungeert evenzeer als onmisbaar bindweefsel voor een gemeenschap die altijd in beweging is.

Het gedicht, en dat geldt eigenlijk voor de hele bundel *Seizoensroddel*, grossiert in indirectheden, parafrase, een gemedieerd soort taal, interpretatie of duiding. Daar komt bij dat op het niveau van de regel een aantal ambiguïteiten betekenisgeving compliceert (én verrijkt). De openingsregel 'Over mijn bedoelingen kan ik duidelijk zijn' is op te vatten als een aankondiging van klare taal, maar kan ook als voorbehoud gelezen worden: de ik kan duidelijk over zijn bedoelingen zijn, maar hoeft dat niet. 'Bedoelingen' is bovendien uiterst vaag. Gaat het om een intentie die wordt uitgesproken of de interpretatie van een handeling? Of allebei?

De regel die erop volgt wordt als stelling geponeerd (het denken begint vooraan in de mond). Maar in plaats van een toelichting op 'in zekere zin' om de stelling te verhelderen, volgt er een aanzetje tot een verhaal over een taxirit en een onzekere financiële situatie (wat meteen problematisch is in een taxi omdat de rit afgerekend zal moeten worden). Ook hier gebeurt veel opmerkelijks: 'Ik heb de buurvrouw laten praten/ en de taxichauffeur,' kan er op duiden dat de ik buurvrouw en taxichauffeur heeft aangezet tot praten, maar kan evengoed in de context van een gesprek begrepen worden. Ze waren al bezig met praten en de ik onderbrak hen niet omdat hem niet interesseert wat ze zeggen.

In de vijfde strofe kantelt het gedicht, de anekdote raakt op de achtergrond. De ik begint te abstraheren en blijkt zich bezig te houden met het toetsen van een theorie die het praten betreft:

Met iedereen die ik op die mooie dag tegenkwam
kon ik mijn theorie verbeteren.
Wat houdt die theorie eigenlijk in? We praten
desnoods om iedere twijfel weg te nemen.
Het moest poëzie worden zei de deskundige.
Ik kan het uitleggen edelachtbare.

In de uitleg weet ik, willen we een onvergeeflijke fout
graag ongedaan maken. We hebben elkaar nodig.
We bleven als door een wonder ongedeerd.

Het is een soort wonder dat ook onze economie
redde, dat de schuldige durft aan te wijzen.
Onlangs nog stierf een buurvrouw aan gewoon voedsel.
Wat ze tegenwoordig al niet durven te verkopen.

Daar sta je dan met je bedoeling.
Een mens kan het over de liefde hebben bijvoorbeeld
en hoe ik je ook smeekte en bezwoer dat het allang voorbij was
met haar, ik weet dat alle bedoeling tevergeefs is

en dat ze altijd aan je hangen, de waarheid
en een godgelijke buurvrouw.
Kom daar maar eens vanaf.

De theorie behelst in eerste instantie slechts dat er collectief ('we') gesproken wordt. Het enjambement is betekenisvol, het knikwoord 'desnoods' krijgt extra lading. Lees je een komma na 'We praten' (wat ik geneigd ben te doen), dan betekent het dat het praten hoe dan ook plaatsvindt, en als het moet doen 'we' dat om iedere twijfel weg te nemen. Het wegnemen van 'iedere twijfel' brengt de eerste regel in herinnering.

Vervolgens verandert het praten met een bedoeling in uitleg op het gebied van poëzie en justitie, gevolgd door een gemeenplaats over menselijke verhoudingen die zeker ook het praten betreft ('We hebben elkaar nodig'). De persoonlijke financiële malaise groeit uit tot een maatschappelijk probleem dat gunstig afloopt. De bedoelingen leiden intussen niet tot het gewenste effect, er moet een 'onvergeeflijke fout graag ongedaan' gemaakt worden. Tweemaal volgt er een echec. Een buurvrouw sterft aan voedselvergiftiging. Opnieuw een roddelsituatie, het commentaar op de dood van de buurvrouw ondersteunt dit, net als de praesens historicum na de witregel. In het geval van de liefde (net als de buren een dankbaar thema in roddels) lukt het een 'ik' in een als voorbeeld gesteld miniverhaaltje niet om een einde aan een verhouding te maken. Het is van belang te beseffen dat de vertelinstantie instabiel is geworden. De ik is veranderd in een we.

In de voorlaatste strofe wordt de 'we' ingeruild voor de apostrof die tot het slot wordt volgehouden. Daarin wordt verzucht 'dat ze altijd aan je hangen', de 'waarheid' en buurvrouwen die deze uitspreken. Dat ze eventueel aan voedselvergiftiging sterven is geen probleem daar ze 'godgelijk' zijn (en dus onsterfelijk). De slotopmerking, die in zijn algemeenheid recht doet aan het commentaar in een roddelsituatie, suggereert dat waarheden (en roddels) alomtegenwoordig zijn. Misschien, zo lijkt het gedicht te suggereren, is de roddel zelfs wel de enige vorm waarin de waarheid over mensen gegoten kan worden. Wat hier ook uit naar voren komt, is dat een roddel het beste tot zijn recht komt wanneer je weet wie die buurvrouw is. Het vervreemdende van Baeke's gedicht is dat zijn buurvrouw een archetype is.

2

De bovenstaande interpretatie is uitvoerig, maar desondanks onvolledig. Zo vallen er nog lijnen te trekken naar andere gedichten binnen de bundel, bijvoorbeeld naar de vier gedichten tellende afdeling 'De bedoeling die we nodig hadden', waarin de bedoeling gekoppeld wordt aan 'het woord god'. Het (dertien! strofes tellende) gedicht 'Verloren zonen en dochters' vormt een kroniek van fragmentarische familieverhalen waarin louter bij hun voornaam aangeduide zonen en dochters terugkeren naar hun ouders. Uit dat woord 'god' spreekt zowel onmacht als de suggestie van een groter verband.

Het grote verband ontbreekt in *Seizoensroddel* (dat ik dit opmerk, betekent dat ik als lezer daar kennelijk naar op zoek ben). Wat niet wegneemt dat er tussen het praten, de beschrijvingen van gepraat, de vertellingen of aanzetten daartoe (de openingsafdeling uit *Groter dan de feiten* heette veelzeggend 'Alleen het begin telt') wel allerlei kleinere verbanden zijn aan te wijzen. In het geval van 'Daar sta je dan met je bedoeling' ligt een nogal verlammend relativisme op de loer, het gedicht lijkt ons te vertellen dat onze werkelijkheid opgebouwd wordt uit verhalen en roddels waarvan het waarheidsgehalte zeer twijfelachtig is. Maar dat waarheid altijd 'aan je hangt' wil

tegelijkertijd nadrukkelijk zeggen dat we niet zonder die notie van waarheid kunnen. Het zijn deze kleinere verbanden in de bundel die in de vorm van literaire motieven een hiërarchische verhouding tussen de verhalen aanbrengen. Op drie daarvan wil ik nader ingaan: oorlog, (vaak katholiek geoormerkt) geloof en familie. Bij de bespreking ervan zal blijken dat de taal voortdurend de aandacht op zichzelf vestigt.

Oorlog speelt een belangrijke rol in *Seizoensroddel*. In de openingsreeks 'Veteranenverzet' wordt Camp Rhino opgeroepen, de eerste Amerikaanse landbasis in Afghanistan ten tijde van 'Operation Enduring Freedom', het staatseufemisme voor de Amerikaanse invasie van Afghanistan in 2001, die officieel zou duren tot 2014. In deze reeks wordt door verschillende personages geworsteld met oorlogsherinneringen, niet eens noodzakelijkerwijs aan dezelfde oorlog. Bracht Camp Rhino de lezer in Afghanistan, in het vijfde deel van de reeks staat er: 'Ik zag het stof in de verte en het was of we ineens/ in Irak waren, of bij het peloton voor het platbranden/ van de fabriek, in de wetenschap/ dat dit zou gebeuren.' Het veelvuldig gebruik van taal uit het platte taalregister, een procédé dat door Baeke voor het eerst ingezet is in de reeks 'Blessures' uit *Brommerdagen* (2010), toont de woede en onmacht van de sprekers die niet in staat zijn hun trauma onder woorden te brengen.

Er wordt gevochten, gemoord, vernietigd, maar wat er precies gebeurd is en welke rol de personages speelden, krijgt geen taal. Indirect is de destructie aanwezig en bepalend voor de levensloop van de betrokkenen. Een speciale rol is er weggelegd voor veteraan 'Jack'. Als verschoppeling 'terug uit de rimboe' (Vietnam?) krijgt hij Messiaanse trekken toebedeeld: 'Kracht is het, en blind geloof misschien, dat hij / de muggen doodsloeg en aan de regen alles toeschreef/ waarmee hij [Jack – JWA] onze emoties kon kalmeren,' staat er ergens anders. Jack besluit de openingsreeks met een gebed (geloofs- en taaldaad ineen) uit zijn eigen liturgie. In Jacks gebed gaan bijstand en seksisme hand in hand: 'Onze lieve vrouw van de eeuwigdurende bijstand [...] en de beste portie billen van het

klaprozenland. Het zijn mijn vrouw/ ik slurp van die trots, ben de gulle bezitter...' In dit gebed, anders dan in gesprekken, kan Jack zich als stoere maar getraumatiseerde veteraan kwetsbaar opstellen. Hij is werkloos en hunkert naar een vrouw. 'Kleine hartjes wij allen en janken/ en janken van eerlijkheid,' zo klinken de laatste regels. Jacks verhouding tot taal is overigens zeer problematisch, liever zwijgt hij en als hij noodgedwongen moet spreken, dan noemt hij 'met nauwelijks verholen tegenzin/ een brood een brood'.

Ook 'Een Amerikaanse ochtend', een reeks van vier gedichten, wordt als oorlog voorgesteld, met als voorbehoud dat die nog niet als zodanig 'benoemd' is. Dat is een belangrijk voorbehoud omdat taal in staat is werkelijkheid te produceren. Zo staat er: 'Ook van die woorden/ waarin we afslagen zochten/ waarin we te lang doorreden/ om bij dat armzalige dorp te eindigen.' Ook in dit gedicht vinden gesprekken plaats met een personage. Dit keer heet het John. Iets later blijkt iedereen John te heten, wat zowel op willekeur duidt als op dwang. Wordt de taal bewust vaag ingezet? Het belang dat er aan de taal gehecht wordt, zo zagen we al bij Jack, is evident, maar als instrument wordt het eveneens gewantrouwd. Het tweede gedicht van 'Een Amerikaanse ochtend' eindigt met de vergeefse poging het juiste woord te vinden: 'Af en toe is het beeld van een schuur beter dan/ het woord schuur./ Probeer opnieuw voor schuur een ander woord./ ?/ Op het puntje van mijn tong.'

Het stramien van deze reeks doet denken aan 'Sta je dan met je bedoeling'. Eerst vinden er gesprekken plaats, daarna volgt er uitleg ('Nadat ik John alles had uitgelegd/ ging het verrassend'). Ook hier volgt na de uitleg een sterfgeval. De strofe erop beschrijft hoe in een filmisch aandoende slowmotion een man wordt neergeschoten. Het zou John kunnen zijn, maar ook het gedicht dat erna komt geeft hierover geen uitsluitsel, behalve dat er een lichaam is dat in zijn onderdelen omschreven wordt: een hand 'in de war', ledematen en een torso.

Baeke lijkt ons erop te wijzen dat, hoewel de oorlog niet altijd merkbaar is en voornamelijk deel uitmaakt van een

Amerikaanse realiteit, deze wel degelijk plaatsvindt en bij voortduring slachtoffers maakt.

3

Behalve oorlog en (een zeker) geloof hebben familie- en gezinsverbanden een grote rol in *Seizoensroddel*. Zie alleen al 'Verloren zonen en dochters'. Het geldt in het bijzonder voor 'Waar de wind doorheen waait'. Maar voordat ik daarop inga kort iets over het gedicht 'De zoveelste'. Het gedicht is de weergave van een jeugdherinnering waarvan oorlog, geloof en familie de dragende thema's vormen.

Het opent met een elliptische strofe waarin van nabij maar op afstandelijke wijze een sterfgeval wordt vermeld: 'De zoveelste die sneuvelde. Drama alom/ in de kleine gestalte van tante Sophie/ en het slahoofd van oom commandant.' De woorden 'sneuvelen' en 'commandant' roepen een oorlogssituatie op, maar zouden ook overdrachtelijk geïnterpreteerd kunnen worden. Oom is een bazig type en wat er gesneuveld is, zou ook een bepaald object kunnen zijn. 'Drama alom' toont weinig emotionele betrokkenheid. Oom heeft een 'slahoofd', wat op agressie en achterlijkheid duidt.

De strofe erna schetst de vertelsituatie van een 'we', die zijn 'vaderskant' en 'moederskant' typeert. Vaderskant krijgt de taal toegewezen, die bestaat uit 'bittere woorden'. Bij moeder schuilt het 'zakdoeken verdriet'. Het is de moederfiguur die troost biedt en kracht 'in tijden van seizoensroddel/ dierenleed, biechtsuites.'

In de derde strofe zijn 'zij' op tragische wijze heengegaan. Hoe weet je niet (ook hier tref je weer die typerende indirectheid van wat er wordt meegedeeld) en wie die 'zij' zijn blijft eveneens onduidelijk. Sterven tante Sophie en oom commandant erna? Het lot is 'ongenadig' en een paar broertjes blijven jammerend achter. Uit de slotstrofe blijkt hoe het geloof ondersteuning biedt, maar de moeder is het belangrijkst. De dubbelzinnige opdracht 'maak een mooie' (zowel God als moeder kunnen scheppen) kan aan God én moeder gericht zijn. God moet een mooie moeder maken, en moeder een mooi kind (om de gesneuvelde te vervangen?)

Hieruit blijkt onder meer dat de gezinseenheid geen beschermende omgeving te bieden heeft. Er is zelfs geen eenheid: de moederfiguur heeft verdriet, de vader wordt bitter. De sympathie ligt hier bij de moederfiguur die 'ons overeind hield'. Van vader valt weinig te verwachten. Dit gegeven vormt de kern van de aangrijpende reeks 'Waar de wind doorheen waait'. De dertien (proza- of proza-achtige) gedichten daaruit zijn alle vernoemd naar stations van de Brusselse tramlijn 4 die het noordelijk met het zuidelijk deel van de stad verbindt.

De reeks begint op het Noordstation ('Gare du Nord') en eindigt bij Stalle. Een ik-figuur haalt herinneringen op aan zijn jeugd, aan zijn rusteloze vader die geregeld verdween en uiteindelijk het gezin verliet. Aanvankelijk betrekt de vader zijn zoon in zijn fantasieën over verschillende, al dan niet imaginaire plaatsen. De moeder wordt van meet af aan buitengesloten: 'Moeder had moeite met de plaatsen in onze conversatie [...]' Het slot van 'De Brouckère' suggereert dat de vader in het concentratiekamp Janovska gezeten heeft. Of hij daar als slachtoffer of als beul zat wordt in het midden gelaten.

In 'Messidor' hangt de vader zijn uniform in de tuin om het te laten luchten. Vervolgens jaagt hij 'zijn hele geschiedenis het huis uit [...] alles ging de tuin in om daar aan het eind van de middag te worden verbrand.' Ook hier zie je dus weer hoe oorlog het gezin binnendringt en de eenheid verstoort. Even nog biedt een katholiek geïnspireerd geloof steun, maar nadat de vader twee dagen verdwenen was, zo staat er in de eerste persoon, 'verloor ik mijn geloof in God. Mijn vader wilde nog bidden maar vergiste zich voortdurend in de dagen van het jaar. Hij keek zijn tuin in wist niet meer of de Heilige Antonius de lente deed of de Heilige Bartholomeus.' De verteller is zogezegd het kind van de rekening: 'Er viel niets met vader en moeder te beginnen.' Het mag duidelijk zijn dat identificatie met de verteller hier verrassend veel gemakkelijker is dan elders in de bundel. Dat komt denk ik omdat het karakter van het vertelde zo sterk autobiografisch aandoet, zelfs al weet je dan niet zeker *wiens* autobiografie het betreft.

Het oorlogsmotief komt een laatste keer naar voren in het gedicht 'Vanderkindere'. Daarin verdwijnen er enkele mensen

uit de gemeenschap. Worden ze gedeporteerd? 'Ook de onderwijzer bleek spoorloos en de spoorwegbeambte en de vrouw van de kaarsenmaker.' De vader verdwijnt eveneens. Uiteindelijk vertrekt hij naar Brussel, vandaaruit stuurt hij nog wel ansichtkaarten: 'Het is met pijn, schreef hij, ik had zo graag anders, maar er bleef mij geen keus.'

In de laatste twee gedichten wordt de verdwijning van de vader buitengewoon pregnant verbeeld. Het slot van 'Wagon' eindigt met een korte beschrijving van de foto op een ansichtkaart die de vader verstuurd heeft. De verteller expliciteert dat het een herinnering betreft van de foto's op de kaarten, niet van de vader. In het laatste gedicht 'Stalle' wordt het beeld van een man op het trapje voor zijn huis uitgewerkt. De man die geheel van buiten beschreven wordt, is overduidelijk niet de vader. Toch lees je het als een laatste, wanhopige poging om grip te krijgen juist op die vaderfiguur. De wind, symbool van vluchtigheid, krijgt alle ruimte: 'Een man zit op het trapje voor zijn huis/ met zijn hoofd in de wind. [...] Het kan de wind niets schelen. Het zijn/ langzame seconden waar de wind/ doorheen waait/ en waar de man met de wind praat/ praten de bussen met de rest van de straat.'

Het zijn verdrietige regels die er ons in hun verstilling aan herinneren dat het leven bestaat uit het gezelschap van anderen ('We hebben elkaar nodig') en de verhalen die we met elkaar delen. Of deze verhalen waar zijn is van secundair belang. We zijn afgesteld om erin te geloven. Immers, zoals Baeke in 'De zoveelste' schrijft: 'Het geloof gaat voor de redding.'

F. Bordewijk-prijs 2016
Anton Valens
Het compostcirculatieplan

Juryrapport

Tuinieren is tuinvechten in *Het compostcirculatieplan*, een wonderlijke roman over planten, vriendschap en rouw. Anton Valens toont ons de mores van het volkstuinleven, waarbij de verhouding tot de aarde minstens zo bewerkelijk is als die tot de medemens. Ook al omdat één ding bij hem nooit vanzelfsprekend is: dat er iemand om je geeft. In alle boeken van Anton Valens (Paterswolde, 1964) lijkt de mens per vergissing in de wereld beland te zijn. Hij probeert met de moed der wanhoop de sociale conventies op een vissersboot te ontrafelen (in *Vis*) of verzamelt een gezelschap postvrezers om zich heen, mensen die elkaar steun bieden bij het openen van hun correspondentie (*Het boek Ont*). Daarmee bouwt hij aan een van de origineelste oeuvres van de hedendaagse Nederlandse letteren.

De ook als beeldend kunstenaar actieve Valens is de meester van het net-niet verlossende absurdisme, al komt daar in *Het compostcirculatieplan* nog een dwingend element bij: het verhaal van twee vrienden van wie de een de ander redt, waarna een lang verhaal van aftakeling en liefde volgt dat uiteindelijk de vraag opwerpt hoe belangrijk de wil om te leven is. Het boek is ook een eerbetoon aan oud-uitgever Jaap Jansen, tot en met de ontroerende blik op diens sterfbed: 'Hij lag op zijn zij, zijn hoofd op een hand, de knieën gebogen. Ach ideale lezer, je bent uitgelezen.' In grootse taal toont Anton Valens de pogingen waarin we seizoen na seizoen proberen het leven onder controle te krijgen – met onze voeten in de klei waar we uiteindelijk toch in zullen moeten verdwijnen.

Daniël Rovers
De grondwerker
Over* Het compostcirculatieplan *van Anton Valens

1

Ter hoogte van toiletpotten en op keukengrondjes, met korren slepend door het woelige water van de Duitse bocht, kuilen spittend in de aarde van volkstuinencomplex Werensloot: Anton Valens heeft het in zijn werk vaak – letterlijk – laag bij de grond gezocht. In zijn bejubelde debuut *Meester in de hygiëne* en het vervolg daarop getiteld *Dweiloorlog* bood het poetsend-communicatieve werk in de thuiszorg stof voor schitterend proza. In de meesterlijke novelle *Vis* monsterde de verteller aan op de Helderse kotter DH731 en kregen lezers zicht op wat zich daar onder de barse kapitein Warmgeffer afspeelde zo vlak boven zeeniveau. Het tragikomische *Het boek Ont*, dat zich in het hoge noorden afspeelt, heeft een hoofdmotief waarvoor men bukken moet tot aan de deurmat; dáár namelijk ligt de post die in de Groningse zelfhulpgroep Man&Post gezamenlijk geopend wordt, onder het motto *Gedeelde post is halve post*. En in het nu bekroonde *Het compostcirculatieplan* komt de vriendschap tussen schrijver Peter Vervest en redacteur Jens de Jong tot bloei in een tuin, waar de auteur na het overlijden van zijn redacteur een begin maakt met een nieuwe methode van compostbemesting. Zwoegend en zwetend komt hij langzaam tot zichzelf, dat wil zeggen tot het gat dat Jens achterlaat in zijn leven en dat hij zichtbaar maakt door te scheppen met de taal die rest.

Wie denkt dat aan onze voeten weinig te rapen valt, wie meent de bodem van zijn bestaan wel te kennen of geen behoefte voelt er kennis van te nemen, wie liever naar de hemel kijkt of vooruit naar de toekomst blikt, ambitieus, zelfbewust en een tikkeltje gehaast, die wacht een geweldige verrassing bij lezing van dit oeuvre. Het avontuur bevindt zich niet aan de andere kant van de heuvel, het dient te worden opgegraven uit het dagelijks leven.

Schrijvers kunnen over een bekende wereld schrijven zodat de lezer die herkent, of juist, wat nog knapper is, een

bekend veronderstelde of domweg vervelend gevonden wereld zo beschrijven dat die alsnog vreemd, verontrustend en spannend wordt. Dat laatste kunststuk onderneemt Anton Valens. Hij opent in zijn proza de deuren naar de vertrekken waar de hoogbejaarden huizen, waar de vissers blijven varen ondanks visquota en het immer slechte weer, waar volkstuinders spitten, planten, bewateren en over elkaar roddelen. Hij neemt lezers mee naar plekken waar weelde nog verrast.

Hoe doet de schrijver dat? Hoe weet hij van onderwerpen waar andere auteurs gedachteloos aan voorbij gaan grootse literatuur te maken? Hoe pakt hij dat aan?

2

Anton Valens volgde aan de Rietveldacademie en aan de Rijksacademie de opleiding schilderkunst en is een zogeheten dubbeltalent – naast schrijver is hij ook schilder, en waarschijnlijk is hij het allebei tegelijk. Zijn schildersblik laat hij in ieder geval niet achter in zijn atelier wanneer hij begint aan een stuk proza. Neem het begin van *Meester in de hygiëne*, als in de eerste, bijna paginalange alinea de ik-verteller zijn cliënt, mevrouw Waghto, in woorden portretteert. Daar zit ze in de grote stoel met haar muisgrijze sloffen in een gebloemde blouse met pofmouwen en in een zwarte rok die valt 'als het zwarte vierkant van Malevitsj'. Alles is scheef aan haar gezicht en haar kapsel, en haar krakende stem klinkt op: '"Bij de pakken neer zitten, wat had dat voor zin?"' De verteller observeert nauwkeurig de groeven in haar gezicht, die 'op littekens van bijlslagen leken', en die bij elke lichtval een ander beeld opleveren terwijl ze haar 'hulpie' met half toegeknepen ogen aankijkt, 'alsof ze de horizon afspeurde naar een zeil'.

Het is een gevaar bij zo'n rijk werk als dit, dat je zou kunnen blijven citeren, dat je al de levens van de stokoude mensen die thuiszorghulp Bonne ontmoet zou willen navertellen. Het leven van mevrouw Waghto bijvoorbeeld, een vrouw die het nooit breed heeft gehad en dag in dag uit als schoonmaakster heeft moeten sloven, een vrouw, zo schrijft Valens, 'die iedere cent te voorschijn had moeten wringen uit de dweilen waarmee ze over de marmeren grondjes van de rijkdom had gezwabberd'.

Elk werkwoord, bijwoord en bijvoeglijk naamwoord draagt hier betekenis, en de tegenstelling tussen het harde marmer en de zachte textuur van een uit te wringen dweil vat het leven van de oude mevrouw samen binnen een enkele, briljante regel.

Valens houdt dit niveau – dit niveau van schrijven – bijna driehonderd pagina's vol in *Meester in de hygiëne*, en gaat op dezelfde voet verder in *Dweiloorlog*. In deze boeken staan zinnen die parmantig en altijd een pietsie ironisch over meerdere regels voortstappen, zich hullend in al die woorden waarmee de garderobe van de Nederlandse taal de naaktheid van onze indrukken en gevoelens tegelijk bedekt en betekenis verleent. Je zou de stijl kunnen vergelijken met de latere Reve, maar dan zonder diens narcisme, of met het lyrische en beheerste natuurproza van Nescio, en natuurlijk met Bordewijk, vanwege de beeldende kracht en de fantastische personagenamen. En verder kun je denken aan de beschrijvingsdrift van Flaubert, en diens zwak voor oudere mevrouwen met een papegaai als huisdier, en aan de woordverliefdheid van Nabokov, voor wie de auteur de hoed afneemt in de hoedanigheid van mevrouw Humbert, de bestekkleptomane uit *Dweiloorlog*. Nogmaals: ik zou hier pagina's lang kunnen citeren, maar uit ruimtegebrek en andere pragmatische overwegingen beperk ik me tot een bondige zin waar in feite de hele Valens in zit, dat wil zeggen zijn scherpe blik, zijn zin voor absurditeit en zijn mededogen, dat voortkomt uit het inzicht dat we hoogstwaarschijnlijk ooit zelf hulpbehoevende hoogbejaarden worden, sterker, dat we dat op onze meest hulpeloze momenten al zijn. Het is een zin over de slechtlopende, met een link knipmes en een arsenaal aan vooroordelen bewapende Amsterdamse oud-zeeman Varrois en z'n roodstaartpapegaai Edgar:

> *Tegenover het nihilisme van de zeeman stond het welhaast verlegen 'Koekoek' van Edgar.*

Valens' verhalen over de hoogbejaarden vormen elk een allegorie op het leven zelf. Eerst wordt er kennisgemaakt, dan schoongemaakt, vervolgens onder het nuttigen van thee plus

koekje gepraat, en ten slotte, aan het einde van de rit – toch nog onverwachts – afscheid genomen wanneer de cliënt komt te overlijden of de weg van het verpleegtehuis gaat. Het motto van *Meester in de hygiëne* is afkomstig uit een millennia-oud Egyptisch harpernaarslied, waarin de toehoorder wordt voorbereid op de aankomst in het land 'dat de stilte bemint'. Het lied roept op tot plezier en vreugde, wat enigszins beklemmend is, daar het zich toch ook richt tot degenen die zich niet meer kunnen bewegen.

Meester in de hygiëne geeft antwoord op de vraag wat het betekent hoogbejaard te zijn. Het boek laat zien dat op een zekere leeftijd zelfs tv kijken een te grote inspanning vergt en hoe immens de verveling dan wordt. Het toont dat de angst voor de kleinste verandering een verbond aangaat met het verlangen vast te houden aan wat altijd goed is geweest, bijvoorbeeld de kaarshouder die precies op die ene plek op de dressoirkast staat. Het beschrijft hoe bejaarden door hun volwassen kinderen als een kind behandeld worden, en zich vervolgens in hun bevoogdende nabijheid als een kind beginnen te gedragen.

Na het lezen van deze grandioze portretten ben ik ouderdom anders gaan bezien, of beter gezegd, heb ik überhaupt oog gekregen wat het inhoudt tachtig of negentig te zijn en alleen over te blijven, op hooguit een paar verwanten na, in een wereld die, zoals de gemeenplaats wil, 'steeds kleiner wordt'.

Bejaard zijn niet de ouderen die op tv over ouder worden filosoferen, en evenmin de gepensioneerden die onze musea bevolken en de kinderwagens met kleinkinderen voortduwen in de parken van grote steden. Bejaard zijn de mensen die je niet meer ziet doordat ze de straat niet op kunnen, het zijn de ouderen die afhankelijk zijn geworden van een thuishulp, die weinig van het bestaan te verwachten hebben en daardoor niet altijd overlopen van dankbaarheid. Ik kan niet zeggen dat mijn leeservaring ook tot politieke inzichten heeft geleid, dat ik een fermer standpunt heb ingenomen in het debat over het zogeheten waardige levenseinde, maar wel lopen me de rillingen over de rug als ik de leider van een ouderenpartij hoor beweren dat 'in de angst van ouderen onze kracht zit'.

Zo'n politieke leider wens je een bestaan als thuiszorghulp toe, of in ieder geval een paar maanden lang schrobben bij meneer Ripmeester en diens stinkende, met uitwerpselspikkels besmeurde toiletpot.

In de verhalen van Valens zijn hoogbejaarden de thesauriers van kostbare levensgeschiedenis. Hij luistert naar hun verhalen en bewaart de woorden waarin ze dat doen. Stel dat we over een generatie allemaal Engels spreken, zo'n lingua franca is naar men beweert gunstig voor onze internationale concurrentiepositie, dan zullen we niet meer beseffen in hoeverre onze manier van denken verschilt van die van onze voorouders. In vergeten woorden ligt een vergeten wereld en verloren wijsheid besloten. Wie weet bijvoorbeeld nog dat je jus met je 'oren' maakt – dat wil zeggen door te luisteren naar het bakkende vet? Luister naar de voormalige slagersvrouw mevrouw Honkoop, die uitlegt dat ze vroeger, vlak voor de oorlog, één keer per jaar uitging, naar De Kleine Komedie, en daar dan trots aan toevoegt: 'maar dan hadden we wel goede plaatsen'. Valens' commentaar omspant een eeuw en luidt: 'Frivoliteiten als abseilen of racen op een opgeblazen banaan voor de kust van een Grieks eiland kwamen niet in de verhalen voor.' De heer Ripmeester vertelt – tot vervelens toe – over zijn 'pappende' oftewel zuipende vader, die hij naar eigen zeggen als opgroeiende jongen op een gegeven moment van zijn moeder heeft moeten afslaan. In één machtige zin, waar decennia samenkomen in de regelval tot de punt, vat de verteller de vooruitgang samen:

> *Meer nog dan later werd er in de eerste decennia van de twintigste eeuw tot aan de Tweede Wereldoorlog op grote schaal gezopen in ons land. Het drankgebruik van de ouders leeft voort in de herinnering van hun vergrijsde kinderen als een gesel des tijds en komt weer bovendrijven naarmate ze verder terugkeren naar hun jeugd.*

3

Anton Valens mag dan een opleiding aan de kunstacademie hebben genoten, hij houdt daar, als je op uitspraken uit zijn proza afgaat, gemengde gevoelens aan over. Wanneer hij het

kunstjargon ('nostalgische context', 'globalisering') aanhaalt, dan vooral om het te laten afsteken tegen het eenvoudige taalgebruik van mevrouw Waghto, die geheel eigen, en daardoor superieure esthetische opvattingen huldigt, blijkens haar prachtige breiwerk. In *Het compostcirculatieplan* heet de academie zelfs een 'anti-intellectuele handenarbeidschool waar je gewoonweg tussen analfabeten zat'.

Van de weeromstuit, zou je denken, is Valens vervolgens de wereld van de echte handenarbeid gaan opzoeken en heeft gebieden verkend waar academici eens niet de dienst uitmaken, bijvoorbeeld op de kotter DH731 in de novelle *Vis*. Uit de nauwgezette beschrijving van de kotter valt meteen te leren dat het jaren van kunde en ervaring vergt om op zo'n schip het hoofd boven water te houden. Als lezer maak je kennis met de korren, katrollen, windassen, sleepnetten en de 'zak' (het laatste deel van de kor) aan boord, waardoor je zelf de hectiek ervaart die op een kotter bezit van elke bezoeker neemt. Doordat in de novelle hoofdstuknummers en -titels ontbreken, weet je mettertijd niet meer waar je je op de Noordzee bevindt, en welke dag het is, en of het überhaupt dag of nacht is. *Vis* is een groot kunstwerk over de oude stiel van het vissen, die nog altijd een belangrijke plaats in onze verbeelding inneemt. Valens benadrukt dat door voortdurend te putten uit het rijke maritieme idioom en zich onder te dompelen in de taal die hij om zich heen hoort. Zijn omgeving kleurt hem en zijn spreken en denken. Het is de overlevingsstrategie van de dwergzeebaars, een vis die de kleuren van zijn omgeving aanneemt en zo onvatbaar voor prooidieren blijft – het sleepnet niet meegerekend.

Vis beschrijft geen wonderbaarlijke visvangst, het is zelf dat wonder. Zo vloeiend is deze novelle geschreven dat al lezend het onderscheid tussen lectuur en leven, tussen dromen en waken vervaagt. Bijvoorbeeld wanneer de verteller, aangespoord door kapitein Warmgeffer (die al 'heel wat *snorrende buien over zijne muts had zien gaan*'), zijn kooi opzoekt en omgeven door het onophoudelijke gestamp van de scheepsmotor een reeks koortsige dromen doormaakt. Het is alsof hij opgesloten zit in het geluid en met zijn lichaam door de ruimte

vliegt, de voeten vooruit. Hij herinnert zich het verhaal van Jonas uit de Heilige Schrift, en een jeugdverhaal over een blauwe vinvis, en ten slotte denkt hij aan het schoonmaakwerk dat hij ooit in een snijzaal verrichtte, waar de stoffelijke overschotten dreven in met formaline gevulde rode teilen, teilen die een grote gelijkenis vertonen met de wasmanden aan boord van de DH731, de manden waarin de vis wordt bewaard.

In het afgelopen decennium zijn meerdere romans en beschouwingen gewijd aan de band tussen mens en dier, met name aan het leed dat de eerste de laatste op industriële schaal aandoet. Veel van die boeken bevatten een uitgesproken, soms overtuigend, dan weer larmoyant pleidooi voor vegetarisme. *Vis* is niet zo'n boek. In deze novelle is de verteller niet alleen getuige van dierenleed, hij doet er zelf actief aan mee. Zijn taak aan boord bestaat uit het strippen van platvissen; hij voorziet ze – terwijl ze nog leven – van een inkeping opdat de ingewanden er met een snelle haal kunnen worden uitgetrokken, en de vis langer houdbaar blijft. Hij heeft weliswaar bedenkingen over het geweld dat de bewoners van het zeerijk te verduren krijgen, maar uiteindelijk doet hij gewoon mee. Bijtijds wet hij zijn mesje, bedenkend dat met een bot mes strippen wel 'heel gemeen' zou zijn. Desalniettemin – of juist daardoor – gaat een maaltje *sole meunière* of een Hollandse Nieuwe minder goed smaken nadat je het avontuur van *Vis* ervaren hebt. Elke zweem van vissersromantiek verdwijnt als je een week lang meevaart op een kotter, of in ieder geval op deze ene kotter, waar meestentijds in vet gebakken slavinken worden verorberd en men elkaar niet veel beter behandelt dan de scharren die worden gestript. Men werkt zich uit de naad, zwervend over de leeggeviste zeeën, teneinde de schulden af te betalen die voor de aanschaf van het schip zijn aangegaan. De hypotheek moet worden afgelost.

4

Het oeuvre van Anton Valens is op een organische manier uitgegroeid tot een imposante hortus – eentje met aandacht voor alle gewassen, ook de onopvallendste. Het leven dat hij schept,

loopt van het ene boek in het andere over. In *Vis* wandelen de geleedpotigen over het dek en de sorteerband als beestjes met een 'ouwemannentred', in *Meester in de hygiëne* heet de plek waar cliënt Waghto ten val komt (bij ontstentenis van een afstandsbediening) de 'druk bevaren route tussen tv en stoel'. In *Het boek Ont* betreedt Meckering de bescheiden woning van Isebrand 'zijwaarts als een krab'. En in *Ik wilde naar de rand van Beijing*, het verslag van een reis naar China, observeert de schrijver een paar schilders die in de Verboden Stad restauratiewerk aan het verrichten zijn. Hij heeft oog voor hun techniek, hoe ze droog in korte streken en nat in lange streken aanbrengen en het penseel als een dartspijl tussen duim en de toppen van hun vingers houden.

Het beeld waarmee *Het compostcirculatieplan* begint is dat van de composthoop, of beter gezegd, een reeks van compostkuilen waarin het tuinafval vergaat tot vruchtbare aarde waarmee de eigen tuin wordt opgehoogd. Dat is hard nodig, elk jaar klinkt de veengrond van Waterland met enkele millimeters in. Peter Vervest, de tuinierende schrijver, houdt van dat graafwerk en beschouwt zichzelf derhalve als 'grondwerker'. Zijn redacteur Jens de Jong daarentegen, die hij assisteert bij het onderhouden van de tuin, is eerder een snoeier. De Jong maakt korte metten met de uitwassen van wild opschietend onkruid. 'Je kunt bijna niet destructief genoeg zijn om een tuin te beheren,' bedenkt Peter daarbij. Het snoeien is de arbeid van een redacteur die in de tekst van een schrijver orde aanbrengt, begaanbare paden creëert. De redacteur is degene die kapt, knipt en scheert. Vervest vergelijkt het redactiewerk – het werk dat op zijn teksten wordt verricht – met dat van een barbier. Jens knipt zijn woeste haardos tot een toonbaar kapsel en voert op hem een 'mentale scheerpartij zonder scheerzeep' uit.

Het compostcirculatieplan herdenkt de band tussen schrijver en redacteur, beter gezegd, het beschrijft de hechte band die in de loop van jaren tussen Peter Vervest en Jens de Jong ontstaat. Het begint met de kennismaking. Vervest ziet een man met levendige blauwe ogen, een weelderige haardos, een eigenwijze lok over het voorhoofd, een heer met het uiterlijk

van een rechter, hersenchirurg of 'specialist in het kweken van orchideeën'. De twee wisselen ansichtkaarten uit, telefoneren, komen nader tot elkaar. Peter bezoekt Jens' huis aan de gracht, gaat deel uitmaken van zijn vriendenkring, werkt samen met Jens in diens tuin op Werensloot, waar ze altijd veel te 'bezwijgen' hebben met elkaar. Dat bezwijgen wordt alleen maar sterker nadat Jens te horen heeft gekregen dat hij een ongeneeslijke vorm van kanker heeft. De schrijver beseft dat de redacteur ook in het alledaagse leven een voorbeeld voor hem is.

Redacteur Jens de Jong is in deze vertelling bij hoge uitzondering de hoofdrolspeler. In zijn leven vervulde hij eerder een dienende rol. De Jong is een charmante, erudiete vos van een man die altijd achter de schermen zijn werk heeft verricht. Hij maakte zich ondergeschikt aan de kunsten van anderen, onder meer die van zijn partner, de acteur Hugo Compaan. Hij vertegenwoordigde met zijn onbaatzuchtigheid een beschavingsideaal dat bezig is verloren te gaan.

Peter Vervest vertelt in de tegenwoordige tijd over de periode na het overlijden van Jens, en in de verleden tijd over de jaren samen met Jens. De roman bezit het ritme van een dagboek, een schrift waarin de schrijver probeert vast te houden wat in een dag of week voorgevallen is. Men zou dit boek een rouwdagboek kunnen noemen, zoals Roland Barthes dat over zijn moeder schreef. Net als Barthes' moeder (door haar 'onopvallende aanwezigheid') maakte Jens de Jong het schrijven van Peter Vervest mogelijk, namelijk door hem aan te sporen te schrijven en vervolgens op dat schrijven streng snoeiwerk te verrichten. Zo lijkt Vervest het althans te zien. Hij ervaart een sterke lotsverbondenheid en weet niet of hij zijn scheppende kracht kan bewaren zonder de aansporingen van zijn redacteur. Het is een complexe vriendschap die de twee onderhouden. De schrijver hoopt tot op het allerlaatst, als de redacteur te ziek is om veel te kunnen lezen, op de zegen van zijn literaire metgezel. Maar De Jong meent dat het laatste boek van Vervest, waaraan hij geen redactiewerk heeft kunnen verrichten, onder de maat is en laat hem dat weten, zonder het met zoveel woorden tegenover hem uit te spreken. De

schrijver vindt dat op zijn beurt onuitstaanbaar. En is zielsblij als de redacteur de kracht vindt een ander verhaal van hem te lezen – en dat prachtig vindt.

Voor Jens de Jong stond de in 2013 overleden Jaap Jansen model, medeoprichter van uitgeverij Polak & Van Gennep, levensgezel van acteur Joop Admiraal en na zijn loopbaan als directeur van uitgeverij Van Gennep onder meer de redacteur van Anton Valens. Daardoor gaat de roman indirect ook over het oeuvre van Valens zelf. Het boek stelt iedere lezer in staat dat oeuvre nogmaals te lezen, dit keer met de ogen van de redacteur die eraan heeft meegewerkt. Wat moeten die twee – Valens en Jansen – bij alle inspanning toch ook plezier hebben gehad in het snoeien, overpoten, knippen en bewateren.

Bijvoorbeeld bij de passage waar de oude heer Varrois van zijn buurvrouw te horen krijgt dat hij op zijn oude dag zeker 'homootje' geworden is, aangezien de nieuwe hulp een man is. Daar was Varrois zo van geschrokken, schrijft Valens in *Dweiloorlog*, dat hij 'angstvallig afstand van me hield, ook lang nadat hij, als hij een beetje had opgelet, had kunnen weten dat hoewel ik niets tegen achterladers heb, ik zelf die geaardheid niet ben toegedaan'. Was het de redacteur die suggereerde het woord 'achterlader' te gebruiken, in combinatie met het plechtstatige 'toegedaan', was hij het die de schrijver aanspoorde de stiltes uit te schrijven die de oude hork tijdens de theepauzes wisselt met zijn hulpie?

Groot moet de bewondering van Jansen zijn geweest voor de opmerkingsgave en het vernuft van Valens. Een laatste voorbeeld uit *Vis*. Daar denkt de verteller terug aan de plastic driemaster die hij als vijftienjarige in elkaar knutselde. Beneden discussiëren zijn ouders met een sigaren rokende oom, boven zet de jongen een plaat van Queen op en bedekt zijn oren met 'de schelpen van de koptelefoon', in de hoop zich beter te concentreren op de 'immense taak' die voor hem ligt. Eerst gaan de zaken 'voor de wind', en verrijzen de masten, de want en de ra's, maar ten slotte loopt het project faliekant af. Heeft de redacteur destijds voorgesteld geen adjectieven als 'teleurgesteld' of 'verdrietig' te gebruiken, zodat je als lezer des te meer meeleeft met de jongen als hij

ten slotte de resten van het afgefakkelde schip (een ongelukje met een aansteker...) opruimt en stilletjes naar bed gaat? Heeft Jansen gehuild of gelachen toen hij met een potlood aantekeningen zette in de kantlijn teneinde de passage te vervolmaken?

In *Het compostcirculatieplan* sterft een onmisbare metgezel. Opeens is Jens er niet meer. Peter Vervest hoort op het bureau van zijn uitgever dat Jens euthanasie heeft laten toepassen. In de roman staat bondig hoe de schrijver direct daarna een bezoek brengt aan het huis aan de gracht en als eerste gedachte heeft bij het zien van het opgebaarde lichaam: 'Ach, ideale lezer, je bent uitgelezen.' Het wonderlijke is dat je als gewone lezer deze ene, ideale lezer eveneens gaat missen. Je mist zijn sprankelende aanwezigheid in het verhaal en je mist hem als redacteur van de roman die hem centraal stelt. Het verlies werkt door in de tekst; het proza zelf is in rouw gegaan en toont zich ontdaan. De auteur staat er alleen voor en legt daar rekenschap van af. Hij wil de verstandhouding bepalen met de overledene, die nog steeds meeleest terwijl hij schrijft, over zijn schouder heen. Dat wordt voelbaar op iedere pagina van dit monument voor een snoeier, mentor, ersatz-Vader en vriend.

J. Greshoff-prijs 2016
Kees 't Hart
Het gelukkige schrijven

Juryrapport

'Verbaas me! Verveel me niet! Maak me gelukkig!' Dat zijn de eisen die Kees 't Hart stelt aan elk boek dat hij gaat recenseren. Maar het zijn ook de eisen die hij aan zijn eigen schrijverschap stelt. 't Hart mag dan in het titelessay van zijn bundel *Het gelukkige schrijven* beweren dat wanneer het hem lukt, dat gelukkige schrijven, hij er niets over kan en zelfs mag zeggen (omdat de ware schrijver daarover zwijgt en dat daarom het titelessay na lezing beter vernietigd kan worden), in elk essay dat hierop volgt probeert hij toch steeds weer dat geluk van het schrijven in het vizier te krijgen. Niet alleen als schrijver, maar ook als lezer, of beter gezegd: tegelijk als schrijvende lezer en lezende schrijver.

Er zijn weinig schrijvers die zo nieuwsgierig zijn naar wat anderen hebben geschreven (het soort schrijversnieuwsgierigheid dat ook Vestdijk kenmerkte), zij het niet naar *waarover* ze hebben geschreven, maar naar *hoe* ze hebben geschreven. 't Hart heeft dan ook een broertje dood aan morele oordelen in het denken over literatuur en dat gaat – heel verfrissend – tegen de heersende mode in. De literatuur verdedigen door te beweren dat romans je tot een beter want empathischer mens maken of je zelfs de werkelijkheid anders of beter laten begrijpen, daar gelooft 't Hart niet in, terwijl die nu juist tot de geloofsbrieven behoren van de lezers die voor lezen hebben doorgeleerd.

Nee, van romans leer je volgens 't Hart niks: 'Je leert wel iets over de illusies die literatuur oproept. Tussen literatuur en werkelijkheid staan illusies over inzichten, het leven en de werkelijkheid. We krijgen wanneer we lezen meer en betere illusies over de werkelijkheid of over onszelf. Illusies over ons gevoel van solidariteit en empathie. Meer is het niet maar ook niet minder. We hebben de kans betere dromers te worden,

daarop moet de verdediging van literatuur gericht zijn.' Door de speelsheid die zo karakteristiek is voor de essays van 't Hart en die het lezen van *Het gelukkige schrijven* tot zo'n groot plezier maakt, zouden we bijna vergeten dat er toch echt iets op het spel staat. Gelukkig word je niet zomaar, als schrijver niet en als lezer niet.

Arnold Heumakers
De paradoxen van de literatuur
Over* Het gelukkige schrijven *van Kees 't Hart

In de romans van Kees 't Hart komen we bijna steeds een hoofdpersoon tegen die op een wereld stuit (het zwembad, de revue, een voetbalclub) waarvan hij niets begrijpt, die hem niettemin mateloos intrigeert en waarvan hij deel wil uitmaken. De roman is het verslag van zijn pogen en – gedeeltelijk – falen. Het kan ook andersom gaan: de hoofdpersoon bevindt zich in het hart van een wereld (een New Yorkse kunstscene, de productie van een Hitchcock-film, het Italiaanse theater), maar hij snapt er opnieuw niets van en mist uit blindheid en/of eigenwijsheid dat wat hem anders in vervoering zou hebben gebracht. Ik vat het nu even simpel, al te simpel samen en doe iets wat een criticus van 't Hart nooit mag doen: ik vertel, hoe globaal ook, het verhaal na.

Waarom dat niet mag, legt 't Hart uit in een van de essays van *Het gelukkige schrijven*. Zo'n navertelling zou 'beledigend [zijn] voor auteur en lezer'. Het gaat in de roman niet allereerst om het 'verhaal', maar om dat wat een roman tot een 'kunstwerk' maakt. Dus moet een criticus of recensent schrijven over de 'toon', het 'jargon', het 'verlangen', de 'wanhoop', het 'geluk' en de 'droom' van de roman en over het 'verschil met de werkelijkheid'. Want: 'Een roman is altijd een enscenering van een illusie via een specifieke stijl en het gaat in een recensie om die enscenering'. Of dit altijd klopt en of de lezer van recensies niet minstens zo graag iets over het 'verhaal' zou willen vernemen, daar moeten we het een andere keer nog eens over hebben. Maar het is duidelijk wat Kees 't Hart voorstaat.

Het lijkt me typisch een schrijversstandpunt, dat meer uitgaat van het schrijven van een roman dan van het lezen ervan. Als zodanig spreekt er een onmiskenbaar poëticale overtuiging uit. Diezelfde overtuiging vinden we niet alleen in het essay 'Weg met de navertelling' dat over recensies en recenseren handelt, maar in bijna alle essays die zijn opgeno-

men in *Het gelukkige schrijven*, ook daar waar 't Hart ogenschijnlijk totaal andere onderwerpen aansnijdt zoals de Slag op de Mokerheide of de liedjes van Buddy Holly. In een van die liedjes ('Wishing') meent hij zelfs zijn eigen literair programma 'volmaakt verwoord' tegen te komen. Wat dat programma precies inhoudt, blijkt buiten het liedje alleen wel een stuk lastiger onder woorden te brengen. Daar heeft 't Hart al die andere essays voor nodig en ik dit essay, dat dáárover weer iets zinnigs probeert te zeggen.

In zijn essays, net als in zijn recensies, staat 't Hart op de bres voor de literatuur. Dat wil zeggen: voor wat hij onder literatuur verstaat. Zodra literatuur iets officieels of canonieks krijgt en meer op een instituut gaat lijken dan op een bepaalde manier van schrijven, haakt hij af. Vandaar dat hij heel goed de literatuur kan verdedigen en tegelijk betogen dat er 'geen kwalitatief verschil [bestaat] tussen lectuur en literatuur'. Volgens hem bestaat er 'alleen een kwalitatief verschil tussen romans. De ene roman is beter en mooier dan de andere, dan kun je hoog en laag springen, maar het helpt niet'.

In *Het gelukkige schrijven* staat een gepassioneerd stuk over pulpliteratuur, met als belangrijkste voorbeeld de Lord Lister-boekjes waarvan 't Hart in zijn jonge jaren een gretig afnemer was. Hij somt de vaste thema's ervan op en vat die vervolgens geestig samen als: 'Proust, maar dan anders'. Het mag misschien geen kwalitatief verschil heten, één pot nat is het evenmin. Alles krijgt de aandacht die het verdient. Bij al die ooit verslonden Lord Lister-boekjes, waarvan 't Hart zich achteraf vrijwel niets meer zegt te herinneren, blijkt het vooral een kwestie van 'gelukkig lezen' te zijn: 'niet om iets van te leren maar om te vergeten. Net als bij het gelukkige schrijven' – dat kennelijk niet in de Lord Lister-boekjes moet worden gezocht.

Om dat 'gelukkige schrijven' draait het in deze bundel, die natuurlijk niet toevallig zo heet. Het is 't Harts formule voor zijn literatuuropvatting, voor de manier van schrijven die hij 'literatuur' noemt. Maar er een heldere definitie of omschrijving van geven, dat blijkt onmogelijk.

Ik kwam de formule, als ik mij niet vergis, voor het eerst tegen in de titel van een stuk over de films van Eric Rohmer, dat 't Hart in 1998 in *De Revisor* publiceerde. Het 'gelukkige praten' van Rohmers vrouwelijke hoofdpersonen, over alles en niets en met de doortraptheid van de onschuld, en de manier waarop Rohmer een en ander in beeld heeft gebracht, brengen 't Hart het water in de mond: 'Te schrijven zoals Rohmer filmt' – *maar dan anders*, ben je geneigd eraan toe te voegen. In dit stuk heeft 't Hart het ook al over 'theorieloosheid' en over het 'dromerige' schrijven – termen die terugkeren in de essaybundel, zodra het gelukkige schrijven ter sprake komt.

Dat het zich niet laat definiëren, is geen vervelende bijkomstigheid, maar behoort tot de kern ervan. In het inleidende titelessay schrijft 't Hart: 'Het beslissende kenmerk van dit proza blijft dat je het er nooit over kunt hebben zoals ik hier doe, omdat je dan de uitgangspunten ervan op de tocht zet.' Ondertussen doet 't Hart het toch, en dat tekent hem. Het grote gevaar is dat het gelukkige schrijven, zodra je het nader probeert te definiëren of omschrijven, verstart tot een theorie of doctrine die je je zou kunnen eigen maken en daarna klakkeloos toepassen. Dat is precies het tegendeel van wat 't Hart op het oog lijkt te hebben.

Aan de andere kant is het hoogst onbevredigend om er verder helemaal niets over te zeggen, zeker voor iemand als 't Hart, die bepaald niet te beroerd blijkt om zich in filosofie en theorie te verdiepen, integendeel. In een liefdevol portret van zijn vriend en leermeester Hugo Verdaasdonk lezen we dat hij zijn doctoraalscriptie heeft geschreven over 'de waarheidstheorieën van Tarski, Gadamer, Habermas en Perelman en de bruikbaarheid daarvan voor literatuurtheorie'. Mijn hemel. Is dit dezelfde 't Hart die ons verzekert dat je in een roman niet naar 'waarheid' moet streven of iets moet willen 'bewijzen' en die het volgende opvoert als een soort literair credo: 'Gevoel, verlangen en verbeelding, deze drie. Deze drie. In al mijn werk. Omdat ik een gelukkige schrijver wil zijn en blijven'? Zo iemand kan maar beter niet al te veel filosofie lezen, zou je zeggen. 't Hart, nog altijd een gretig filosofielezer (zoals blijkt uit essays in *Het gelukkige schrijven* over Kierkegaard,

Freud en Badiou), laat zien dat het anders ligt. Juist door zich in andermans ideeën te verdiepen, instemmend dan wel kritisch, voorziet hij zijn eigen denken over een literatuur die zich aan alle theorie onttrekt van het noodzakelijke reliëf.

Uiteraard wordt het zo wel een uitermate paradoxale onderneming, in de verte te vergelijken met de negatieve theologie, die nader tot God trachtte te komen door te benadrukken wat Hij allemaal *niet* was. De paradox is in 't Harts essays de favoriete stijl- of ook wel denkfiguur. In het inleidende essay leidt dat tot grappige adviezen aan de lezer als 'Don't do this at home' of tot het verzoek het essay na lezing te 'vernietigen', alsof het medicijn beter werkt zonder de bijsluiter. In lucide essays over bewonderde collega's leidt het tot paradoxale karakteriseringen van hun werk. Willem Frederik Hermans bijvoorbeeld trachtte volgens 't Hart schoonheid te creëren door haar juist te vermijden en te verbergen. Herman Brusselmans maakt literatuur door alles waar literatuur voor staat stelselmatig te ondermijnen en iets soortgelijks treft 't Hart aan bij Jan Cremer, die hem indertijd van zijn overdreven ontzag voor kunst en literatuur had bevrijd. Ook positief bedoelde typeringen als 'belachelijke' poëzie (Piet Gerbrandy over Jacob Groot, met instemming door 't Hart geciteerd) of 'schrijfquerulant' (over Jacq Vogelaar) hebben een hoog paradoxgehalte.

Tegelijkertijd is het volkomen begrijpelijk dat 't Hart niets moet hebben van iemand als Karel van het Reve, die zijn eigen ironie op den duur zo serieus nam dat hij eindigde als een even verstokte als rancuneuze gelijkhebber, niet meer in staat tot ver- en bewondering. Het past in hetzelfde paradoxale straatje dat 't Hart vervolgens tegen Van het Reve hartstochtelijk de literatuurwetenschap verdedigt en Van het Reve's eigen Russische literatuurgeschiedenis ongenadig naar de papiermolen verwijst.

Hoewel 't Hart gewoonlijk de vechtlust en het venijn mist van de echte polemist, maakt zo'n attaque als die tegen Van het Reve (maar ook Badiou, Bourdieu en Foucault moeten eraan geloven) wel duidelijk dat hij niet alles over zijn kant laat gaan. Als het nodig is, staat hij zijn mannetje. Een rode

draad in *Het gelukkige schrijven* is zijn verzet tegen de roep om meer 'engagement', een engagement dat de literatuur meer maatschappelijk belang en aanzien zou geven. 't Hart ziet er niets in. Engagement koppelt de literatuur aan een overbekende publieke moraal en gaat er bijna automatisch van uit dat de schrijver het beter weet en op de een of andere manier in staat is zichzelf en zijn lezers te verlossen van hun schuldgevoelens – allemaal zaken die haaks staan op het gelukkige schrijven waarnaar 't Hart verlangt. Schrijven doe je volgens hem juist 'om je onschuld in stand te houden'. De wel degelijk ook in zijn werk aanwezige moraal ontkent hij bij voorkeur, onttrekt hij aan het oog of maakt hij belachelijk. Nog liever zou hij niet precies willen weten 'waaruit die moraal bestaat, ik wil altijd in een situatie verkeren dat ik op weg ben naar een moraal, of de weg kwijt in een droomscenario, en alweer nergens ben aangekomen'.

Het enige engagement dat in zijn ogen genade vindt, treft hij aan bij Couperus en diens paradoxale 'engagement van de schoonheid' tegen de 'onderdrukking' en bij de mij onbekende Amerikaanse schrijver William T. Vollmann, al blijven hier de redenen van de appreciatie ietwat schimmig. In zijn Kellendonklezing plaatst 't Hart de 'arrogantie' van de schrijver (die eruit bestaat dat hij zichzelf trouw wil blijven) tegenover de roep om engagement: 'Ik wil mijn onschuld bewaren en daarom blijf ik liever arrogant.' En in een ander essay verdedigt hij zelfs het 'narcisme', onder het jolige motto 'romans zijn selfies'. Zoals men ziet: behalve de paradox is ook de hyperbool een stijlfiguur waar Kees 't Hart raad mee weet; hij kan soms flink doordraven, overigens zonder zijn literaire programma uit het oog te verliezen, want ook de overdrijving helpt mee om het gelukkige schrijven ongrijpbaar te houden en zijn *je ne sais quoi* niet te doen verliezen.

Van Adorno haalt 't Hart de uitspraak aan 'dat alles onwaar is van de psychoanalyse behalve haar overdrijvingen'. Opnieuw een paradox, nu in relatie tot Sigmund Freud, voor wie 't Hart een warme affectie aan de dag legt. Dat maakt de 'Weense wonderdokter' (Nabokov) tot misschien wel de grootste bedrei-

ging voor de principiële onbevangenheid of 'theorieloosheid' die het gelukkige schrijven vooronderstelt. 't Hart moet hier hard tegen zichzelf ingaan, door enerzijds orthodox freudiaanse interpretaties van literatuur (die dingen willen 'bewijzen' en die dus 'reduceren') af te wijzen en anderzijds de psychoanalyse zelf – geheel tegen Freuds intentie in – tot een soort literatuur of poëzie uit te roepen. Alleen zo slaagt hij erin zijn fascinatie trouw te blijven, zonder zijn eigen poëtica in de wielen te rijden. 't Hart vraagt zich af: 'Waarom zou je een literair werk, net als een droom, niet op kunnen vatten als een merkwaardig soort formulering van een poging een wens in vervulling te doen gaan die tegelijkertijd de weerzin daartegen onder woorden brengt? [...] Zijn veel romans niet op te vatten als gekwelde formuleringen van pogingen een verbod te overtreden?'

Het hoeft allemaal niet waar te zijn, maar het zegt misschien wel het nodige over literatuur, in elk geval over de literatuur die Kees 't Hart dierbaar is. Dat zijn gelukkige schrijven vaak een 'dromerig' schrijven wordt genoemd, lijkt rechtstreeks naar Freud te verwijzen: inderdaad, de roman als een – al dan niet gefrustreerde – wensvervulling. Ook de seksualiteit is bij 't Hart zelden ver weg: dat binnendringen in al die vreemde werelden heeft ongetwijfeld ook erotische connotaties. Hoe zou het anders kunnen bij een schrijver die geen boek kan zien zonder aan seks te denken ('Ik masturbeerde bij opengeslagen boeken') en die in de landkaart van Scandinavië meteen een 'penis met balzak' herkent. Maar verder dan dit kun je beter niet gaan, omdat je dan de ware aard van literatuur miskent, die nu eenmaal bestaat uit schijn, illusie, 'kunst' en niet uit werkelijkheid. Aan 't Harts 'freudianisme', als je het zo al kunt noemen, is ook een duidelijke grens gesteld.

Om zijn gelukkige schrijven dichter te naderen doen we er goed aan de literatuur niet te verlaten. Zinvoller dan Freud erop los te laten is het om dat schrijven te confronteren met 't Harts eigen romans, waarin het vaak onmogelijke streven een vreemde wereld te penetreren zich als het ware spiegelt

in zijn essayistische pogingen het gelukkige schrijven ter sprake te brengen zonder het te verraden. In die romans ligt de nadruk geheel en al op het streven of verlangen, niet op het succes – dat vaak uitblijft of door de hoofdpersoon niet wordt opgemerkt.

In de essays zou het een ramp zijn als 't Hart (of ik of wie dan ook) erin zou slagen van het gelukkige schrijven een pasklare definitie te geven. Het raadsel zou zijn verdwenen, het onbekende zou zijn veranderd in het bekende, het gelukkige schrijven zou geen kans meer krijgen en 't Hart zou voortaan nog alleen 'evidentieliteratuur' produceren, het volstrekte tegendeel van wat hij zich als schrijver heeft voorgenomen. Nu vindt eerder het omgekeerde plaats en dat geeft aanleiding tot de ultieme paradox van 't Harts oeuvre, die zit in de verbluffende consistentie ervan, zowel in praktisch als in theoretisch opzicht. Deze schrijver weet precies wat hij moet doen en juist daardoor kan hij zichzelf (en de lezer) telkens weer verrassen – een gewoonte waar je nooit aan went.

Het is daarvoor zaak hardnekkig vast te houden aan het onbekende en ongrijpbare. Dat komt in de literatuur en de kunst niet uit de lucht vallen, maar heeft zijn eerste formulering gevonden in de vroege Duitse Romantiek van de gebroeders Schlegel en hun vrienden in Jena rond 1800. 't Hart schrijft erover met grote empathie in het laatste essay van *Het gelukkige schrijven*. Hij memoreert hun jaloersmakende geloof in de transformerende kracht van poëzie, hun tomeloze enthousiasme, hun samenwonen en hun lof van de onbegrijpelijkheid. Vooral dat laatste is hier van toepassing. Voor Friedrich Schlegel en Novalis was niets zo funest als volledige en volmaakte kennis. Zijn verlichte tijdgenoten hield Schlegel voor: 'Waarlijk, het zou jullie angstig te moede zijn als de hele wereld, zoals jullie verlangen, ooit echt helemaal begrijpelijk werd.' Dat zou namelijk de dood in de pot betekenen: geen streven, geen verlangen meer, alles bekend, alles voltooid. Niet anders ziet het literaire schrikbeeld van de romanticus 't Hart eruit: in een volmaakte literatuur zou nooit meer iets nieuws, iets onverwachts, iets krankzinnigs kunnen gebeuren. Die literatuur kan dus net zo goed ongeschreven blijven.

Vandaar dat 't Hart er zo aan hecht om altijd 'ongelijk' te hebben. Op het eerste gezicht een merkwaardig verlangen, maar in het licht van de romantische ironie wordt het alleszins begrijpelijk. Voor de romantici was de ironie hèt middel om op weg te gaan naar het onbereikbare Absolute: door elke bereikte zekerheid meteen weer af te breken werd stilstand voorkomen en bleef de weg open. Wie altijd ongelijk heeft legt zich nooit bij de dingen neer en verstart dus niet tot een tweede Karel van het Reve, gevangen in een onontkoombaar geworden eigen gelijk, maar blijft zichzelf een raadsel.

'Niet denken maar doen', schrijft 't Hart in een van zijn essays over het gelukkige schrijven. Het klinkt gemakkelijk, gemakzuchtig zelfs, goedkoop anti-intellectualisme. De meeste mensen denken amper, dus waar hebben we het over? Maar dit advies richt 't Hart allereerst tot zichzelf, geneigd als hij is om juist wèl na te denken en liefst zo veel mogelijk filosofen en theoretici tot zich te nemen. Dan wordt het opeens een zinvolle herinnering aan de eindigheid van het menselijke kunnen en weten, niet zozeer een tragisch *memento mori* als wel een verwijzing naar de onbekende mogelijkheden die in het verschiet liggen als alles nog niet is vastgelegd en in kaart gebracht. In onze beperkingen liggen onze mogelijkheden, onze eindigheid is tegelijkertijd onze rijkdom. Ziedaar de mogelijkheidsvoorwaarde van wat 't Hart het gelukkige schrijven noemt.

Zo lijkt nu ook *dit* essay te eindigen met een paradox van jewelste, ware het niet dat er nog iets ontbreekt en wel een antwoord op de vraag wat de beste reactie is op dit gelukkige schrijven, wanneer het zich even onverwacht als verhoopt voordoet, bijvoorbeeld in de sprankelende, vaak zeer geestige essays van Kees 't Hart. Het antwoord vinden we in diezelfde essays, evenals in 't Harts talloze recensies, en het bestaat uit: lachen. In *Het gelukkige schrijven* is sprake van 'grinniken', 'in de lach schieten', 'schateren', 'schaterlachen', 'zich kapot lachen', 'verschrikkelijke lachbuien'. Zelfs lees ik ergens 'laat me niet lachen' (al hoeven we dat waarschijnlijk niet helemaal serieus te nemen), maar het ultieme compliment is het 'kei-

hard lachen', niet zelden samengebald tot één lapidaire zin: 'Keihard lachen'. Grotere lof heeft 't Hart niet in petto voor de 'tintelzinnen', het waarachtig 'schrijfverlangen' en de andere gezegende blijken van gelukkig schrijven.

Bij Freud lees ik in *Der Witz* dat lachen neerkomt op het plezier dat we beleven aan de 'vrije afvoer' van overbodig geworden 'psychische energie'. Wat hiermee precies bedoeld wordt, begrijp ik eerlijk gezegd niet helemaal. Dus misschien kunnen we toch maar beter te rade gaan bij een van 't Harts andere helden, Søren Kierkegaard, die in *Of/of* schrijft dat hij al jong het lachen had verleerd maar, zo vervolgt hij, 'toen ik ouder werd, toen ik mijn ogen opensloeg en de werkelijkheid bezag, begon ik te lachen en ben daar sindsdien niet meer mee opgehouden'. Een onophoudelijk lachen bij de aanblik van de werkelijkheid – ja, dat herken ik wel als ik Kees 't Hart lees, dat wil zeggen: als de werkelijkheid in al haar normale absurditeit wordt waargenomen via het kunstige, paradoxale, ironische, dromerige prisma van zijn gelukkige schrijven.

Constantijn Huygens-prijs 2016
Atte Jongstra

Juryrapport

Atte Jongstra bouwde in dertig jaar een veelkleurig oeuvre op waarin de liefde voor archieven, lexica en encyclopedieën een constante is. Aanvankelijk waren er wel eens verzuchtingen over het 'gemystificeer' van deze schrijver, over al die parafrases en verwijzingen, al dat nadoen en overschrijven. Ook werd het werk in die eerste jaren, naar de mode van de tijd, regelmatig in een postmodern kader geplaatst. De kunstige taalbouwsels leken immers meer naar teksten dan naar de werkelijkheid te verwijzen. Gaandeweg is echter duidelijk geworden dat de liefde van Atte Jongstra voor naslagwerken geen pose of modieus verschijnsel vormt, maar de onvervreemdbare kern van zijn schrijverschap uitmaakt. Elk boek is anders, maar steeds zijn citaten, verwijzingen en fictie aaneengesmeed tot een ingenieus en vaak vermakelijk verbeeldingswerk.

Het oeuvre heeft inmiddels, sinds het debuut uit 1985, een indrukwekkende omvang bereikt van zo'n twintig prozawerken (romans, verhalen, essays of die alle tegelijk) en een aantal dichtbundels. Klassieke romans zijn het niet, eerder vrije, experimentele teksten, vormgegeven door associaties en intuïtie, zo beweeglijk als die van Multatuli van wie Jongstra een groot bewonderaar is. Het schrijven is overduidelijk een plezier en het lezen is dat al evenzeer. Veel van Jongstra's teksten zijn niet direct begrijpelijk, maar ze zijn altijd vrolijk en aanstekelijk. Ze nodigen de lezer uit vrijelijk rond te dwalen en zich te verbazen over curieuze weetjes, merkwaardige details en wonderlijke uitweidingen. Lezen en schrijven zijn vaste thema's, of ze nu verbeeld worden als een wandeling door een moestuin (*Groente*, 1991), een zwemtocht (*De tak van Salzburg*, 2003) of de bereidingswijzen van worst (*Worst*, 2014).

Een hoogtepunt vormt de verzonnen autobiografie van de achttiende-eeuwse Zwollenaar Henry II Fix uit 2007. Hier is

het geraffineerde spel van verwijzingen en dubbele bodems ten top gevoerd. Jongstra heeft alle moeite gedaan het levensverhaal van Fix als authentiek voor te stellen en tegelijkertijd is hij voortdurend bezig die waarachtigheid weer te ondergraven door grapjes en verwijzingen die duidelijk maken dat het om een mystificatie gaat. Henry II Fix is geen tot leven gewekte historische figuur maar een papieren personage, opgebouwd uit louter woorden en literaire citaten. Niet alle historici konden deze experimenten in het grensgebied tussen feiten en fictie waarderen maar de lezers hadden geen enkel bezwaar; voor velen betekende dit boek een eerste geslaagde kennismaking met deze opmerkelijke schrijver.

Er zijn Atte Jongstra al verschillende literaire prijzen ten deel gevallen. Zijn literaire debuut *De psychologie van de zwavel* werd bekroond met de Geertjan Lubberhuizenprijs (1989), aan *Familieportret* werd de J. Greshoff-prijs (1990) toegekend en vorig jaar ontving Jongstra de Boudewijn Büch-prijs voor het onder de aandacht brengen van antiquarische boeken. Aan deze reeks voegt de Jan Campert-Stichting graag een prijs toe voor het gehele oeuvre. Met veel genoegen bekroont de jury het eigenzinnige oeuvre van Atte Jongstra met de Constantijn Huygens-prijs 2016.

Joris van Casteren
Uitmiddelpuntig
Over het oeuvre van Atte Jongstra

Binnen het inmiddels meer dan twintig werken omspannende oeuvre van Atte Jongstra (Terwispel, 1956), bevindt zich welgeteld één boek dat conventioneel genoemd zou kunnen worden. Overzichtelijk en afgerond, netjes opgebouwd volgens op de schrijversvakschool geldende principes.

Het betreft hier *Hudigers Hooglied* (1999), handelend over een ruziënd Nederlands stel dat een huisje in de Franse Morvan betrekt, er een lijk vindt en overhoop komt te liggen met de plaatselijke bevolking.

Uitgerekend in dit boek, deze uitermate vreemde eend in Jongstra's bijt, stuitte ik op een zinsflard waarmee de auteur, onbedoeld, zijn repertoire kernachtig samenvat: '[...] wat staat dat valt, maar wat ligt kan ineens kaarsrecht overeind staan'. Anders gezegd: het is nooit wat het is en daarmee juist weer wel, of toch niet? Ja, zo ongeveer valt Jongstra's werk te classificeren.

Nog even over *Hudigers Hooglied*, die uitmiddelpuntige publicatie, om het op z'n Jongstra's uit te drukken. Het moet dat jaar, waarin verder voornamelijk werd gevreesd voor de Milleniumbug, in literaire kringen verwondering hebben gewekt dat de auteur, verklaard tegenstander van eendimensionale vertelsels, deze creatie afleverde.

Wat was hier gaande? Probeerde de meester van het onaffe, de koning van de losse eindjes, *mainstream* te worden?

Zelf heb ik het Jongstra nooit durven vragen, en dat is maar goed ook want in *Kristalman* (2012), zijn zeer dissidente verhandeling over Multatuli die eigenlijk over hemzelf gaat en die ik helaas pas onlangs las, geeft de schrijver het antwoord: 'Het is niet bij een keer gebleven dat een van mijn uitgevers me vroeg eens rustig te gaan zitten om een "commercieel puntje" aan te snijden. Zuchtend. "Dat werk van jou... ik geef het graag uit, maar heb je er ooit over gedacht eens een iets afgeronder boek te schrijven?"

Ik heb er vaak over gedacht en heb het ook gedaan. Mijn roman *Hudigers Hooglied* (1999) is in de vorm, zeker voor mijn doen, een volstrekt traditioneel boek. Kop, staart, ontwikkelingen lineair. Strak boek. Maar kennelijk had ik al zo'n hup-en-springreputatie dat het lezersgros het toch weer links liet liggen. Een vurige liefdesroman nota bene.' (p. 31)

In *De Tegenhanger*, dat drie jaar later verscheen, probeerde hij het nog eens, al liet hij dat naar Dante's *Divina Commedia* opgezette epos grandioos ontsporen in het voorgeborchte en de hemel, respectievelijk de delen twee en drie van het boek. 'Daarna besloot ik maar gewoon door te schrijven naar mijn natuur,' vervolgt hij op pagina 31 in *Kristalman*. 'Kennelijk zit ik nu eenmaal onafgerond en brokkelig in elkaar.'

Hoewel hij in 1979 een anti-melktirade afgeleverd schijnt te hebben – in de vorm van een inleiding bij een helaas niet in mijn bibliotheek aanwezige publicatie – geldt 1985, toen hij bij Uitgeverij Joost Nijssen *De Multatulianen* liet verschijnen, als Jongstra's debuutjaar. In dat boek, een veelbelovende opwarmoefening voor *Kristalman*, waarin hij onder meer de Multatuli-idolatrie ter lande op de hak neemt, treedt Jongstra's begeerte naar zijpaden en curiositeiten meteen pontificaal op de voorgrond.

Onder meer komt een snedig commentaar uit *Auto- & Motorkroniek*, vaktijdschrift voor garagisten (no. 10, april 1940) voorbij, waarin wordt aangetoond dat de buitenwielen van een paardenkoets door middelpuntvliedende kracht helemaal niet 'van den grond geheven' kunnen worden, zoals Multatuli in *Max Havelaar* schreef.

'Het betreft hier weliswaar geen auto, waarvan deze op hol geslagen pen gewaagt,' aldus *Auto- & Motorkroniek*. 'Want toen Douwes Dekker in 1860 zijn beroemd geworden boek schreef, waren er nog geen auto's.' Niettemin beschrijft Multatuli een verschijnsel 'regelrecht indruischend tegen die natuurwetten, die bewegingen van lichamen beschrijven'.

De Multatulianen staat boordevol met dit soort ogenschijnlijk onbeduidende details, waar fatsoenlijke biografen liever aan voorbijgaan en daarmee niet zelden de essentie missen,

die juist in details verscholen ligt, aangezien alles in alles is, zoals Multatuli al wist.

Wat te denken van de kwestie met Vereeniging De Dageraad? Die club wil Multatuli in 1864 eren met een pen, voorzien van ingegraveerd huldeblijk. 'Er is nog één probleem: de tekst die op de vorige vergadering is aangenomen past niet op de pen,' noteert Jongstra koeltjes. 'Dan maar "Aan Multatuli de Vereeniging De Dageraad". De suggestie dat de datum er nog bijgevoegd kan worden – daar is nog net ruimte voor – wordt aangenomen.'

Nog veel meer van dit fraais tref je in *De Multatulianen* aan, dat op onderdelen completer is dan Dik van der Meulens onderscheiden dissertatie *Multatuli. Leven en werk van Eduard Douwes Dekker* (2002).

Zo dringt Jongstra door tot de kern van de bizarre vete die tussen Multatuli en diens voormalige bewonderaar Johannes van Vloten (1818–1883) ontstond. Van Vloten noemde Multatuli 'de nieuwe Christus', en 'leider van de Multatuli-kerk', die een 'aardse plicht' als het onderhouden van zijn gezin evenwel niet vervulde. Zijn dweepzieke volgers, aldus Van Vloten, zijn 'een narrengilde' dat lijdt aan 'een hersenkwaal'.

Zoals viel te verwachten werd in multatuliaanse kringen niet erg gunstig gereageerd op Jongstra's publicatie. In *Kristalman* blikt de schrijver daar onbekommerd op terug. Ronduit ontstemd was 'oppermultatuliaan' Garmt Stuiveling, 'ook op zeer gevorderde leeftijd nog een steile dikdoener'. Stuiveling liet de auteur 'met samengeknepen mondje' weten dat zijn uitgave 'geen aanwinst voor de Multatuli-studie' was.

Jongstra noemt *De Multatulianen* 'een documentaire', maar daarvan kan geen sprake zijn. Het boek is niet minder dan de opmaat naar een tot dan toe niet-bestaand genre dat eigenlijk helemaal geen genre wil zijn.

Dat bleek wel in 1989, toen bij uitgeverij Contact zijn tweede boek verscheen, *De psychologie van de zwavel*, een titel haast even raadselachtig als de inhoud. In deze verhalenbundel, die hem de Geertjan Lubberhuizenprijs 1989 en een nominatie

voor de AKO Literatuurprijs 1990 opleverde, gaf Jongstra andermaal blijk van uitermate dwarse literatuuropvattingen.

Doorsneelezers, waarschuwt hij vanaf de flaptekst, zijn wat hem betreft niet uitgenodigd. 'Het is de eerste taak van de schrijver om de lezer te ontregelen en te irriteren,' verduidelijkte de auteur in een interview naar aanleiding van de AKO-nominatie. 'De lezer moet zo vaak op het verkeerde been staan, dat hij begint te twijfelen wat nu eigenlijk zijn goede is.'

De psychologie van de zwavel gaat eerst nog even over Multatuli, waarbij diens laatste jaren en dood in het Duitse Ingelheim gedeeltelijk in reportagevorm worden behandeld. In Ingelheim constateert verslaggever Jongstra onder meer dat Multatuli's sterfhuis – hij leed aan astma en stierf verbitterd omdat zijn grote ideaal, welvaart voor iedereen, niet was verwezenlijkt – in een hotel is getransformeerd. Hotel Multatuli, dat dan weer wel.

Na wat vegen uit de pan – Multatulibestrijder mr. Hendrik Pieter Godfried Quack (1834–1917) wordt een 'ui in de oksel van de wetenschap' genoemd – gaat het boek al vrij snel over Atte Jongstra zelf, hoewel deze zich eerst nog even uitgeeft voor een collega-auteur, een zekere Jeroen Brouwers, die in het Gelderse Exel woont en net als de tragische figuren uit zijn befaamde *De laatste deur* (1983) suïcidaal gedrag begint te vertonen.

'Ik vind er niks aan, aan leven,' zegt deze Brouwers-Jongstra onder meer. 'Het leven is niet voor mij.' Zijn sympathie ligt bij schrijvers die 'ook zo zijn', zoals Stig Dagerman (1923–1954), die zich, gezeten in zijn automobiel, vergaste door een stofzuigerslang aan de uitlaat te koppelen.

Hoogtepunt van de bundel is wat mij betreft 'Een perfect stuk', over een onzekere redacteur van *De Boekband, Tijdschrift voor boekbinden als kunst en ambacht*. Zijn uitgever, de heer Oonink, spoort hem aan spraakmakender artikelen af te drukken.

Waarom bijvoorbeeld geen verhaal over het in 1855 in Engeland gepubliceerde boek, dat het verhoor en de executie van moordenaar Charles Smith beschrijft? Dat boek is 'in de

huid van de heer Smith zelf gebonden. Kleine oplage natuurlijk...' *Oonink:* 'Dit is nou eens iets over boekbanden waar jeu aan zit.'

Voetnoten, net als plaatjes met droogkomisch onderschrift ('Byron: voorganger der byronisten') een belangrijk element in Jongstra's oeuvre, zijn er ook meteen. Eerst betreft het tamelijk onschuldige toevoegingen, bondig en feitelijk van aard, maar al vrij snel groeien de noten uit tot een boek binnen het boek.

In 'In uw handen beveel ik mij aan', een verhaal over een literair tijdschrift, slaagt Jongstra er warempel in om in een voetnoot over een voetnoot te schrijven. Een sterk op Jongstra gelijkende redacteur besluit in dat verhaal, tot wanhoop van de rest van de redactie, een uitgebreid artikel te publiceren over de vergeten negentiende-eeuwse dichter Reynhoudt, van wie wordt vermoed dat hij nooit heeft bestaan.

De betreffende voetnoot, no. 104, treffen we aan op pagina 114: '104. Over die voetnoten zou ik later nog een brief van [mederedacteur] Frits Käfig ontvangen. "Afgezien van je dwarse en onmogelijke opstelling," schreef hij, "beschouwde ik die voetnoten bij dat volstrekt uit je duim gezogen stuk over die Reynhoudt als extra provocatie. Wat kan het anders zijn dan pesterij, om eerst de lezer van je stuk voor te liegen met een collage van stukken die je elders vandaan hebt gestolen of zelf hebt gefantaseerd, en vervolgens te suggereren dat als de lezer je flauwekul niet wil geloven, hij dan via de voetnoten de bronnen zelf maar moet controleren. Ik heb ze allemaal gecontroleerd, dat neem ik je erg kwalijk.'

In *Groente* (1991), een boek dat ik in mijn studententijd uit ergernis over de onbegrijpelijke titel en inhoud door het raam had willen smijten maar onlangs geboeid las, schiet Jongstra, ditmaal vermomd als tuinier, zijn lezers als volgt te hulp: 'Volgt u mij nog? Want ik spreek, als ik over mijn moestuin vertel, uitsluitend over mijzelf, een kwestie van spiegelen.'

Je zou het tamelijk ondoorgrondelijke *Groente* een brokkelige ideeëngeschiedenis kunnen noemen; in de vorm gelij-

kend op een bloemkool, de *Brassica oleracea botrytis*, die niet voor niets op menselijke hersenen lijkt en daarom volgens de auteur met de chaoswiskunde in verband valt te brengen. Rome is niet Rome maar de dwaalweg erheen, leert *Groente* ons.

Vervolgens deed Jongstra – na publicatie van de op *De psychologie van de zwavel* gelijkende verhalenbundel *Cicerone* (1992) – met *Het huis M.* (1993) een detective verschijnen. Dat leek echter maar zo, want als de onvermijdelijke moord eenmaal is gepleegd blijkt het slachtoffer niet dood te kunnen gaan en valt Jongstra, tot verwondering en ergernis van de recensenten, vlotjes terug op zijn vertrouwde thematiek.

Een van die recensenten schreef: 'Zo kan het dan gebeuren dat in *Het huis M.* de messias zich aandient, maar dat ook Mnemosyne, de negen muzen, Maria (de madonna), Mark Twain en de Mississippi, Marcus de evangelist, de onbekende dichter Meyster, de bekende metamorfosen van Ovidius en een verhandeling over myopie (bijziendheid) een rol van betekenis spelen en dat zelfs een sprekende muilezel zijn visie op de moordzaak ten beste horen geven.'

In *Familieportret* (1996), de daarop volgende publicatie waarmee hij de J. Greshoff-prijs won, komen Jongstra's bloedverwanten niet voor maar wel zijn geestverwanten: ontregelende auteurs als Samuel Taylor Coleridge, Laurence Sterne, Willem Brakman, August Strindberg.

En, uiteraard, Multatuli, die verzot was op 'nutteloze' informatie. Met instemming haalt Jongstra *Idee 1227* aan: 'Mochten sommige lezers klagen dat ik hen gedurende vele hoofdstukken reeds, byna zonder afwisseling rondleid op een tentoonstelling van nietigheden, dan neem ik deze klacht aan als betrekkelyke lofspraak [...]. Een zeer groot gedeelte des levens bestaat nu eenmaal uit 'n aaneenschakeling van 't geringe. Ik zou aan de waarheid tekort doen indien ik deze eigenaardigheid over 't hoofd zag.'

In het eerste hoofdstuk van *Familieportret* ('*Waarin de lezer dit boek wordt ingeleid*') zegt Jongstra in andere bewoordingen ongeveer hetzelfde: 'Ergens in dit boek duiken enkele stukken

drijfgoed op. Ze dobberen rond in het hoofd zonder ergens aan te spoelen. Een rommeltje aan uiteenlopende voorwerpen, die maar niet willen zinken en de rust in het beeld verstoren.'

Verderop in het boek vraagt Jongstra zich af waar hij zijn naar verstoring neigende voorkeuren toch aan te danken heeft. Misschien, mijmert hij, heeft het met Terwispel te maken, het dorp van zijn jeugd dat het vergeten woord 'wispelen' in zich herbergt, het zachte ruisen en kabbelen van een riviertje.

Op de middelbare school was hij al dissonant, blijkt uit het hoofdstuk 'Bokken en schapen'. Daar las iedereen Marga Minco, Jan Wolkers, Hella Haasse, Hugo Raes 'en noem de hele verdere canon van de eindexamenlijst maar op'.

Jongstra niet, die wilde wat anders en raakte in de ban van Jan van Beers, de dichter Ledeganck en de gezusters Loveling. Mevrouw Bosboom-Toussaint, 'de Hella Haasse van de negentiende eeuw', sloeg hij over.

Die tegendraadsheid bepaalde tevens zijn studiekeuze: zeven jaar lang studeerde hij negentiende-eeuwse Nederlandse letterkunde aan de Universiteit van Amsterdam. 'Hoe langer je je ergens in begraaft, des te interessanter wordt het onderwerp,' aldus de auteur in voornoemd hoofdstuk. 'Zo werkt de wet van de blikvernauwing.'

Om de vaart erin te houden slaan we het lexicon *De hele santenkraam* (1997) over en staan we kort stil bij *Disgenoten* (1998), dat net als *Hudigers Hooglied*, maar in mindere mate, als toegankelijk geldt.

Ondanks langdurige uiteenzettingen, onder meer over mieren en platvissen, is *Disgenoten*, over een in huwelijkscrisis verkerende beroepsredenaar die tijdens een Scandinavisch redenaarssymposium verliefd wordt op een IJslandse, goed tot zeer goed te volgen.

Jongstra was oorspronkelijk van plan een 26-delige prozacyclus te publiceren, analoog aan het alfabet, een soort abecedarium waarvan *Groente* en *Het huis M.* reeds de letters G en M vormden. Dat voornemen, waar zijn uitgever ongetwijfeld

niet gerust op was, stierf een stille dood met de publicatie van *Disgenoten*, waar geen voetnoot of plaatje in voorkomt.

Moeilijke jaren braken aan, want de gewijzigde koers leidde niet of nauwelijks tot extra verkoop, waarna Jongstra, zoals hij uiteenzet in *Kristalman*, terugviel op zijn oude stiel. Gelukkig maar, anders zou *De tak van Salzburg* (2002), een kaleidoscopisch mirakel dat in geen boekenkast mag ontbreken, niet zijn verschenen. Het is een boek dat je in zijn geheel zou willen citeren, wat met het oog op de lengte van dit stuk niet goed mogelijk is.

Wel kan ik op deze plaats de vermoedelijk omvangrijkste boektitel aller tijden, waar *De tak* gewag van maakt, in alle volledigheid noemen: *Eene tweede Maria Monk, of de verborgenheden van het zwarte vrouwenklooster te Montreal. Uit het dagboek eener uit dat klooster gevlugte non, die zich gedurende 5 jaren, voordat Maria Monk zich daar ophield, in genoemd klooster bevond.* Het boek verscheen in 1854, auteur is een zekere Jan de Vries.

De tak van Salzburg kookt over van dit soort morosofische wederwaardigheden. Flagellantisme komt aan de orde, op laat-negentiende-eeuwse sensatieromans wordt nieuw licht geworpen en specialistische werken als *Brood- en gebakvormen en hunne beteekenis in de Folklore* (1932) en *Vademecum historische bouwmaterialen, installaties en infrastructuur* (2009), blijken bij nadere beschouwing hoogwaardige literatuur te bevatten.

Andermaal breekt Jongstra een lans voor onaffe oeuvres van 'opengewerkte' auteurs, ditmaal noemt hij ook Rabelais en Montaigne, die hij met het Parijse Centre Pompidou vergelijkt, waar de constructie niet wordt verstopt maar juist zichtbaar gemaakt. De lezer, dat weet hij intussen wel, heeft liever 'een afgerond verhaal met kop en staart, een boek dat zich laat overzien'. Maar de werkelijkheid, de Natuur zou Multatuli zeggen, is ook geen afgerond geheel, eerder een almaar voortdurende woekering.

Het is niet verbazingwekkend dat Jongstra zich gedurende zijn schrijversloopbaan van diverse pseudoniemen heeft bediend. Vier heb ik er kunnen achterhalen – H.M. van Terwispel, Agna Eijgenraam, J. Noordewind, Arno Breekveld – maar het zouden er evengoed veel meer kunnen zijn.

Van de genoemde vier is Breekveld, een schizofrene dichter, de bekendste. Met regels als 'Geef / mij maar woest, zeg je, mijn geil / dringt aan de gaten' doet zijn werk maximalistisch aan, maar hij kan, getuige een frase als 'Hoe ik zwerven moest op aard', ook lyrische tonen aanslaan.

Uit een doorwrocht essay over leven en werk van deze dichter, geschreven door Atte Jongstra en opgenomen in *Familieportret*, wordt duidelijk dat er bij de geboorte van Breekveld 'iets danig mis is gegaan'. Hij zou, aldus Jongstra, te traag het geboortekanaal zijn gepasseerd, wat tot zijn geestesziekte leidde en tevens tot zijn dichterschap:

'Het mocht dan benauwd zijn in de gang waar hij verkeerde, er werd van alle kanten druk op hem uitgeoefend, maar hij genoot intussen van zijn binnengedachten. Zonder ooit telefoon, fax of zelfs maar brievenpost te hebben gezien, droomde hij er al van zich onbereikbaar te houden.'

We komen aan bij wat tot op heden geldt als hoogtepunt binnen Jongstra's oeuvre: *De avonturen van Henry II Fix* (2007), een boek waarin de auteur met zeer veel stijlvernuft de briljante Zwolse uitvinder en homo universalis Henry II Fix (1774–1844) tot leven weet te wekken. Deze Fix zou door medestanders van de brave, eveneens uit Zwolle afkomstige dichter Rhijnvis Feith (1753–1824) vakkundig de geschiedenis zijn uitgewerkt en verdiende, vond Jongstra, eerherstel.

Jongstra zei in een Leids veilinghuis drie kisten met Fix' nalatenschap te hebben aangetroffen, met daarin onder meer een autobiografisch geschrift. Hij wist geschiedkundigen en medewerkers van het in Zwolle gevestigde Historisch Centrum Overijssel, waar hij in 2004 als gastarchivaris was aangesteld, ervan te overtuigen dat die kisten en dus ook de persoon Fix daadwerkelijk bestonden.

Achteraf leidde dit bij sommigen tot boosheid en frustratie. 'Jongstra is een charlatan die ons niets fatsoenlijks meldt over de tijd van Feith,' liet Rob de Bree, auteur van *Sporen van schrijvers en dichters in Overijssel en Gelderland* (2006), aan een verslaggever van dagblad *De Stentor* weten. 'Het hele circus heeft de burger veel geld gekost. Historisch Centrum Overijssel

zou garant moeten staan voor betrouwbare informatie, maar werkte volop mee aan deze volksverlakkerij.'

Uit zulke reacties spreekt de kracht van *De avonturen van Henry II Fix*: het verstrikt de werkelijkheid in zijn netten, het tovert argeloze burgers om tot aandoenlijke personages.

Na het succes van *De avonturen van Henry II Fix* – dat Jongstra een nominatie voor de Librisprijs 2008 opleverde – schreef hij in de onvolprezen reeks Privé-domein *Klinkende ikken*, de titel ontleend aan een vers van Arno Breekveld: 'O wonder en verrukking! O prachtig evenwicht! / De klinkende ikken spatten van ons allen af.'

Klinkende ikken gaat over zeer veel, zelfs een hedendaags fenomeen als 'de zingende zonnebankcastraat Gerard Joling' passeert de revue, maar in lijn met de autobiografische aard van de reeks is het in de eerste plaats een bonte tocht door het rariteitenkabinet van Jongstra's persoonlijkheid.

Tevens zien we in *Klinkende ikken* de vooraankondiging van ernstig huwelijksleed; tussen Jongstra en zijn vrouw I., naar wie ook de Rosa in *Hudigers Hooglied* is gemodelleerd, komt het niet meer goed.

Op die echtelijke twisten wordt in *Worst* (2014), dat als carnivoor vervolg op *Groente* kan worden gelezen, op meesterlijke wijze teruggeblikt; een en ander in reactie op de ietwat wraakzuchtige schets van hun samenzijn die I. eerder dat jaar onder de verwarrende titel *Privédomein* bij uitgeverij Prometheus had doen verschijnen.

Wie *Worst* leest, met name de scènes in en rondom het huisje in de Morvan, komt in aanraking met hogere vormen van slapstick. Jongstra poogt de moed erin te houden, klust naar hartelust en brengt veel tijd in de tuin door. 'Het onkruid gaat er morgen eens van lusten.'

Echtgenote I., in *Worst* weer Rosa genaamd, die volgens Jongstra aan een voet zes tenen heeft, ergert zich aan alles. Tevergeefs tracht hij haar tot rede te brengen. 'Je hebt die vogels niet aan een touwtje, dat begrijpt ze ook wel,' las ik ergens. En: '"de natuur is een grote gifkast, schat," zeg ik opgewekt.'

Omstandig zou ik stil willen staan bij het kloeke *De heldeninspecteur* (2010), waarin de Fix-achtige Junius in de Tiendaagse Veldtocht belandt, en bij het recente *Aan open zee* (2016), dat eerder maar veel minder goed door August Strindberg werd geschreven, maar deze laudatio dient – in lijn met Jongstra's poëtica van het onvoltooide – een zekere mate van onvolledigheid te behouden.

'Natuur, die groote tokohoudster,' wist Multatuli al, 'geeft alles door-elkaar, en weet steeds middel te vinden om 'n geheel te vormen, zonder de deelen te katalogizeeren.' Erfgenaam Atte Jongstra heeft dat als geen ander begrepen.

Jan Camp
Stichting
het symposium
De literaire getuig

De literaire getuige

Het symposium van Camp Stichting

Het symposium van Camp Stichting

Welkomstwoord

Dames en heren, graag heet ik u als voorzitter van de Jan Campert-Stichting allen van harte welkom, in het bijzonder natuurlijk alle sprekers van vandaag.

Toen ik gisteren het thema van dit symposium overdacht – schrijven als getuigenis van een kampervaring – gingen mijn gedachten uit naar Sonja Witstein. Ik moet haar denk ik bij u introduceren.

Sonja Witstein dankt haar bekendheid in de kleine wereld van de neerlandistiek voornamelijk aan haar wetenschappelijke verdiensten op het gebied van de studie naar de zestiende- en zeventiende-eeuwse literatuur. Ze sloot haar wetenschappelijke carrière af aan de Universiteit van Leiden, waaraan zij van oktober 1975 tot aan haar dood in 1978 was verbonden.

Dat Sonja Witstein vlak na de oorlog zich ook heeft doen gelden als schrijfster van verhalen is door haar latere wetenschappelijke carrière volkomen ondergesneeuwd, hoewel haar werk – beter gezegd: haar novelle *Bekentenis aan Julien Delande* uit 1946 – bewonderd werd door Anna Blaman en Willem Frederik Hermans en geprezen door Ben Stroman en Victor Varangot.

Sonja Witstein overleefde het concentratiekamp Auschwitz. Een vriend van haar waande haar omgekomen en bood het manuscript van de *Bekentenis* aan uitgeverij Contact aan, die vrijwel onmiddellijk besloot het uit te geven in de zogenaamde Proloog-reeks, waarin overigens ook het dagboek van Anne Frank zou verschijnen. In augustus 1945 kreeg de vriend tot zijn niet te beschrijven vreugde weer een levensteken van Sonja Witstein.

Bij Nijgh & Van Ditmar is in 1986 – precies veertig jaar na de eerste druk – een herdruk van deze opvallende novelle verschenen, voorzien van een nawoord van mijn hand. Frank Ligtvoet schreef in *De Volkskrant* van 7 november 1986 verbaasd te zijn dat uit mijn nawoord bleek dat de novelle vóór Auschwitz (om precies te zijn in 1943) geschreven was: 'Ik wist

dat Witstein in 1944 naar Auschwitz was gedeporteerd en ik ben altijd ervan uitgegaan dat de *Bekentenis* op een bepaalde manier de verwerking was van haar kampervaringen: de witte betegelde kelder leek mij een vergelijking met de gaskamers, de vaderfiguur een emotieloze kampbeul, de zwakke moeder het beeld van de laffen en machtelozen die het Joodse drama hebben laten passeren.'

Op een paar verdwaalde korte verhalen in de jaren vijftig na zweeg Sonja Witstein verder als schrijfster en deed zij des te meer van zich spreken als wetenschapper. Van haar Auschwitz-ervaringen heeft zij in haar literair werk geen verslag gedaan. Ze heeft daarover sowieso gezwegen.

Gerhard Durlacher, die tijdens zijn studie bevriend is geraakt met Sonja Witstein en over die vriendschap en hun gedeeld Auschwitz-verleden het verhaal 'Sonja' in de bundel *Niet verstaan* (1995) heeft geschreven, wees mij erop dat het geen toeval was dat Witsteins proefschrift, verschenen in 1969, gewijd was aan de funeraire poëzie in de Nederlandse Renaissance. Met de bescherming van de academische afstandelijkheid, heeft Sonja, prof. dr. S.F. Witstein, haar aandacht gegeven aan poëzie over de dood die eeuwen eerder geschreven werd. Alleen indirect is er de relatie met Auschwitz en de rouw om de dood van haar familie. Een proefschrift als rouwbericht, als monument van herdenking.

Vandaag staat de literaire getuige centraal, schrijvers die wel direct, of min of meer direct, hebben geschreven over hun kampervaringen.

Na de Tweede Wereldoorlog is op allerlei manieren geprobeerd de horror van de vernietigingskampen van de nazi's te beschrijven. Er zijn films gemaakt, er is beeldmateriaal vrijgegeven en eindeloze uren met interviews met ooggetuigen zijn er opgenomen. Het verhaal blijft daarin een constante: vertellen wat er gebeurd is, zodat de anderen het weten, vertellen om te verwerken, of om uiting te geven aan wat niet te verwerken viel.

Hoe kan je getuigenis afleggen van de wreedheden die mensen elkaar aandoen onder totalitaire regimes? Keer op

keer hebben kampslachtoffers indrukwekkende pogingen gedaan hun ervaringen te beschrijven. Niet alleen Duitse vernietigings- en concentratiekampen, maar ook Japanse kampen of de Gulag spelen een rol bij de auteurs die tijdens het symposium centraal staan. Wat kon er herinnerd en verteld worden en door wie, bijvoorbeeld vlak na de oorlog? Ook de tweede generatie heeft geprobeerd vorm te geven aan de verschrikkingen die hun ouders hebben meegemaakt. Hoe verwoord je ervaringen die niet, maar tegelijkertijd ook indirect wel, de jouwe zijn geworden?

Het symposium bestaat uit lezingen van Esther Captain, Yra van Dijk, Jessica Durlacher, Roman Helinski (die de zieke Nina Polak vervangt), Jan de Roder en Sana Valiulina. Judith Herzberg en Marcel Möring worden geïnterviewd, respectievelijk door Yra van Dijk en Maria Vlaar.

Ik wens u een leerzaam symposium toe, dat het bijzondere thema dat het bestuur van de Jan Campert-Stichting dit jaar, op voorstel van Yra van Dijk, koos van verschillende zijden belicht en ik hoop dat deze dag ertoe leidt dat u de boeken van de schrijvers die ter sprake komen zult lezen, dan wel herlezen.

Ik dank u voor uw aandacht.

Aad Meinderts,
voorzitter Jan Campert-Stichting

Yra van Dijk
De morele getuige
Over trauma en literatuur

Dames en heren,

In de titel van het programma vandaag staat het woord 'kamp-ervaring'. Dat is inderdaad precies waar onze vragen, ons onderzoek, ons gesprek moet beginnen, bij de vraag naar de *ervaring*. Want is een concentratiekamp eigenlijk iets dat je kan *ervaren*? En is die ervaring er een die je vervolgens in taal kan vatten? En, mijn derde vraag, is die getuigenis dan een verhaal waar tijdgenoten naar konden luisteren, en waar wij nu naar *kunnen* luisteren?

Deze drie vragen wil ik bespreken – zeker niet beantwoorden – aan de hand van teksten van verschillende getuigen van de Shoah, dat wil zeggen van de vernietiging van het joodse volk tussen 1933 en 1945.

De eerste vraag is dus die naar de *ervaring*. Gerhard Durlacher beschrijft in *Strepen aan de hemel* uit 1985 hoe hij als veertienjarige wordt gedeporteerd met zijn ouders, via Westerbork en Theresienstadt, naar Auschwitz. 'Beschrijven' is het woord niet helemaal. Omcirkelen, komt meer in de buurt, omdat Durlacher als kind ook al niet echt toegang had tot zijn eigen ervaring. Daarom gaan de eerste essays van Durlacher in zijn boek, na veertig jaar zwijgen, ook over wat de wereld niet zag en niet wilde zien: naar analogie van wat hijzelf in eerste instantie niet zag en niet *kon zien:* de rokende schoorstenen. Dit niet zien is voor hem een belangrijk onderwerp: hij beschrijft dat zelfs de nieuwe gevangenen in het kamp zelf het soms niet zagen. Omdat je iets moet kunnen bevatten voordat je het kan zien. Er is dan ook geen sprake van een herinnering in strikte zin. 'Ik wist in die tijd nauwelijks wat er gebeurde', schrijft Durlacher in zijn terugblik: 'Een gordijn was voor mijn waarneming gevallen. De gruwelijke gebeurtenissen registreerde ik, zonder ze toe te laten tot hoofd en hart' (9)

Dat onvermogen om wat er gebeurt ook toe te laten, dat produceert wat men 'trauma' noemt, Grieks voor 'wond'. Pierre Janet was de eerste om vast te stellen dat het gevolg van trauma 'dissociatieve stoornissen' kunnen zijn, dat wil zeggen dat gebeurtenissen of herinneringen *buiten het bewustzijn worden geplaatst.*

Dissociatie ontstaat wanneer een gebeurtenis zo ongerijmd is dat hij niet valt in een raamwerk van taal en kennis – buiten het discursieve frame, zoals Ernst van Alphen dat noemt.

Wat er in de Shoah gebeurde, het vernietigen van kinderen, bejaarden, mannen en vrouwen, 'als onbruikbaar afval' (Durlacher), ging iedereens voorstellingsvermogen te boven, en zeker dat van een jongeman die pas 17 jaar oud was toen hij werd bevrijd. Daarom begint zijn *verhaal* in *Strepen aan de hemel* misschien ook pas echt na de bevrijding: het weer enigszins mens en subject geworden slachtoffer, kan dan weer ervaringen hebben, en zich die later herinneren in een sequentie met een begin en een einde.

Het is van belang om trauma te onderscheiden van herinnering: een 'traumatische herinnering' is dus in zekere zin een pleonasme. Janet beschreef dat trauma kan worden uitgedrukt in de vorm van zintuigelijke percepties, affectieve staten en re-enactment: herbeleving en heropvoering.

De vraag is waar de getuigen van *kunnen* getuigen. De filosoof Agamben beschreef dat probleem in zijn boek *Remnants of Auschwitz*, waarbij Auschwitz, uiteraard, zoals zo vaak, een metafoor is voor 'het kamp'. Met de '*remnants', de overblijfselen* van Auschwitz, doelt hij op de getuigen. Ze zijn niet de doden maar ook niet de levenden, maar iets ertussenin.

Agamben geeft in zijn boek ook een plaats aan de *schaamte* van de overlevende. De getuige valt niet samen met zichzelf, zegt hij omdat de relatie tussen het levende zijn en het sprekende zijn de vorm aanneemt van schaamte. Daarom kan de ethos van deze splitsing van het ik alleen maar getuigenis zijn. Getuigenissen, zo zegt Agamben, garanderen geen feitelijke waarheid die veilig vast ligt in het archief, maar

eerder de onarchiveerbaarheid van de waarheid: de getuigegenis ontsnapt zowel aan het geheugen als aan vergeten. (158)

Feiten en waarheid vallen niet samen, omdat feiten eerst begrepen moeten worden. En we hebben het hier over onbegrijpelijke feiten. Er is 'a non-coincidence between verification and comprehension'. Getuigen kunnen feiten leveren, maar kunnen ze helpen te *begrijpen* wat ze zagen? Als ze het zelf niet konden begrijpen, als niemand het kon begrijpen?

Als ze al proberen een getuigenis af te leggen, moeten ze eerst wat er gebeurde omzetten naar taal. Dat is mijn tweede punt. Hoewel het misschien niet te bevatten is, heeft de getuige wel alles gezien. Niets is ongezien gebleven. Voor Abel Herzberg was dat een reden om het allemaal op te schrijven. Voor Primo Levi ook, voor Charlotte Delbo, en voor vele anderen.

Hoe kan je iets beschrijven wat aan je herinnering, aan je ervaring ontsnapt?

Er is geen *verhaal* mogelijk over trauma. In plaats van het plaatsen van gebeurtenissen in een betekenis gevend narratief, zijn er geïsoleerde en geannexeerde fragmenten waarvan de betekenis pas wordt ervaren in de herhaling. Zulke fragmenten zie je in het werk van getuigen – bijvoorbeeld in het werk van de al genoemde Franse schrijfster Charlotte Delbo. Het zijn hallucinante en hoogst verontrustende fragmenten, flarden haast uit het kamp, soms gedichten en soms verhalen, waarvan beelden beklijven.

Marianne Hirsch, die schreef over haar ouders, maar ook bijvoorbeeld over *Maus*, noemt dat een 'trauma-fragment'. Het gaat om fragmenten van een geschiedenis die niet op een andere manier te bevatten is, die de kracht van een fetisj krijgen en wijzen naar een essentieel verlies. Zulke fragmenten van historische realiteit dringen zich op maar worden niet binnen een familieverhaal verteld, omdat er geen coherent verhaal *is*. Dat is precies wat ze kunnen betekenen: dat een historisch raamwerk van feiten ontbreekt. (2)

Die fragmenten zijn zozeer kenmerkend geworden voor kampliteratuur, dat ze welhaast een cliché zijn geworden. Ook Wilkomorski gebruikt het topos in zijn gefingeerde auto-

biografie die daarom ook *Brokstukken* heet. Wilkomorski, die feitelijk geen kampervaringen heeft, spreekt daarin over zijn 'scherven van herinneringen'.

De eerste teksten, die niet lang na de oorlog verschenen, worden echter ook gekenmerkt door een voor ons merkwaardige rust en afstandelijkheid. Soms lichte ironie, zoals in de teksten van Abel Herzberg. *Het bittere kruid* van Marga Minco heeft ook deze onderkoeldheid en de kracht van het understatement.

Waarom deze rust en terughoudendheid in de beschrijvingen? Gerhard Durlacher zegt: 'Afstand nemen, objectiveren, kan helpen, koelt de wonden'. (23)

Daarnaast zal het ook, bijvoorbeeld bij Abel Herzberg, een strategie kunnen zijn geweest om gehoord te kunnen worden. Er was, zo weten we nu, na terugkeer weinig ruimte voor verhalen over de kampen. Dat Herzberg ze al in 1946 in de *Groene Amsterdammer* publiceerde, is dus heel bijzonder – ook in internationale context. De koelte en rationaliteit, soms milde ironie waarmee Herzberg onderzocht wie dat dan toch waren, de 'Capo' of de 'Scharführer X', zullen nodig zijn geweest om het verhaal te verdragen te maken voor de vaak onwillige tijdgenoten.

Herzberg beschrijft in de indrukwekkende bundel *Amor fati* ook heel helder de desubjectivering die er plaats vond in het kamp. In die zin is zijn tekst zelf een vorm van traumatheorie: 'Menigeen had zijn ziel en zijn zinnen thuis vergeten, bij al wat hem van oudsher lief was geweest, en *hij herkende zichzelf wel in het kamp, maar ongeveer zoo, als hij zichzelf herkent op een fotografie'. En wat hij thans 'herinnering' noemt is een samenspraak tussen zijn thuis gebleven ziel en zijn teruggekeerde schaduw.* Daarom kan het zo moeilijk zijn duidelijk te maken "hoe het eigenlijk was". (*Amor fati,* 61). Hij benadrukt dus de herinnering aan het kamp als iets wat daarbuiten, achteraf, geconstrueerd is.

Wat ook het werk van Durlacher, door het lange uitblijven ervan, pijnlijk duidelijk maakt, is het feit dat het vertellen vrijwel altijd achteraf gebeurde, terugkijkend. Daardoor is het vaak ook 'meta-herinnering': reflectie op het herinneren zelf.

Op dat principe berust een deel van het oeuvre van George Perec, de Franse schrijver die alles en niets heeft gezien, die op een station in Parijs afscheid nam van zijn moeder toen hij vier was, en haar niet meer terugzag. Hij dook onder op kostscholen, en zij werd gedeporteerd en vermoord. In zijn novelle *W of de jeugdherinnering* neemt Perec de omweg van een science-fictionverhaal over een dictatuur op een eiland, afgewisseld met zijn eigen verkenningen van het geheugen.

Perec schrijft over hoe het schrijven zelf steeds alleen een leegte oproept: 'Ik weet niet of ik iets te zeggen heb, maar ik weet dat ik niets zeg; ik weet niet of dat wat ik te zeggen zou hebben, niet gezegd wordt omdat het het onzegbare is (het onzegbare zit niet in de schriftuur verscholen, het is wat het al veel eerder in beweging heeft gezet); ik weet dat wat ik zeg blanco is, neutraal is, een definitief teken is van een definitieve vernietiging.' Die 'blanco' tekst verbindt hij met zijn eigen onderzoek naar wat hij nog weet van die paar jaren met zijn ouders: gestolde herinneringen, vergeelde foto's die hij steeds nieuwe betekenissen tracht te geven, maar dat niet kan.

Desalniettemin wil hij getuigenis afleggen van de aanwezigheid van zijn ouders, die hij zich niet kan herinneren: 'Ik schrijf omdat we samen geleefd hebben, omdat ik een van hen ben geweest, een schim te midden van hun schimmen, een lichaam nabij hun lichamen; ik schrijf omdat zij een onuitwisbaar stempel hebben gedrukt en het spoor ervan de schriftuur is: hun herinnering is ongeschreven gebleven; het schrijven is de herinnering aan hun dood en de bevestiging van mijn leven' (54). Dat lijkt ook Charlotte Delbo te drijven, bijvoorbeeld als ze beschrijft hoe ze de gezichten van haar gestorven kameraden ziet in het gezicht van haar pasgeboren zoon (262).

Zo schrijven de getuigen in de naam van de doden, die stil zijn. Recht doen aan de doden, die zelf geen stem meer hebben: 'een ereplicht jegens de doden' noemt Sem Dresden het. Getuigenis afleggen, zo stelde Agamben, heeft in de kern een essentiële lacune: de overlevenden getuigen van iets waarvan je niet kan getuigen. Dus dat betekent dat we luisteren naar iets dat afwezig is: ze getuigen, zo schrijft hij van een mis-

sende getuigenis. Getuigenis afleggen op schrift is dus het construeren van een herinnering die niet bestaat, en het is ook: *te boek* stellen.

De filosoof Margalit gaf in *De ethiek van de herinnering* de definitie van wat hij 'de morele getuige' noemde. Om een morele getuige te zijn moet je lijden zien dat is aangebracht door een kwaad regime. Het gaat Margalit om de *combinatie* van het kwaad en het lijden dat het veroorzaakt: beiden moet je zien om een 'morele getuige' te zijn (148). En wat maakt dat degene die luistert?

We zijn, om met Margalit te spreken, de 'morele gemeenschap'. Het is bij de gratie van die gemeenschap dat de getuige überhaupt *kan* vertellen. Die getuige wordt gedreven door een soort hoop: 'Het is een meer sobere hoop'. De hoop dat er in een ander tijdperk een morele gemeenschap zal zijn die naar deze getuigenis luistert. De wereld heeft de verplichting om te luisteren, stelde Margalit. Dat is wat mij boeit aan deze teksten, wat ze teweeg brengen als apostrof, aan aanspreking van steeds weer nieuwe lezers. Ze scheppen steeds weer nieuwe morele gemeenschappen.

Het gaat om, zoals Dresden het noemt in zijn essay 'De literaire getuige': verduurzaming en vooral om '*contact*'. Minder dan Sem Dresden ben ik geïnteresseerd in wat deze teksten nu wel of niet echte 'literatuur' maakt – ook al omdat we aan zijn overwegingen zien hoe snel het antwoord gedateerd kan zijn. Bovendien is Dresdens bespreking van de intenties van de getuigenissen verbazingwekkend waar hij concludeert dat alle getuigenissen politieke of morele doelen hadden, maar dat alleen Marga Minco en Anne Frank 'zomaar' lijken te schrijven.

Dan zijn we bij de derde vraag. *Kunnen* deze verhalen wel op de juiste wijze gehoord worden? Dat luisteren is geen geringe opgave, en ook geen die we te lichtvaardig op ons moeten nemen. De eerste luisteraars naar deze getuigenissen, dat waren de kinderen van de overlevenden. De 'tweede generatie', zoals ze nogal onhandig genoemd wordt, was de eerste morele

gemeenschap. Een onmenselijke taak, en daarom horen we zoveel getuigenissen ook nu door de filter van die onmogelijkheid. Spiegelmans alter-ego in *Maus* beschrijft dat, Jessica Durlacher beschrijft dat in sommige van haar romans. Voor kinderen klonken die onwaarschijnlijke verhalen vaak als een fabel, een sprookje. Hoffman vertelde over de verhalen van haar Oekraïense ouders: 'I took in that first information as a sort of fairy tale deriving not so much from another world as from the centre of the cosmos: an enigmatic but real fable' (4).

Als ik getuigenissen lees met studenten, betrappen we ons erop ze juist teveel als verhalen te lezen – Dresden noemt dat de neiging die verhalen nu eenmaal hebben om een ervaring van catharsis op te roepen. De gebeurtenissen zelf laten zich ook in dat raamwerk duwen. Herlees het einde van Primo Levi's *Is dit een mens?* maar eens. Iets van opluchting om het overleven, van jongensachtige trots op het vernuft in het bouwen van een kacheltje, zit er toch in dat einde. En bij ons, als lezer, toch opluchting dat juist *onze* verteller het heeft overleefd. Ook al weten we, net als hij, dat buiten de lijken opgetast liggen, toch is er catharsis. 'Het was het eerste gebaar van menselijkheid tussen ons', zegt hij als er brood wordt gedeeld tussen de gevangenen. 'Middenin die eindeloze vlakte vol kou en oorlog, in dat donkere kamertje dat krioelde van de ziektekiemen voelden we ons in harmonie met onszelf en de wereld' (222).

De opluchting over een in zekere zin 'happy end' is een gevaarlijke emotie bij dit soort teksten. Want bij de vreugde over het overleven van de een is het makkelijk de grote vernietiging van allen te verdringen. Zo wordt de lezer het trauma bespaard. Sem Dresden wees op het risico van dit soort lezen – de lezer als 'toerist': 'de zekerheid van deelname zonder werkelijk deel te nemen'.

Arnon Grunberg, onder anderen, wees al in zijn debuut *Blauwe maandagen* op het risico van de 'sacralisering' van de Shoah, en ook op de fascinatie met de horror, die een verlangen naar ontzetting is. Dat ooggetuigeverslagen dat verlangen bevredigen en dat de lezer zich dan niet meer afvraagt wat zijn eigen morele rol daarin is, is een risico.

Nog groter is dat risico als er geen reflectieve tekst aan te pas komt, maar alleen beeld. Neem bijvoorbeeld de YouTube-filmpjes, met historisch filmmateriaal uit de kampen, die voor iedereen met een klik te zien zijn op internet. Ook de filmcamera is daar een soort getuige, maar het is urgent om de ethische grenzen daarvan te bespreken. Mogen die stervende mensen keer op keer bekeken worden zonder toelichting, zonder kader? Dat is ook een gevaar bij het zwarte toerisme dat zo in opkomst is. Nu er Easyjet-vluchten gaan richting Auschwitz, is het meer dan ooit de vraag wat deze bezoekers drijft.

Meer fiducie heb ik dan in de herinnering die weet dat hij op afstand moet blijven: herinnering die steeds ook de metavraag stelt naar wat het betekent om je iets te herinneren – de *literaire* herinnering, kortom.

Literatuur

- Agamben, G., *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*. New York, Zone Books, 1999.
- Alphen, Ernst, van, *Caught by History. Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature and Theory.* Stanford, Stanford University Press, 1997.
- Delbo, Charlotte, *Auschwitz and After.* New Haven, Yale University Press, 1997.
- Durlacher, G.L., *Strepen aan de hemel: oorlogsherinneringen*. Amsterdam, Meulenhoff, 1985.
- Dresden, S. *De literaire getuige: essays*. Den Haag, Bert Bakker/Daamen, 1959.
- Herzberg, A. *Amor fati. Zeven opstellen over Bergen Belsen,* Amsterdam, 1947.
- Levi, P. *Is dit een mens?* Amsterdam, Meulenhoff, 1999.
- Margalit, A. *The Ethics of Memory*, Cambridge, Harvard University Press, 2002.
- Perec, G. *W of de jeugdherinnering*. Amsterdam, Arbeiderspers, 1991.
- Spiegelman, A. *The Complete Maus*. Penguin Books, 1986.

Jan de Roder
'Van alle maken is doodmaken wel het volmaaktste'
Over S. Dresden en de literaire getuige

1

Vandaag wil ik het graag hebben over S. Dresden. De meesten van u zullen zich niet snel afvragen waarom. Tenslotte is Dresden, zonder mensen als Jacques Vogelaar tekort te willen doen, de meest voor de hand liggende naam als het gaat om de beschouwing van kampliteratuur. Wat ik tot een paar dagen geleden niet wist, maar dankzij Bettine Siertsema's veelomvattende proefschrift *Uit de diepte. Nederlandse egodocumenten over de nazi-concentratiekampen* (2007) nu wel, was dat Dresden de eerste is geweest, ook internationaal gezien, die niet alleen Nederlandse maar ook buitenlandse literatuur – zowel poëzie als verhalen en romans – samenbracht in wat uiteindelijk een genre op zich zou worden: kampliteratuur. De allereerste, en wel in het titelessay van de bundel *De literaire getuige* uit 1959. Achteraf gezien jammer dat het nooit is vertaald.

Wie was S. Dresden? Ik gebruik nadrukkelijk de initiaal 'S' en niet 'Sem'. Dresden behoorde tot een generatie die een zekere distantie in acht wilde nemen en die vanzelfsprekend ook van anderen verwachtte. Die distantie zien we ook in zijn altijd wat plechtstatige Nederlands. Natuurlijk neemt die plechtstatigheid in de loop der jaren enigszins af, maar toch herkent men in de stijl van de jaren negentig zonder veel moeite die van de jaren vijftig.

Dresden werd in 1914 in Amsterdam geboren en studeerde daar, en ook in Parijs, Frans en Wijsbegeerte. Tussen 1939 en 1943 was hij leraar in Den Haag en Amsterdam. In 1941 promoveert hij op *L'Artiste et L'Absolu: Paul Valéry et Marcel Proust*, aan wat toen nog de Gemeentelijke Universiteit van Amsterdam werd genoemd. In 1947, na een paar jaar weer leraar te zijn geweest, wordt hij op drieëndertigjarige leeftijd buitengewoon hoogleraar Franse letterkunde in Leiden. Bijna dertig jaar later zou hij nog hoogleraar Algemene Literatuur-

wetenschap worden en bleef dat tot zijn afscheid in 1981. Ik sla de talloze andere functies even over, behalve dan zijn voorzitterschap van de Koninklijke Nederlandse Academie van Wetenschappen van 1978 tot 1981. Hij schreef veel, heel veel. Boeken over Montaigne, Rabelais, Hugo de Groot en over de biografie, *De structuur van de biografie*, uit midden jaren vijftig (veel later herdrukt met de commercieel wat aantrekkelijker titel *Over de biografie*). Hij schreef over de romankunst in *Wereld in woorden*, uit midden jaren zestig, en uit dezelfde tijd *Het humanistisch denken*. Later volgden in 1980 *Het symbolisme*, in 1987 *Wat is creativiteit? Een essay* en natuurlijk het voor hier vandaag cruciale *Vervolging, vernietiging, literatuur* in 1991. Ik heb het dan nog niet eens over de vele losse essays, waarvan er ook vele zijn gebundeld. Op die bundels kom ik nog terug.

Wat is er gebeurd in de oorlogsjaren, de jaren na zijn promotie in 1941? Daarover schreef Evert van der Starre na de Dresdens dood in 2002 in het *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde* het volgende: 'Voordat Dresden en zijn vrouw Henny naar Westerbork werden weggevoerd (waar ze van 23 september 1943 tot 12 april 1945 zouden verblijven, JDR), hadden ze gelukkig hun beide dochters Hans en Judith (Mark Job is na de oorlog geboren) bij pleeggezinnen kunnen onderbrengen, respectievelijk bij de familie Veenendaal en Schultheiss. Dat nam natuurlijk de ongerustheid over hun lot en de angst zelf op transport te worden gesteld niet weg. Hun beider familie is ook niet gespaard: de ouders van Dresden, die van zijn vrouw, en andere familieleden zijn vermoord door de nazi's'. Volgens Van der Starre sprak Dresden tot veel later in zijn leven niet of nauwelijks, en ook toen nog terughoudend, over zijn ervaringen in Westerbork. Maar opmerkelijk is dat Van der Starre iets over het hoofd ziet. Hij citeert de volgende passage uit Dresdens oratie *Moderne Franse romankunst* (1947): 'Het is nog niet zo vele jaren geleden, dat ik als student de wetenschap beoefende en een deel van deze jaren werd ik door de omstandigheden gedwongen werkzaamheden te verrichten, die wel zeer verre verwijderd waren van de wetenschappelijke arbeid, die mij thans wacht.' Typerend, deze passage, voor de ironische distantie die, opnieuw volgens Van

der Starre, Dresden zo kenmerkte. Wie echter de oratie in haar geheel herleest, komt in de gebruikelijke dankwoorden aan het eind de volgende passage tegen:

> *Het zij mij vergund allereerst hen te herdenken, die ik zo gaarne onder mijn gehoor had gezien: mijn Ouders. Zij zijn, gelijk mijn schoonouders en zo vele anderen, die ik tot mijn familie of vrienden mocht rekenen, uit Nederland weggevoerd en als bannelingen gestorven. Het lot, dat vele Joden door de eeuwen heen getroffen heeft, sloeg ook hen. Naamloos zijn zij ten onder gegaan, maar de herinnering aan hen leeft in mij als een voortdurende en werkzame aanwezigheid.*

Indrukwekkend, natuurlijk, maar ook heel erg voorzichtig, zo lijkt het. Geen verwijzing naar de nazi's, 'ten onder gegaan' in plaats van 'vermoord', en de suggestie dat wat zijn ouders en schoonouders als joden is overkomen iets van alle tijden is geweest, al wijst het gebruik van 'bannelingen' – Dresden koos zijn woorden altijd zorgvuldig – naar het lot van de joodse Nederlanders juist tegenover de niet-joodse Nederlanders. Verbannen word je immers door je landgenoten, niet door de nazi's. Een subtiele aanklacht? Misschien gaat dat te ver en zoek ik hier teveel achter. Maar veelzeggend is het wel dat Dresden, voordat hij, zoals gebruikelijk, de studenten als laatste toespreekt, nog het volgende zegt:

> *Dat ik in staat ben deze werkkring te aanvaarden in normale, huiselijke omstandigheden, dank ik u, beste families Schultheiss en Veenendaal. Gij hebt, in de oorlogsjaren, mijn kinderen willen opnemen en alle gevaren, die daarmede samenhingen, getrotseerd. Ik heb nooit geweten hoe ik u daarvoor dank zou kunnen brengen en ik weet het nog niet. Ik hoop, dat gij mij dit onvermogen niet euvel zult duiden: ik ken geen bewoordingen of daden, die in overeenstemming zijn met mijn gevoelens.*

Veel persoonlijker kon men in een oratie in die tijd niet worden. Veel toehoorders zullen zich bijzonder ongemakkelijk hebben gevoeld. Laten we bovendien niet vergeten dat

Nederland in de naoorlogse jaren een sterke opleving van het antisemitisme heeft gekend. In Nederlandse kranten, tot in *Het Parool* aan toe, wordt joden duidelijk gemaakt dat zij hun plaats moeten kennen. In 1945, in de Eindhovense editie van *Het Parool*, schrijft B.J.A. Witte: 'Zoals gezegd, de joden zijn verschillend van de overige Nederlanders. Laten zij trachten om iets van onze grotere bescheidenheid over te nemen, of, mocht hun dat onmogelijk zijn, laat hun dan een grotere realiteitszin te hulp komen om deze crisis te overwinnen.' Mocht dit niet lukken, dan wordt hen aangeraden het land te verlaten. Wie denkt dan niet aan het door Dresden in zijn oratie gebruikte woord 'banneling'? En wat zal Dresden hebben gedacht toen hij het volgende las in *Vrij Nederland* van 4 augustus 1945 van de hand van mevrouw W.J. König-Soeters: 'Er bestaat tussen de Joden onderling een sterke band – overigens loffelijk – die hen ertoe brengt om energie en invloed te gebruiken teneinde elkaar op plaatsen te brengen die zij begeren met het gevolg dat daar een onevenredige vertegenwoordiging komt van het Joodse element. Nu is het ogenblik daar om te tonen, daar wij niet weer overrompeld willen worden'. Veel meer voorbeelden zijn te vinden in Dienke Hondius' onvolprezen *Terugkeer. Antisemitisme rond de bevrijding* (1998).

Dit is het klimaat in Nederland, want van incidenten kunnen we niet spreken, waarin de relatief jonge jood Dresden hoogleraar werd in Leiden. Maar wie denkt dat hij nu verkeerde in verlichte kringen waarin dergelijke opvattingen niet leefden, die hoef ik slechts te wijzen op wat de latere Leidse hoogleraar Algemene Literatuurwetenschap J.G. Bomhoff – streng Christen, net als zijn zoon, de latere LPF-minister, lees de persoonlijke kroniek *Een deerne in lokkend postuur* (1999) van Maarten 't Hart er maar op na – als leraar Nederlands Johan Polak toevoegde nadat Polak iets te brutaal was geweest: 'Ze zijn er een vergeten te vergassen'. Polak moest bitter huilen toen hij dit tijdens een radio-interview vertelde. In 1957 zou Bomhoff Dresdens collega worden en in 1975 zou Dresden Bomhoff opvolgen als hoogleraar Algemene Literatuurwetenschap.

Niet alleen Van der Starre maar ook anderen die hem hebben gekend, hebben het over Dresdens strengheid, scherpte en geestigheid. Misschien moeten we daar weerbaarheid aan toevoegen, al kunnen we ook die drie karakteristieken als vormen van weerbaarheid opvatten. Ik geef slechts één vroeg voorbeeld van die weerbaarheid. Er was kritiek op Dresdens benoeming in 1947, die vooral te maken zou hebben gehad met zijn leeftijd. In het licht van het bovenstaande kunnen we vermoeden dat ook een andere reden een rol zou kunnen hebben gespeeld. Een van zijn collega's had openlijk gezegd dat Dresden eigenlijk maar van één schrijver verstand had, namelijk Valéry. Dresden antwoordde: 'Dat is in ieder geval één meer dan hij'.

2

Dresden ging aan het werk als hoogleraar. Al twee jaar na zijn oratie, in 1949, verscheen de bundel essays *Bezonken avonturen*, drie jaar later gevolgd door zijn monografie over Montaigne. Zijn studie over de biografie uit 1956 werd voorafgegaan door een briefwisseling met D.A.M. 'Dam' Binnendijk onder de titel *Critiek op de tweesprong* (1952) en gevolgd door het speelse, samen met S. Vestdijk geschreven, *Marionettenspel met de dood Over het wezen van de detectivestory* (1957). In 1959 verschijnt dan de bundel essays *De literaire getuige*. Waar ik eigenlijk altijd aan voorbij ben gegaan bij Dresden, is de kwalificatie 'essay'. Maar het kan niet anders dat iemand die over Montaigne heeft geschreven, die genre-aanduiding heel bewust heeft gebruikt. Het viel me vooral op bij zijn bijna driehonderd pagina's tellende studie over creativiteit uit 1987. 'Een essay' luidt daarvan de ondertitel. Niet alleen zijn biografiestudie of zijn studie over de roman kennen die kwalificaties niet, ook *Vervolging, vernietiging, literatuur* niet. Harry Bekkering heeft erop gewezen dat Dresden in wezen altijd een essayist is geweest, juist ook als wetenschapper, of, in de woorden van Bekkering: 'Ik ken geen geleerde, waarin beide kwaliteiten op zo'n natuurlijke wijze samenkomen'. En toch denk ik dat met name de systematische opzet van *Vervolging, vernietiging, literatuur* veel meer het werk van de wetenschapper is dan

van de essayist. Kees Fens vroeg Dresden trouwens ooit naar aanleiding van dit boek hoe hij dat toch voor elkaar had gekregen. Fens stond zelf immers niet echt bekend als schrijver van werken van langere adem. Dresden antwoordde dat hij gewoon systematisch zijn kaartenbak had afgewerkt. En inderdaad is het precies dat wat je ervaart bij het lezen, die stap voor stap-benadering van het onderwerp, die je ook ervaart in Dresdens studies over de roman en de biografie.

Een ander aspect van zijn essays is dat hij zich daarin veel minder gelegen laat liggen aan wat we secundaire literatuur plegen te noemen, literatuur van vakgenoten over hetzelfde onderwerp, laat staan dat hij zich door die literatuur laat leiden of dat hij zich geroepen voelt die te weerleggen. Nee, hij kiest de invalshoek die bepaald wordt door zijn eigen fascinatie, door zijn eigen persoonlijke betrokkenheid bij het onderwerp ook, al is hij daar zelden expliciet over. Wanneer Dresden de ondertitel 'Essays' gebruikt, zegt hij dus: vakgenoten, dit is wat mij persoonlijk bezighoudt, niet wat jullie denken dat me bij deze onderwerpen zou moeten bezighouden. Ook in de wat afstandelijke toon, komen zijn essays heel dicht in de buurt van die van Vestdijk. Ik denk dan ook dat we Dresdens essays gerust als literair kunnen kwalificeren. En dan is het vooral het titelessay van *De literaire getuige* dat hiertoe aanleiding geeft.

Nooit is Dresden expliciet over de persoonlijke betrokkenheid bij de onderwerpen van zijn essays. Tot aan 1959 verwijst hij in geen enkel essay naar de moord op de joden, maar de motieven angst, zelfmoord, het 'Niets', ik noem er maar een paar, komen we, al of niet in relatie tot het existentialisme, regelmatig tegen. En dan is daar dat titelessay. Heel anders dan dat we van Dresden gewend zijn, is het een emotioneel essay. Alleen al de vele uitroeptekens en soms dubbele uitroeptekens wijzen hier al op. Maar ook het veelvuldig gebruik, vaak ook meerdere achter elkaar geplaatst, van bijvoeglijke naamwoorden om zijn afschuw mee uit drukken, duidt hierop. Pagina's lang valt hij Rudolf Höss, de commandant van Auschwitz, aan op diens uitspraak 'Ikzelf heb nog nooit een gevangene mishandeld of zelfs gedood'. Alsof hij Höss van de

pagina's wil toeschreeuwen schrijft Dresden: 'Daar staat toch een ogenblik het verstand bij stil en onwillekeurig vraagt men zich af wie er nu eigenlijk gek geworden is. Wie heeft die miljoenen mensen dan wel gedood? Hoe komt het dat zij dood zijn? Wie heeft het gewild?' Volgens Van der Starre sprak Dresden altijd vrij luchtig over Westerbork, en het zou weleens zo kunnen zijn dat Dresden zich realiseerde dat die luchtigheid voor hemzelf misschien wel vol te houden zou zijn, maar dat daarmee de nagedachtenis van zijn ouders, zijn overige familie en hun talloze lotgenoten gevaar zou lopen. Gevaar lopen in de zin dat de moord op de joden niet aan de kaak zou worden gesteld. Vergeet niet dat het nog meer dan vijf jaar zou duren voordat Presser zijn studie *Ondergang. De vervolging en verdelging van het Nederlandse Jodendom* zou publiceren, met die niet mis te verstane beginzin: 'Dit boek behelst de geschiedenis van een moord'. Het boek waarin men voor het eerst kon lezen over de grote rol van Nederlandse politieagenten bij de razzia's (ook hier weer denk ik aan Dresdens gebruik van het woord 'banneling'). Een veel te emotioneel boek voor een historicus, was het oordeel van zijn vakgenoten. Maar net als Presser probeerde ook Dresden de lezer ervan te overtuigen dat we er niet aan mogen ontkomen te weten wat er was gebeurd. Want de interesse voor het lot van de Nederlandse joden in de oorlog was zeker in de jaren vijftig vrijwel afwezig. Voor Dresdens doen is het dus een emotioneel essay, vooral het begin ervan, als het gaat om Höss. En door die emotionaliteit laat Dresden *zichzelf* kennen als getuige, als literaire getuige, naast Herzberg, naast Minco, naast Anne Frank, naast de Presser van *De nacht der Girondijnen*. Ik zou zeggen: lees dit essay en probeert u zich de onverschilligheid van de tijd waarin het geschreven is tijdens het lezen voor te stellen.

Maar er is nog iets. Zonder de eerste voetnoot van het essay, die volgens Dresden veel negatieve reacties heeft opgeroepen, zou de lezer heel goed een van de voorafgaande essays over 'Hermetische dichtkunst' hebben moet bestuderen om de manier te herkennen waarop Dresden niet alleen de kampen maar ook de ghetto's beschrijft:

Voor iemand, die binnen de omheining was gebracht of binnen de muren van een ghetto leefde, was de buitenwereld een heel geheel andere werkelijkheid, waarmee hij eigenlijk niets meer te maken had en waarin hij niet langer thuishoorde. Hij vergat de wereld en het leek alsof de wereld hem niet meer kende en van zijn bestaan niets meer afwist.

Afgesneden van de wereld, buiten de tijd, buiten het leven, buiten de ruimte, een wereld op zich, een heelal op zich, zo varieert en citeert Dresden verder. Wie zijn beschrijving van Mallarmés poëtica leest in 'Hermetische dichtkunst' herkent veel van zijn karakterisering van de kampen en de ghetto's. Mallarmés obsessie met de zuiverheid van het gedicht waarin niets van de empirische werkelijkheid mocht doordringen, zijn wens van het totale Woord, het gedicht dat de werkelijkheid zou vervangen en in zich op zou zuigen en vernietigen, de absolute abstractie van het leven en de werkelijkheid, kortom het gedicht als van het leven geïsoleerd universum, het leek bij Dresden onontkoombaar als referentiekader in zijn essay over de kampen. Zelfs zozeer dat hij de volgende voetnoot toevoegde:

De sprong kan groot schijnen, maar ik heb moeite, mij aan de gedachte te onttrekken, dat deze chaos van dicht opeen gedrongen mensenmenigten in de concentratiekampen het uiterste is van een lijn, waar men bij het andere einde de geconcentreerde dichtheid vindt van de hermetische poëzie, die als een schone kosmos op haar wijze buiten de tijd, de wereld en de ruimte is.

Veel later zei Dresden dat hij veel negatieve reacties had gekregen juist op deze voetnoot, maar die heb ik niet kunnen terugvinden, dus ze zullen wel mondeling zijn geweest. Hij heeft deze gedachte ook nooit uitgewerkt of ik moet iets over het hoofd hebben gezien. Intrigerend is natuurlijk dat Dresden spreekt van een 'lijn'. Bedoelt hij die in causale zin? Te vergelijken misschien met de lijn van Luther, Nietzsche en Wagner naar Hitler, in de betekenis die Thomas Mann daaraan gaf, waarbij hij overigens zichzelf niet uitsloot (in

zijn essays, maar vooral natuurlijk in de roman *Doktor Faustus* waarin Hitler de uitkomst is van zowel het beste als het slechtste uit de Duitse cultuur)? Een lijn dus van religieuze, literaire en filosofische speculatie tot verwerkelijking ervan in de vernietiging van mensen? Een intrigerende maar moeilijk te beantwoorden vraag, of misschien een vraag die alleen in literatuur te beantwoorden valt, in romans (daarin zou Marcel Möring mij bijvallen, denk ik), maar niet door de wetenschap. Niettemin is het ontegenzeglijk zo dat Mallarmé veel grote modernisten van voor de oorlog heeft geïnspireerd in hun streven naar een kunst waaruit elke menselijke aanwezigheid of een herinnering daaraan moest worden verwijderd. In 1925 schreef de Spaanse filosoof José Ortega y Gasset zijn grote essay *De ontmenselijking van de kunst*, niet als waarschuwing, wat je zou verwachten, maar juist als pleidooi voor een beter begrip van de moderne kunst. Denk ook aan het neoclassicisme in de muziek, aan Stravinsky, die vond dat muziek alleen over muziek moest gaan, denk aan T.S. Eliot met zijn afkeer van de al te menselijke warmte van de romantiek (denk dan ook aan Nijhoff), met zijn idee van de dichter die zijn individualiteit achter zich moeten laten om zich een plaats te kunnen verzekeren in de Grote Traditie, denk aan Pound, aan Wyndham Lewis. De laatste was een Hitler-vereerder, de anderen rabiate antisemieten, Lewis trouwens ook, zoals zoveel modernisten. Maar of het streven naar ontmenselijking in hun kunst direct voortvloeit uit hun antisemitisme, of andersom, is opnieuw een vraag die moeilijk te beantwoorden valt, al vonden zowel Stravinsky als Eliot dat hun poëtica onverbrekelijk verbonden was met een politiek die stond voor een strenge orde, of iets anders en misschien beter gezegd: zij stonden voor een orde waarin politiek, religie en kunst een eenheid vormden.

Zouden de lezers van 'De literaire getuige', de dichters, filosofen en schrijvers van *na* de oorlog, *na* de moord op de joden, niet geacht moeten worden op z'n minst wat voorzichtiger te zijn met ontmenselijkingsfantasieën in de kunsten? Het opmerkelijke is dat het wel lijkt of de lijn waar Dresden het over heeft in zijn voetnoot gewoon wordt doorgetrokken, zij het dan in omgekeerde richting. Veel voorbeelden zijn

er te noemen. Neem het poststructuralisme van denkers als Michel Foucault en Roland Barthes. De laatste schreef een beroemd essay over de dood van de auteur, de eerste over de auteur als slechts een functie van de tekst. Ik moet dan altijd aan Jan Blokker denken die zich al vroeg ergerde aan het feit dat er niet meer gesproken werd over boeken, waarbij je nog aan echte mensen kon denken, maar alleen nog over teksten. Zou het toeval zijn dat Dresden deze beroemde en nota bene Franse auteurs geheel links liet liggen? En ook Jacques Lacan trouwens, die immers stelde dat het symbool, het woord, de moord betekent op het object waar het voor staat? Niet het einde, nee, de moord. Alsof Mallarmé in de psychoanalyse werd geïntroduceerd. Zoals gezegd zijn er talloze voorbeelden te noemen, uit de muziek, de kunst, de filosofie en de literatuur. Er zou een belangrijk boek over geschreven kunnen worden. Ik dacht niet lang geleden heel even dat dit boek al geschreven was, en wel door Lars Spuybroek, hoogleraar architectuur, die in een interview in NRC *Handelsblad*, naar aanleiding van het verschijnen van zijn studie *The Sympathy of Things: Ruskin and the Ecology of Design* (2011), op de vraag 'Hoe erg is dat modernisme?', het volgende antwoordt: 'Het modernisme, abstracte kunst, dat is hetzelfde streven naar sublimatie en purificatie als genocide. In de kern van hun denken zoeken modernisme en het minimalisme dezelfde rechtvaardiging als Auschwitz' (waarop de interviewer uitroept: 'Woah!') Ik kocht onmiddellijk het boek, maar daarin, hoe briljant het boek ook is, lijkt Spuybroek zijn vingers niet te willen branden aan een verdere exploratie van de verwantschap tussen esthetica en vernietigingsdenken, al draagt hij hier wel interessant materiaal voor aan.

Ik wil eindigen met iemand die altijd de poëzie tegen de erfenis van Mallarmé heeft willen beschermen en dus Dresden maar al te goed begrepen leek te hebben. En dat was de vorig jaar overleden dichter H.H. ter Balkt. Gerrit Kouwenaar begreep er niets van – hij heeft het me ooit verteld – dat Ter Balkt hem tijdens een gezamenlijk optreden op een poëzie-avond had toegebeten dat ideeën ooit werkelijkheid zouden kunnen worden, werkelijkheid voor mensen

van vlees en bloed. Ter Balkt doelde vooral op Kouwenaars beroemde dichtregel ‘Van alle maken is doodmaken wel het volmaaktste’. Want hieruit sprak een opvatting van het gedicht dat zijn aanleiding, de wereld waarnaar het verwijst, zou vernietigen, inderdaad Mallarmé en Lacan, het idee ook van een dichter die met elk gedicht de werkelijkheid een doodsteek toedient. Daar kon Ter Balkt woedend om worden, zoals hij ook woedend was op Wiel Kusters die zijn proefschrift over Kouwenaar de titel *De killer* meegaf. De dichter als killer. Kouwenaar begreep die woede echt niet. Ik hoop wij, dankzij S. Dresden, inmiddels wel.

Roman Helinski
'Een mens als een melodie'
Over Abel J. Herzberg

De afgelopen dagen heb ik mij met het oog op dit symposium verdiept in de bundel *Amor fati/Tweestromenland* van de hand van Abel J. Herzberg, een advocaat, een schrijver en zoals u vast weet een overlever van het kamp Bergen-Belsen. Deze bundel is recent heruitgegeven door uitgeverij Querido en mooi geprijsd: slechts 22 euro.

Deze heruitgave zegt iets over de status die Herzberg geheel terecht nog steeds geniet en misschien zegt het ook wel iets over de tijd waarin we leven. Herzberg merkte in een interview in 1978 zelf als eens op: 'Je moet je tegen de oorlog en tegen het nationaal-socialisme en tegen alle daarin verscholen en daardoor opgewekte driften keren als verschijnselen en niet tegen de daders die alleen maar schijnbaar de verwekkers en niet de slachtoffers van de ziekten zijn.'

De reden dat ik ben gevraagd hier te spreken, valt terug te voeren op een stuk dat ik eerder dit jaar schreef voor het Literatuurmuseum. Het werd gepubliceerd op het online platform van het museum. Ik lees eerst een deel van dit stuk voor en daarna ga ik in op de bundel:

In het archief van het Letterkundig Museum, dat we tegenwoordig het Literatuurmuseum noemen, ligt een brief van de joodse advocaat Abel J. Herzberg, gedateerd 12 mei 1945. Een broos vergeeld papier. De brief is gericht aan excellentie Pieter Sjoerds Gerbrandy, op dat moment de premier van Nederland. De diepmenselijke toon van het schrijven blaast het kippenvel op mijn huid.

Op 11 april 1945 verlaat een overvolle trein het Duitse kamp Bergen-Belsen. Aan boord meer dan tweeduizend Joden. Een dodentrein: ruim vijfhonderd inzittenden sterven tijdens de twaalf dagen dat de trein door Duitsland rijdt. Door een gebrek aan water en eten en de algehele afwezigheid van medische zorg.

De trein wordt op 23 april door de Russen onderschept in de onbeduidende Duits-Poolse grensplaats Treubitz, tegenwoordig alleen bekend vanwege deze trein. De Joden worden bevrijd; niet langer

zijn ze Duits bezit. Nee, ze zijn vrij. Maar wat nu? Hoe komen ze thuis?

Abel J. Herzberg voert het geschreven woord namens de groep. Hij vraagt premier Gerbrandy om hulp bij hun repatriëring. In ambtelijke bewoordingen, zonder dramatiek. Zin na zin toont waardigheid en veerkracht. De dood, die zo gruwelijk aanwezig is geweest in het kamp, in de trein, zit verborgen in bijzinnen.

Hoe is het mogelijk dat iemand zo kort na al dat leed zo kan schrijven? De Joden zijn weggevaagd, verdelgd. Hun menswaardigheid is categorisch ontkend. Bij monde van Herzberg eisen ze niet op luide toon hulp, ze smeken er ook niet om. De brief is volstrekt in balans. Hoopvol wordt de blik vooruit gericht.

Herzberg schrijft: 'Met de diepste ontroering hebben we vernomen van de beproevingen in het vaderland en met de grootste vreugde van zijne bevrijding, eene vreugde die ons temeer vervulde omdat wij weten dat de Joden die naar Nederland zullen terugkeren in de herwonnen vrijheid ten volle zullen delen.' Herzberg weet op dat moment dat er veel verzwakte bondgenoten tijdens de reis naar het vaderland alsnog zullen te komen overlijden.

'Onze toestand maakt spoed ten hoogst noodzakelijk,' benadrukt hij.

Een zuiverder bewijs van menselijkheid dan deze brief heb ik zelden onder ogen gehad.

Ik kan u van harte aanbevelen de originele brief te lezen, die te vinden is op de website van het Literatuurmuseum. Maar terug naar mijn opdracht voor vandaag: deze sterke bundel met daarin twee werken van Abel J. Herzberg. Het tweede, *Tweestromenland*, is Herzbergs dagboek, opgetekende verslagen vanuit Bergen-Belsen, waar hij in 1944 en 1945 opgesloten zat.

Voor deze lezing richt ik mijn aandacht echter vooral op *Amor fati*, wat zoiets betekent als 'liefde voor het lot' of misschien wel 'omarm het lot.' In *Amor fati* staan zeven essays die vlak na de oorlog zijn verschenen in *de Groene Amsterdammer*. Drie van deze essays wil ik graag bespreken met u. Ze zijn gebundeld in 1946. Let wel, dat is pas een jaar na de oorlog. En toch vallen de essays op door hun beschouwelijke distantie – het is bijna niet voor te stellen hoe iemand die kort daarvoor zoveel leed heeft meegemaakt daar zo gedoseerd op wíl en kán reflecteren.

Nergens zit de schrijver de lezer in de weg. Nooit staat de schrijver vóór het vertelde, zodat de lezer er geen zicht meer op heeft. Die distantie maakt *Amor fati* een bijzonder werk.

Herzberg zelf zegt: 'De wreedheid is besmettelijk. Het is daarom niet zonder belang hoe over de kampen geschreven wordt. En het is in dit verband van gróót belang dat men niet alleen weet wat er gebeurd is, maar ook probeert het te begrijpen.'

In het eerste essay van *Amor fati*, dat destijds veel stof deed opwaaien omdat het een nadrukkelijke poging is van Herzberg om inderdaad te begrijpen, schrijft hij: 'Er was een meedogenloze wreedheid en een groeien daarin, een welbehagen daarover, er was overal en altijd de wrange grijns van het leedvermaak over de huilende jammer beneden hen, onder hun onberispelijke laarzen.'

Het klinkt als poëzie, nietwaar? Maar het is desondanks, en gelukkig, niet mogelijk om tijdens het lezen te vergeten waarover dit gaat. Aan het einde van het eerste essay vraagt Herzberg zich af: 'Is hij slecht, die "doodgewone man"? Welnee. Is hij goed? Ook niet. Hij is geen van beide en beide tegelijk. Hij is een beetje wreed tegen een vlieg en sentimenteel tegen een muis. En nu hebben ze hem gezegd dat hij sterk is en dat kracht is: "als je niet bang ben voor bloed". En nu is hij niet bang. Dat wil zeggen: hij is vreselijk bang en juist daarom slaat hij er maar op. Hij heeft angst voor zijn angst en noemt dat moed.'

Laten we nu eens naar een ander essay uit *Amor fati* kijken, het vierde: getiteld: *Onder de linde.* Geschreven dus, ik zeg het er nog maar eens bij, binnen een jaar na de afgrijselijke ontberingen. Dat essay begint met een zakelijke, literair behoorlijk sterke omschrijving van het kamp Bergen-Belsen: 'Er was geen linde. Er was niet eens een grasspriet. Bergen-Belsen was, evenals andere concentratiekampen, een platgebrand stuk grond, ver van de weg, met een aantal in rechte rijen opgetrokken grauwgroene barakken. Sommige waren van steen en hadden in hun goede dagen dienst gedaan als paar-

denstallen, andere waren van hout. De meeste waren verzakt, bouwvallig, slecht afgedekt en tochtig. Verschillende daken waren zo slecht dat de regen naar binnen kletterde, zodat de bovenbedden onbruikbaar waren en de vloer bedekt was door plassen water. De grond in het kamp is dor, in de winter modder of ijs, in de zomer zand en stof en kiezel. Er wentelt geen worm doorheen, er fladdert geen vlinder, er vliegt geen libel. Geen mus komt er een zaadje zoeken.'

Het leest als het begin van een roman, een gedegen beschrijving zodat de lezer wéét waar het vertelde zich afspeelt, zodat hij het zich voor zich ziet. In het tweede deel van zijn beschrijving, doet Herzberg iets groots. Luister maar eens goed:

'Een concentratiekamp is bovenal lelijk, en men moet zeggen aangrijpend lelijk. Niet als een gevangenis, rationeel, maar fantastisch lelijk, ontworpen door een artistieke schurk. En in elk geval is er geen linde. Er is, als eerste reactie op al die lelijkheid, haat, maar er is ook bij velen een gevoel van wederkerige verantwoordelijkheid. Er bestaan egoïstische en niet-egoïstische mensen binnen het prikkeldraad, zo goed als daarbuiten. Er zijn er die het ongeluk hebben niet uit zichzelf te kunnen treden, omdat ze daarop niet zijn gebouwd. Er zijn er die dat wel kunnen, stralende mensen, hulpvaardige, opofferende. Soms zie je een enkel figuur over het lege áppelterrein lopen, een mens als een melodie.'

Bovenstaand doet Herzberg iets wat weinig schrijvers gegeven is; het particuliere gaandeweg verwisselen voor het universele. Zijn beschrijving van Bergen-Belsen gaat naadloos over in een beschrijving van elk kamp in die tijd, en misschien ook wel in de eeuwen daarvoor en de eeuwen die nog gaan komen. Herzberg definieert een kamp, aan de hand van eigen waarnemingen en zo kent hij hij algemene zeggingskracht toe aan zijn eigen getuigenissen.

In datzelfde essay beschrijft Herzberg de rechtsspraak die de kampbewoners invoeren, met toestemming van de SS. Zijn beschrijving van die kamp-rechtbank, hoe die reilt en

zeilt, kenmerkt zich ook door de eerder genoemde algemene zeggingskracht, terwijl het een volstrekt oorspronkelijke vertelling is.

Natuurlijk heeft Herzberg het over rechtspraak in Bergen-Belsen, maar het gaat ook over andere kampen en over hoe de mensen daar en in Bergen Belsen hun waardigheid proberen te waarborgen, een zeker niveau van beschaving proberen te behouden. Stelen doe je niet van elkaar en wie dat wel doet verdient straf. Hij schrijft:

'Rechter, aanklager en advocaat, ze dragen als ambtsgewaad hun lompen, en ze hebben allemaal even grote honger als de dief zelf.'

Verderop in het essay komt er een moeilijke zaak voor de rechter, over een dame van stand die heeft gestolen. Herzberg schrijft dat die zaak zo ingewikkeld is dat de kwestie ook nog aan een psychiater wordt voorgelegd. En zo zijn de gevangenen in het kamp méér dan in lompen gehulde lieden; ze hebben iets van een beschaving hervonden. Het zijn rechters, het zijn advocaten, het zijn psychiaters die de rechterlijke macht moeten adviseren en... het kunnen dieven zijn. In empathische zinnen schetst Herzberg vervolgens ook de achtergrond van juist deze dieven, en dat past dan weer bij zijn diepmenselijke toon zoals die ook te vinden is in zijn brief aan de premier van Nederland waaruit ik aan het begin citeerde. Het schrijnende verhaal van het achterlijke jongetje dat hij en passant en behoorlijk onderkoeld vertelt in ditzelfde essay, houdt u van me tegoed – of leest u het binnenkort zelf.

Tot slot wil ik een van de laatste essays van *Amor fati* bekijken, een essay dat 'de laatste trein' heet, en dat gaat over voornoemde treinreis. Ook in zijn dagboek staat Herzberg nadrukkelijk stil bij dit ingrijpende transport, want 'reis' kan het niet worden genoemd. De dagboekfragmenten vanuit de trein zijn indringend. En in het essay leunt Herzberg op deze indrukken. In zekere zin is dit essay het bezinksel van deze dagboekfragmenten.

Maar ook in dit essay is er die te bewonderen afstand, nergens staat de schrijver voor het vertelde, zodat de lezer

er geen zicht meer op heeft. Het is een verslag van een wekenlange tocht in vieze treinen, met chronische honger en vechtpartijen onderling en met beschietingen onderweg. Doorlopend worden de gevangenen gehinderd door longontstekingen, door vlektyfus en andere kwellende ziekten, met in de hoek van de treincoupe de dood die loert. Want wat sterven er ongelofelijk veel mensen tijdens deze rit. En toch schrijft Herzberg op bijna elke pagina dat het weer zo lekker is, zo zonnig. Hoe blij ze zijn met de lente. Is dat ironie; zijn manier om het onzegbare leed op afstand te houden? Hij schrijft dat ze soms uit de trein gaan en dan langs het spoor een vuurtje maken om bieten of koolrapen te koken, of soep te bereiden van aardappelschillen die ze bij elkaar hebben gebedeld. Herzberg beschrijft tegelijk met de wanhoop de hoop, tegelijk met de dood het leven. Hij schrijft: 'Niemand gelooft in zijn ondergang, maar hij handhaaft de illusie van zijn redding tot aan het eind van zijn laatste ogenblik. En als dat aan is gebroken, begint hij opnieuw, tenminste als dat kan.'

Op vijftien april, als de trein al dagen onderweg is en maar rondjes rijdt omdat de Duitsers het ook niet meer weten, noteert Herzberg in zijn dagboek: 'Ik begrijp de reisrichting niet.'

Ook daar dus wil hij begrijpen, en die drang is hij in de jaren na de oorlog blijven voelen, en hij heeft ernaar gehandeld, hij heeft erover geschreven.

Het thema van dit symposium is de Literaire getuige. Ik denk dat Herzberg, en zo waren er natuurlijk meerderen, ik denk dat Herzberg meer is dan een getuige alleen en zijn essays meer zijn dan getuigenissen. Ik hoop het afgelopen kwartier duidelijk te hebben gemaakt dat hij zijn getuigenissen aanwendt om iets te verwoorden dat groter is dan één mens, groter is dan één generatie mensen.

Het slotwoord laat ik graag aan de schrijver en advocaat zelf:

'Het is van het grootste belang te weten wat dat voor een mens was, die Joseph Kramer, de Scharführer Heinz, en Frits en Rau en Lübbe of de Sturmführer X of N. Het gaat namelijk niet om de beoordeling van hém, maar van ons.'

Jessica Durlacher
Inenting met pijn
Over G.L. Durlacher

In de studie *Vervolging, vernietiging, literatuur* schrijft Sem Dresden over de enorme behoefte die mensen aan schrijven hadden in de kampen en in andere gruwelomstandigheden ten tijde van de tweede wereldoorlog.

Schrijven als houvast, schrijven om afstand te kunnen bewaren, schrijven om te getuigen? Waarom schrijven?

Ik schreef mijn kandidaatsscriptie ooit over kampdagboeken, want de vraag fascineerde me. Ik had er zes gepubliceerde kampdagboeken voor bestudeerd. Er was weinig wetenschappelijks aan mijn studie maar wat ik meende te kunnen vaststellen was dat het zoeken naar woorden voor de onmogelijke gruwelijke situaties waarin deze schrijvers zich bevonden hen in zekere zin hielp hun oude zelf in stand te houden en hun oude wereld levend, en dat ze zichzelf er in laatste instantie van hielpen te weerhouden om de gruwelen om hen heen 'gewoon' te gaan vinden, maar te blijven beschóuwen, als van verre. Taal was voor hen als een weermiddel, een middel tot vervreemding en de behoefte aan schrijven een haast fysieke – een drift om maar gezond te blijven.

Niet alle dagboeken, verslagen, en ander wanhopig volgekrabbelde schriften vol getuigenissen en noodkreten hebben de oorlog overleefd. Maar die dat wel hebben brachten een nieuwe tragiek, een nieuw probleem voort. Want de hoop die het schrijven aan deze verwoede schrijvers in hun peilloze eenzaamheid mogelijkerwijs schonk – dat hun beproeving gekend zou worden, gelezen, dat zij en de doden niet vergeten zouden worden, dat ze gezien zouden zijn in hun lijden – die werd na de oorlog in zekere zin meteen beschaamd doordat er helemaal niet zo gretig gelezen werd als die arme schrijvers moeten hebben gehoopt en gedroomd. Iedereen weet inmiddels hoe traag de belangstelling voor vooral het joodse oorlogsleed op gang kwam, eigenlijk pas na het proces tegen

Eichmann, in de jaren zestig. En ook de iets meer bezonken geschreven herinneringen begonnen pas veel later een publiek te vinden. En ja, doen dat nu nog steeds. Af en toe.

Als we het hebben over literatuur over de oorlog moet je denk ik vooral op zoek naar de ruimte tussen enerzijds de hartstocht van schrijvers, de getuigen van ongelooflijke en afzichtelijke situaties die hun verhaal wilden en willen doen omdat ze anders uiteen zouden barsten, en anderzijds de lezers met hun zwakke magen en hun keuzevrijheid in wat ze voor het slapengaan tot zich kunnen en willen nemen.

Tussen die twee polen zit wat mij betreft de kern van wat we hier vandaag overdenken. De brug tussen schrijver en lezer. Hoe ziet die eruit? Is dat de literatuur? Is dat stijl en vorm? Als verbeeldingskracht, stijl en vorm de dingen zijn die we onder literatuur verstaan is literatuur volgens mij inderdaad het enig mogelijke smeermiddel – bij die eenzame hofmakerij van een schrijver die zijn lezers in het kwaad wil inwijden.

Wat me brengt bij het werk van mijn vader – een hybride, zoals ik het zie, tussen autobiografie en literatuur.

Er was een tijd dat ik dacht dat iedereen al alles over de oorlog en wat zich afspeelde weet, dat iedereen weet wat mijn vader heeft meegemaakt. Ik heb over hem inmiddels al zo vaak iets geschreven of gezegd dat ik bijna zou vergeten dat er nog steeds (of alweer) mensen zijn (en steeds opnieuw mensen zullen zijn) die hem en zijn geschiedenis niet kennen. Die zijn boeken niet kennen. Dat ik moet uitleggen wie hij was.

Joods. Met zijn ouders in ’37 gevlucht uit Duitsland. Verraden en opgepakt in 1942. Van ’42 tot ’45 in diverse concentratiekampen gevangengehouden, waaronder Auschwitz. Verloor zijn ouders. Bevrijd door de Russen in ’45. Gestudeerd. Eerst medicijnen, daarna sociologie. Begon medio jaren tachtig te schrijven over zijn ervaringen in de oorlog. Over zijn vernietigde jeugd.

Mijn vader was een lieve maar moeilijke vader, een onberekenbare soms irrationeel driftige vader die geen lawaai in

huis duldde, die slecht sliep en vaak ziek was, van wie mijn zusjes en ik weinig mochten, die we adoreerden en wilden beschermen en over wiens ouders niet gesproken mocht worden. Er was iets met hem gebeurd, iets kolossaals, waardoor we hem moesten vergeven en ontzien en we laveerden met zijn allen zonder dat precies te kunnen benoemen of aanwijzen, tussen allerlei kokende stukken lava. Die stukken verenigden zich gaandeweg tot een soort vloedgolf en die rees en rees en rees tot hij zich met donderend geraas op mijn vaders gezondheid en zijn georganiseerde bestaan als wetenschappeijk medewerker aan de universiteit van Amsterdam zou werpen.

Voor mijn vader was het de dood van een goede vriendin, professor Sonja Witstein, die in de laatste maanden van haar dodelijke ziekte haar gruweltijd in Auschwitz op een dermate shockerende manier herbeleefde, dat hij die van hemzelf ineens ook niet langer negeren kon. Tot die tijd had hij nooit over zijn jeugd gepraat. En ook nu was dat onmogelijk, maar hij zag zelf in dat zijn eigen broze gezondheid alleen maar te redden zou zijn als hij de muur om zijn herinneringen zou afbreken en alles onder ogen zou zien. Hij bezocht de psychiater Bastiaans, destijds nog niet omstreden, die experimenteerde met LSD om te helpen weggestopte ervaringen te herbeleven. En inderdaad, alles wat hij zo lang had weggestopt kwam terug in de meest ruwe vorm denkbaar. Daarna ging hij in psychoanalyse om al die emoties en indrukken en ervaringen te ordenen. Tijdens die analyse schreef hij zijn eerste verhaal.

Dat verhaal, dat *Strepen aan de hemel* heette, begon als een recensie over twee boeken: *Auschwitz and the allies* van Martin Gilbert, en *Het gruwelijke geheim* van Walter Laqueur. Het thema was de meedogenloosheid en onverschilligheid van de geallieerden ten aanzien van de moordfabrieken van de nazi's: de concentratiekampen. Tijdens het lezen realiseerde mijn vader zich dat hij concreet getuige was geweest van die onverschilligheid, tijdens een eindeloos durend appèl waarin hij wanhopig naar het brommen van de vliegtuigen had geluisterd en vol hoop naar de condensstrepen aan de hemel had gekeken: de redding leek nabij, en toen verdween die

redding weer achter de horizon zonder dat er iemand gered of een verbrandingsoven gebombardeerd was. Uit woede over de onrust door die vliegtuigen werden er die dag nog maar weer eens wat gevangenen opgehangen om ieders hoop teniet te doen. Dit schreef mijn vader zo goed mogelijk op en a writer was born.

Na dit verhaal, *Strepen aan de hemel*, kon mijn vader niet meer stoppen met schrijven. De herinneringen volgden elkaar op en naar alles wat hij zich herinnerde, alles wat hij voor zich zag, beelden, kleuren, plekken, mensen – deed hij onderzoek, probeerde het te checken, te onderzoeken in archieven of het klopte, of het wel waar was wat hij voor zijn geestesoog zag. Zijn eerste bundel verhalen kreeg de titel van dat eerste verhaal, daarna verschenen nog: *Drenkeling*, *De zoektocht, Quarantaine* en *Niet verstaan*. Mijn vader won in 1994 de AKO-literatuurprijs voor *Quarantaine*.

Voor mij als dochter waren die boeken uiterst vreemd. Vervreemdend. Het was net alsof ik mijn vader voor het eerst ontmoette, in zijn teksten. Wie was hij, waarom had ik nooit iets geweten, mógen weten? Mijn hele leven had ik voorzichtig moeten zijn met mijn vader, omdat ik voelde dat er iets met hem was dat mijn bestaan futiel deed lijken, míj futiel maakte, en nu schreef hij ineens boeken over wat hij voor ons altijd verborgen had gehouden.

En de waarheid die hij onthulde bracht me wederom tot zwijgen. Maakte me opnieuw futiel. Dat hij het vertelde in een licht verhullende, geserreerde, mooie, literaire (!) stijl, was een verrassing. Hij bleek een schrijver die ik ook al niet kende.

Die literaire afstand had een groot voordeel: die beschermde ons tegen de inhoud van zijn verhalen. Onze gesprekken over zijn boeken gingen dan ook, hoe comfortabel, over woordkeus, stijl, over zinnen en adjectieven, over precisie. Vaak vond ik dat hij te mooi schreef, te gezwollen, te theatraal in zijn eenvoud, alsof dat niet mocht en alsof ik daarover kon oordelen. Als dochter (die Nederlands studeerde) was ik de calvinist-redacteur. Zijn stijl was mijn alibi om het ergens

anders over te kunnen hebben dan over de inhoud. Het verschafte me als het ware de gelegenheid om te doen alsof er niets veranderd was, alsof ik alles wat hij beschreef al had vermoed.

Zijn boeken brachten ook een soort gespletenheid bij me teweeg. Ze maakten me onnoemelijk verdrietig maar ik las ze haast argwanend, bang dat hij zichzelf er belachelijk mee zou maken. Ik las ze misschien net zo argwanend als mijn vader behoedzaam was geweest.

Ik heb al eerder geschreven hoe in mijn ogen het schrijverschap van mijn vader evolueerde van de dramatische kale brieven die hij, net twintig, aan de Wiedergutmachung schreef over de hel die hij had doorleefd. Zo kaal, onopgesmukt, haast beschaamd als die brieven waren. Hij was er kennelijk van overtuigd dat zijn relaas weinig indruk zou maken omdat er velen als hijzelf zouden zijn, die daar eveneens aanspraak op zouden maken. Die schroom, die schaamte voor het teveel en te mooi, moet ook te maken hebben gehad met de nawerking van de ultieme vernedering en ontmenselijking die hij had beleefd. Daardoor, zo bekende mijn vader in een interview aan Cherry Duyns, kon hij zijn verhalen ook niet aan ons, zijn kinderen, vertellen.

Zijn schroom moet in alles hebben doorgewerkt, hij heeft immers veertig jaar gezwegen. Zoals hij zich als zeventienjarige na zijn terugkeer uit het kamp voor gezelschap, zorg en levensonderhoud aan de genade van anderen overgeleverd moet hebben gevoeld, aan die van zijn verre familieleden bijvoorbeeld, die de oorlog relatief veilig hadden doorstaan, en aan de vrienden uit de universitaire wereld, met wie hij zich voorzichtig had verbonden in de rol van goedlachse grappenmaker, moet hij de vrees gevoeld hebben die zogenaamde genade te verspelen met te verschrikkelijke en te heftige verhalen. In laatste zin ook: als de dood om niet geloofd te worden, niet serieus genomen te worden, mensen van zich te vervreemden en af te schrikken. Je zou kunnen zeggen: zo lang had hij nodig om de juiste toon te vinden, of: überhaupt een toon te vinden, na die brieven aan de Wiedergutmachung, na de therapie die Bastiaans op hem had losgelaten, veertig

jaar na zijn bevrijding, besefte hij eindelijk en waarschijnlijk in toenemende mate dat hij al die tijd in een vreemde post-onderduik had geleefd, de onderduik van de schaamte.

Misschien had hij al die jaren ook wel nodig gehad om zich de wereld na zijn terugkeer uit het kamp eigen te maken en te beseffen hoe uitzonderlijk zijn ervaringen eigenlijk waren, hoe alleen hij was. Hij was Mowgli, het wolvenjong, na een jeugd in de jungle alleen in een volstrekt vreemde mensenwereld waarin hij zich weliswaar kon redden maar alleen als hij de oude wereld compleet afzwoer. Bij zijn geheim schoot de taal tekort.

Dat heeft ook nog met iets anders te maken. Op meerdere plekken in zijn werk beschrijft hij hoe je destijds, in het kamp, als vanzelf overal een sluier voor hing, alsof je je afsloot voor wat je niet verdroeg. Hij heeft ooit in een interview verteld hoe hij waarnam wat er gebeurde met een jongen die dat niet deed of kon, die die sluier niet wist te gebruiken toen zijn ouders naar het gas werden gevoerd. Die jongen werd ter plekke krankzinnig, vertelde hij.

Niet-ervaren, maar al het onbestaanbare als achter een gordijn/sluier waarnemen, er niet zijn – ook dat mag als een der verklaringen voor dat lange zwijgen gelden, denk ik, evenals voor de hartstochtelijke inhaalslag vele jaren later. Net zoals de meeste mensen pas als volwassenen de woorden vinden voor de gevoelens die ze als klein kind koesterden, zo stel ik mij voor dat mijn vader pas veertig jaar na dato de gruwelen en chaos van zijn puberteit, de jaren dus dat hij in het kamp doorbracht, enigszins uit die sluiers vandaan kon terughalen, en verbeelden. Waarna hij er meteen ook bijna dwangmatig mee door wilde: het ene verhaal na het andere. En ze waren verschrikkelijk mooi geschreven, die verhalen.

Hoe is zoiets mogelijk met materie zoals de materie zich zo aan mijn vader opdrong?

Ten eerste is er het raadsel van het willen schrijven zelf. Niet spreken, niet vertellen, wel schrijven, en mooi schrijven ook nog. Hoe kan dat? Wel openhartig en emotioneel durven zijn op papier (tegenover de hele wereld!) en niet in het verkeer

met echte mensen, zijn vrouw, zijn kinderen. Vreemd genoeg zag ik een begin van een antwoord in een gesprek met Arnon Grunberg afgelopen zaterdag, van wie ik normaal niet veel aanneem. Het ging over schaamte. Arnon zei zich eigenlijk altijd onnoemelijk voor van alles te schamen, voor zichzelf en voor anderen, en dat het juist de schaamte was die hem tot schrijven aanzette. Niet tot dialoog, maar tot erover schrijven. Alsof hij alleen door een soort literaire transpositie de schaamte van zich af kon wassen. Door exhibitionistisch te zijn op papier. Je kunt het ook een vorm van verraad aan je eigen schaamte noemen, een ingewikkelde 'twist' die je met je gevoelens van onlust en weerzin uithaalt door het te stileren. Mijn vader schaamde zich al die jaren zonder te weten dat hij zich schaamde. Hij zweeg liever. Elk woord vond hij kennelijk zondig, te veel, te mooi, te lelijk, te onbetrouwbaar. Schroom, de angst om te vertellen, om het niet goed te vertellen, de angst om te verschrikken, de schaamte om het ergste te verwoorden. En dan is het hek open en ga je in gevecht met de schaamte, als een furie.

Toch... hoe furieus ook, mijn vader bleef behoedzaam. Hij bleef zich bewust van zijn verantwoordelijkheid. Hij wilde vertellen, maar hij wilde de echt ondraaglijke dingen ook verhullen. Hij schreef uiterst precies, hij woog elk woord, checkte elke zin op zijn waarheidsgehalte. Kan je het ergste mooi opschrijven? Als schrijver realiseerde hij zich het probleem van de polen: de verschillende werelden en de brug die hij moest slaan. Want wie wil over het ergste lezen? Waarom lezen mensen? Wat is het dat je benieuwd maakt naar een tekst? Dat je wil weten wat er komt, dat je je meteen op je gemak voelt bij de auteur en wil weten wat hij of zij te vertellen heeft – hoe die schrijver je een werkelijkheid schetst die je onbekend is zonder te vergeten zich in jou en je nieuwheid op zijn of haar terrein uit het oog te verliezen. Is dat dan een echte schrijver: iemand die niet vergeet dat hij een krankzinnige verantwoordelijkheid heeft bij het kiezen van details en beelden die maken dat je dingen die je nog nooit hebt gezien, ineens voor je ziet zoals ze zijn bedoeld?

Bij teksten die te maken hebben met de gruwelen van een oorlog is die vraag extra dwingend – want hoe maak je je een voorstelling van uithongering en doodsangst als je nog nooit honger hebt gehad, echte honger, en nog nooit doodsangst hebt gevoeld, echte doodsangst? En waarom zou je dat willen???

De echte schrijver onder degenen die hun oorlogservaringen te boek stellen weet zich in die onschuldige, onwetende, onnozele ander te verplaatsen. De echte schrijver gebruikt zijn fantasie niet alleen om de beelden op te roepen die hem 's nachts wakker houden, maar zoekt eveneens naar een vorm waarin hij woorden maar vooral de zinnen giet die zo evocatief is dat hij de mensen, die tere geesten, die hij liefheeft en wil beschermen, kan inenten met kennis van het kwaad... Je zou het een inenting met pijn kunnen noemen, een korte initiatie in het kwaad van de waarheid, verpakt in een vorm die verteerbaar is en de platte realiteit ontstijgt, wat dat ook moge betekenen. Mijn vader voegde daar nog iets anders aan toe (passage over hoop uit 'Met haat valt niet te leven', p 96)

We lezen wat ons verleidt, wat ons grijpt en niet meer loslaat, ook al is dat niet altijd even opwekkend. We lezen de teksten waar we ons mee verbonden voelen, we gaan niet zomaar mee met elke kinderlokker, we lezen de eerste bladzijde, we snuffelen eraan, en als er niets is dat we herkennen, niet de mens die hier aan het woord is, niet de emoties, niet de situatie, dan voelen we ons buitengesloten, dan leggen we het boek weg. Een goede schrijver weet dat. Een goede schrijver verplaatst zich in die onwilligheid, die huiver voor het vreemde, die narrige eenkennigheid. Ook hijzelf verlangt terug naar een staat waarin hij nog onbezoedeld was, schoon, onbesmet, onschuldig. Een goede schrijver verleidt je om mee te gaan, ook als het om gruwelijke dingen gaat, om situaties waarin de schrijver de enige getuige was, situaties waarin het enige wat de schrijver verbond met de oude wereld, de wereld die hij kent, de taal is – de taal als common ground.

Je kunt argumenteren dat taal niet bedoeld kan zijn om situaties te beschrijven zoals die in de kampen plaatsvonden. Het enige dat zulke situaties recht doet, is een diepe stilte of

een krankzinnige meticuleuze precisie en beide zijn weinig communicatief. Wat we dan behoeven, en ik sta niet alleen in deze observatie, lees Sem Dresden er maar op na, zijn inderdaad: vorm en stijl. Behalve talent heb je daar in deze omstandigheden afstand voor nodig, wijsheid zo je wil, humor en inzicht. In allerlaatste instantie schuilt er immers schoonheid in de waarheid, al ben je er nog zo afkerig van.

Er schuilt een vreemde tegenstrijdigheid tussen willen weten en je ervoor willen afsluiten als het om kennis over kampervaringen gaat. Het verschil tussen literatuur en verslag is dat verslagen lezen een taak is die je je moet opleggen, en literatuur je op de een of andere manier afleidt van het kwaad, je er doorheen sleurt door de vorm. Vorm verzoent je met de kennisname van onbarmhartige taferelen – doordat het je wijst dat er ook hier zoiets bestaat als vorm.

Als het niet zo'n drogredenering zou zijn zou ik het zo formuleren: Een goed verhaal maakt je ervan bewust dat je een goed verhaal leest en bij dat besef, die bewuste vorm van het ervaren van iets wat toch, in de verre verte, op schoonheid lijkt, slaat de waarheid nog heftiger toe dan in een kaal verslag, hoe wrang die waarheid ook is.

Esther Captain

Poëzie als overlevingsstrategie. Europese getuigenisliteratuur over de Japanse kampen in Nederlands-Indië tijdens de Tweede Wereldoorlog

'Wat doet oorlog met mensen en wat doen zij ermee?' Deze twee vragen geven in een notendop weer wat de kern was van mijn proefschrift *Achter het kawat was Nederland. Indische oorlogservaringen en -herinneringen (1942–1995),* dat in 2002 is verschenen. Aan de hand van kampdagboeken heb ik onderzocht hoe Europese vrouwen en mannen de Japanse bezetting (1942–1945) in Nederlands-Indië hebben ervaren en op basis van hun memoires heb ik bekeken hoe zij na de oorlog (1945–1995) hun herinneringen aan de kampen hebben vormgegeven. In deze bijdrage voor het ga ik dieper in op de vraag welke rol en betekenis poëzie in kampliteratuur heeft gespeeld.[1]

De Tweede Wereldoorlog in Nederlands-Indië, of preciezer gezegd de Japanse bezetting, was een bijzonder ingrijpende periode voor de inwoners van het eilandenrijk. Is oorlog per definitie verstrekkend door de ontwrichting die conflict en geweld met zich meebrengen, in een koloniaal georganiseerde maatschappij als Nederlands-Indië heeft de Japanse bezetter bovendien bewust de hiërarchische verhoudingen omver willen werpen. Door de Japanse inval in de Nederlandse kolonie in januari 1942 kwam een einde aan de op ras gebaseerde hiërarchische indeling van de koloniale samenleving, waarin een minderheid van 300.000 Europeanen die – kort of langer geleden als nieuwkomer in Indië aangekomen – in hoger aanzien stond, meer macht en middelen hadden dan 60 miljoen Indonesiërs en 1,2 miljoen Chinezen en Arabieren.

Terugkijkend op de termen die in de kolonie voor de verschillende bevolkingsgroepen gangbaar waren, valt op hoe sterk deze onze blik sturen. Indonesiërs, de autochtone bewoners van de archipel, werden door de Europese bovenlaag aangeduid als 'Inlanders', terwijl Chinezen en Arabieren 'Vreemde Oosterlingen' werden genoemd. 'Inlanders' en 'Vreemde Oosterlingen' hebben een denigrerende bijklank,

waarbij het bovendien mogelijk is om de vraag wie nu eigenlijk in de kolonie in Zuidoost-Azië meer 'vreemd' was: een Europeaan, of een Chinees dan wel Arabier...?

'Azië voor de Aziaten' was de slogan van de Japanse bezetter. Het doel van Japan was om een 'Sfeer van Gemeenschappelijke Welvaart van Groter Oost Azië' te stichten, onder leiding van Japan. Europeanen werden uit de Indonesische samenleving geweerd door ze te interneren. Van de 300.000 (Indo-)Europese inwoners in de kolonie kwamen ongeveer 40.000 mannen als militair in krijgsgevangenenkampen en 100.000 vrouwen, oude mannen en kinderen in Japanse burgerkampen terecht. Volgens de ideologie van het Japanse leger waren nationaliteit en de fluïde constructies van 'ras' en uiterlijk bepalend voor wie er wel en wie er niet werd geïnterneerd. Naar schatting 200.000 van de (Indo-)Europeanen moesten de oorlog buiten de kampen zien te door te komen. Het ging hierbij om Europeanen die de Japanners als Aziaten beschouwden omdat ze deels Indonesische ouders of grootouders hadden. Door hun dubbele herkomst (Europees én Indonesisch) konden deze Indo-Europeanen opgaan in de Indonesische samenleving, al hadden zij het tijdens de oorlog lang niet altijd makkelijker.[2]

Door de internering kwamen mannen en vrouwen in naar sekse gescheiden vrouwen- en mannenkampen terecht, waardoor gezinnen uit elkaar vielen. Jongens hoorden aanvankelijk bij hun moeders in de vrouwenkampen, totdat ze de leeftijd van zestien jaar hadden bereikt. Daarna moesten ze verhuizen naar een mannenkamp, maar daar kwamen ze lang niet altijd hun vader tegen. De leeftijd van zestien jaar werd naarmate de oorlog langer duurde verlaagd naar veertien, twaalf en uiteindelijk tien jaar. De jarenlange internering in de Japanse kampen was een ingrijpende en voor sommigen een traumatische periode door de ervaring van oorlog, onzekerheid, gevangenschap, geweld en gruwelijkheden, tropische warmte en honger, ziektes en dood. Vooral in het laatste jaar van de bezetting was het dodental onder de geïnterneerden zeer hoog door het gebrek aan voedsel in de kampen.

Schrijven en getuigen

Ondanks dat het door de Japanse bezetter streng verboden was, hield een aantal geïnterneerden een kampdagboek bij. Ook al zijn er inmiddels meer dan duizend kampdagboeken bekend en voor onderzoek openbaar beschikbaar, onder andere bij het Nederlands Instituut voor Oorlogs-, Holocaust en Genocidestudies (NIOD), het bijhouden van een dagboek was onder kampomstandigheden een uitzondering. Afgezet tegen het totale aantal van 100.000 geïnterneerden gaat het uiteindelijk om circa één procent van de kampgevangenen. Papier en schrijfgerei waren zeer schaars en bovendien kende men in de kampen nauwelijks rust en ruimte om een dagboek bij te kunnen houden. Op ontdekking van een dagboek tijdens inspectie door de Japanse kampbewaking stonden strenge straffen. Er zijn dagboeken geschreven in steno en in het Fries, om tegen te gaan dat de Japanners zouden kunnen achterhalen wat men schreef. Degene die het ondanks alles lukte om in een dagboek te schrijven, moest dan ook zeer gemotiveerd zijn om dit te doen. Hier toont zich het verschil tussen een dagboek dat in 'gewone' omstandigheden is geschreven en een oorlogs- of kampdagboek. Een 'gewoon' dagboek is een privédocument bij uitstek: het is in principe alleen bestemd voor de auteur zelf. Voor een dagboek geschreven in oorlogsomstandigheden gelden aanvullende en vaak tegengestelde beweegredenen: deze dagboeken bevatten niet louter persoonlijke ontboezemingen, maar hierbij gaat het om schrijven om een publiek te bereiken, om te willen getuigen.

Meerdere wetenschappers hebben over de specifieke motieven van schrijven onder oorlogs- en kampomstandigheden geschreven. Voor mijn proefschrift gebruikte ik de dissertatie van Renate Laqueur Weiss, getiteld *Writing in Defiance* en de monografie van S. Dresden met de treffende titel *Vervolging, vernietiging, literatuur.*[3] Na mijn promotie verschenen twee relevante studies over deze thematiek van de hand van Jacq Vogelaar en Bettine Siertsema, al zal ik daar in deze bijdrage niet dieper op ingaan.[4] Laqueur Weiss, zelf een overlevende van concentratiekamp Bergen-Belsen, onderzocht

kampdagboeken die tijdens de oorlog waren geschreven in het Nederlands, Frans en Duits. Zij benoemde de volgende motieven voor concentratiekampgevangenen om een dagboek te willen bijhouden:

1 de behoefte om uitzonderlijke ervaringen te beschrijven;
2 om aan de gevangenschap te ontsnappen;
3 als spreekbuis over de ellende voor anderen;
4 als teken van verzet;
5 vanuit een verplichting voor de doden.

S. Dresden komt tot vergelijkbare redenen, gebaseerd op de 'schrijfwoede' die in de joodse getto's heerste:

1 om het isolement te doorbreken;
2 om de exceptionele situatie te beschrijven;
3 om gevoelens van wraak en vergelding te uiten;
4 om herhaling van wat de slachtoffers is aangedaan te voorkomen;
5 als zelfbevestiging van de persoonlijkheid van de auteur.

Een gemeenschappelijke noemer in de verklaringen die Laqueur Weiss en Dresden hebben genoemd, is het willen bereiken van een publiek: anderen deelgenoot te willen maken van de bijzondere omstandigheden omdat zij zich realiseerden dat ze uitzonderlijke historische gebeurtenissen meemaakten, of, in de nijpende situaties van de kampen, dat zij deze dienden vast te leggen om te getuigen.

In de kampdagboeken die ik heb bestudeerd, kwam ik bijvoorbeeld tegen dat een jonge vrouw op verzoek van haar echtgenoot haar dagboek begon toen het Japanse leger Nederlands-Indië was ingevallen: Wim vindt, dat ik er een dagboek op na moet gaan houden. Het is zoo prettig voor later, vindt hij. Nu is dit helemaal niet gemakkelijk. Wat moet ik schrijven? Dagboekauteurs schreven als getuige van de geschiedenis, 'voor later'. Zodra de nieuwsberichten weer door de officiële kanalen werden verzorgd, nam deze behoefte af. Zo noteerde de latere schrijfster Elisabeth Keesing, nadat het

Japanse leger op 15 augustus 1945 had gecapituleerd: Ik weet niet of ik nog langer het dagboek houd. Het nieuws staat ook in de kranten.

Daarnaast heb ik een aanvullend, specifiek Indisch motief geconstateerd in de wens van geïnterneerden om een kampdagboek te willen bijhouden: het was een alternatief voor het schrijven van brieven, een vaste routine die in de Indische samenleving van essentieel belang was in het contact tussen families in Indië en Nederland. Brievenschrijven was een structurerend element in het dagelijks leven van Europeanen, want het dwingende ritme van de mailboot dwong hen op vaste tijden te schrijven. Ook al duurde de zeereis per schip een maand, het was bij uitstek de manier om de familie in Nederland op de hoogte te houden van het wel en wee van het gezin. Toen brievenschrijven door de uitbreken van de oorlog niet meer mogelijk was, schakelden brievenschrijvers over op het noteren van hun dagelijkse beslommeringen in een (kamp-)dagboek.

Joodse vluchtelingen in Indië

We hebben gezien dat geïnterneerden zich door het uitbreken van de oorlog en de internering in een Japans kamp geroepen voelden om te getuigen van de uitzonderlijke tijd en situatie die ze meemaakten. Het was een bont gezelschap dat over ging tot schrijven: sommigen schreven voor het eerst en kunnen als amateur-schrijvers worden beschouwd, anderen waren door hun werk als journalist of wetenschapper al professionele auteurs en een aantal van hen zou zich later als schrijver ontwikkelen. Tot de laatste categorie behoorden de schrijvers Elisabeth Keesing en Jacques de Kadt, die nóg een reden hadden voor hun schrijverschap in Nederlands-Indië. Zij hadden namelijk als joodse vluchteling uit Nederland verlaten met de dreiging van het Duitse naziregime als reden voor vertrek. Voor joden bleek het in aanloop naar en tijdens de oorlog bijzonder moeilijk om een veilig toevluchtsoord te bereiken. Vele landen hadden namelijk hun verblijfsvergunningen voor joden ingetrokken. Nederlands-Indië bleek

voor joden een laatste mogelijkheid, omdat vluchtelingen uit Nederland daar nog wel werden toegelaten.

Elisabeth Keesing was een kersverse doctor in de letteren die zich op 1 maart 1939 – twee dagen na haar promotie – met haar vierjarige dochter Marianne inscheepte voor de reis naar Penang in Malakka (Maleisië), waar haar man Joop de Jong werkzaam was als hoofd van een klein handelskantoor. In augustus 1941 werd het gezin overgeplaatst naar Batavia (Jakarta). Haar man werd door de Japanners vermoord, nog voordat Keesing werd geïnterneerd. De Japanse bezetting bracht zij met haar dochtertje door in drie vrouwenkampen in Batavia (Jakarta). Journalist Jacques de Kadt sloeg eveneens op de vlucht: met zijn ouders en twee broers arriveerde hij op augustus 1940 in Indië. Hij werd geïnterneerd in mannenkampen in Bandung en Tjimahi, beide in West-Java. Zijn beide ouders, die al in de tachtig waren, kwamen tijdens de internering om. Daarnaast stierf zijn oudere broer na ongeveer een half jaar kamptijd aan de gevolgen van onvoldoende voeding en het ontbreken van medische behandeling voor zijn darmziekte.

Geloof als houvast

In mijn proefschrift heb ik onderzocht hoe in de naoorlogse jaren de kampperiode is herinnerd door voormalig geïnterneerde vrouwen, mannen en (destijds) kinderen. In de vroege memories die eind jaren veertig van de vorige eeuw zijn gepubliceerd, valt op dat relatief veel memories een religieuze signatuur hebben. Ook is het aantal auteurs met een religieuze achtergrond als dominee, frater of zusters-missionarissen van een congregatie hoog. Deze ruimte voor religie past in de wijze waarop de samenleving in dit decennium was georganiseerd: de protestantse en katholieke zuil stonden nog recht overeind en het christelijke geloof bood een kader dat betekenis gaf aan het leven. Door oorlog en kampomstandigheden won religie zelfs aan betekenis: het kwam voor dat voorheen niet-gelovige geïnterneerden zich tot het geloof wendden, zoals beschreven in de memoires van M. Cohen-Stuart Franken

uit 1947: 'Goddank, God dank dat in die grote moeilijkheden, de harten van zo velen open gegaan waren voor andere woorden, n.l. de woorden van troost van het evangelie'. Het geloof bleek een belangrijke houvast te zijn, waardoor de auteurs het leed in de zware kampomstandigheden wisten te doorstaan en in staat waren deze als het ware te overstijgen. Dominee W. Sikken, geïnterneerd in Bandung en Tjimahi, schreef in 1947 over de overeenkomsten tussen de internering en het geestelijk leven: 'Het kamp was immers eigenlijk een klooster. We leefden er immers volgens de aloude regelen van Benedictus en anderen: kuisheid, armoede, gehoorzaamheid...' Uit zijn kampleven trok Sikken de conclusie dat men lessen moest trekken uit het ondergaan van leed: '...het is erg een periode van lijden en van afbraak te moeten beleven; maar veel erger, wanneer men daar niet uit leert, en het allerergste, als men het beste er door afleert. Het allerergste is niet, een mens zonder vrijheid, gezondheid, geld, werk, of huis. Het allerergste is, zo'n mens, zonder perspectief, de nihilist.'

Gedachten over het doorstaan van leed trof ik eveneens aan in de memoires uit 1948 van M. Idenburg-van de Poll, die als vrouw terechtkwam in de gevangenis van de Kempetai, de geheime Japanse politie: 'Onder zwaarste gebondenheid van het lichaam en de ergste pijn, wist je dat de geest sterker is dan het lichaam en dat gaf een gevoel van blijdschap en bevrijding.' Het overstijgen of sublimeren van pijn was een belangrijk *coping*-mechanisme waarmee geïnterneerden trachten om te gaan met fysiek dan wel mentaal leed. In de woorden 'De Geest Overwint' is dit motief terug te vinden: het siert het Indisch Monument in Den Haag, dat in 1988 is onthuld door koningin Beatrix.

Poëzie

Volgens S. Dresden is poëzie een geschikte manier om betrekkelijk recente oorlogservaringen weer te geven, omdat 'poëtische uitspraken' het afwezige aanwezig kunnen maken en stilte kunnen verwoorden. Ik wil nu ingaan op het poëtische werk van voormalige kampgevangenen, die in de jaren

vijftig voor het eerst binnen het genre van de lyriek van zich laten horen. Ook binnen de dichtkunst is het onderscheid naar amateur en professionele schrijver zichtbaar. Annie Ofeigssen-Takes publiceerde in 1955 *Wel en wee* gedichten uit het vrouwenkamp Tangerang (West-Java).[5] Ofeigssen-Takes kan als een amateurschrijver worden beschouwd. Zij dichtte in het Tangerang-lied:

Ons lot is nú niet fraai,
Doch, mensen, houdt je taai:
Met "humor" kun je álles dragen. (...)
Hier poer je in de goot...
De wandluis druk je dood...:
Met "humor" kun je alles dragen.

Over het schrijven in oorlogsomstandigheden heeft S. Dresden opgemerkt: '...oorlogsliteratuur [...] kan worden geschreven door professionele auteurs, maar ook door mensen die eerst door hun ervaringen tot schrijven zijn gekomen en in die zin dus als amateurs te zijn beschouwen.' Tegenover de amateurpoëzie van Offeigsen (en anderen), staat het werk van journalist en dichter Willem Brandt, een pseudoniem van Willem Simon Brandt Klooster.[6] Als beroepsschrijver onderscheidt Brandt zich van een amateurschrijver omdat hij beschikt over literaire talenten en kwaliteiten, redactionele ondersteuning en een netwerk in uitgeverswereld. Hiermee wist Brandt een publiek te bereiken dat niet voornamelijk uit ex-geïnterneerden bestond, zoals in de eerste jaren direct na de oorlog, maar had hij als auteur een veel breder bereik.

Geboren in Groningen, was hij in Nederlands-Indië hij werkzaam als journalist en hoofdredacteur van de *Deli-courant* te Sumatra. Brandt vervulde als officier in dienst van het Koninklijk Nederlands-Indisch Leger (KNIL) de functie van oorlogscorrespondent, maar omdat de Japanner een 'newspaperman' niet als een militair beschouwden, kwam hij in burgerkampen in Belawan, Medan en Rantauprapat terecht. In 1955 keerde Brandt terug naar Nederland en werd directeur-hoofdredacteur van *Goois Nieuwsblad* en columnist bij

De Telegraaf. Brandt had als dichter, prozaschrijver, essayist, criticus en journalist vele publicaties op zijn naam staan. Over zijn kamptijd in Indië publiceerde hij in 1947 zijn memoires onder de veelzeggende titel *De gele terreur*, waarvan hij in 1966 een geheel herziene en uitgebreide editie op de markt bracht als *Zwarte moesson* (1966). Ook op het gebied van de lyriek was Brandt zeer actief: voor de oorlog bracht hij de dichtbundels *Oostwaarts*, *Tropen* en *Pacific* uit. De gedichten die hij tijdens zijn internering had geschreven, verschenen in 1946 onder de titel *Binnen Japansch prikkeldraad*. In de jaren vijftig publiceerde Brandt drie dichtbundels: *Reizend achter het heimwee* (1955), *Tussen steen en bamboe* (1956), *Een streep door de zon* (1960).

Overlevingsstrategie

Het kampoeuvre van Brandt is zeer geliefd: zijn gedichten zijn op herdenkingen veelvuldig voorgedragen. Zijn poëzie getuigt in felle, maar ook in lyrische bewoordingen van het lijden in de interneringskampen. Niet alleen waren zijn gedichten gebruikspoëzie voor herdenkingen, zij kregen ook literaire waardering. Criticus en collega-dichter Ed. Hoornik (en zelf Dachau-gevangene geweest), schreef gunstig over zijn werk. Hij betrok niet alleen dichterlijke kwaliteiten in zijn oordeel, maar beschouwde de gedichten in het perspectief van kampliteratuur: 'Tien jaar na hun ontstaan hebben deze verzen nog niets aan waarde ingeboet, in tegenstelling tot de meeste kamplectuur, die vandaag op haar literaire waarde beoordeeld, niet meer dan goedkope journalistiek blijkt te zijn.'[7]

In het gedicht 'Den vijand' uit de bundel *Binnen Japansch prikkeldraad* wendt Brandt zich rechtstreeks tot de Japanse bezetter. Bijzonder is dat de auteur de functie van zijn schrijven in gevangenschap tot onderwerp van zijn gedicht heeft gemaakt:

Gij hebt mij alles afgenomen:
't gezin, mijn boeken en mijn stee,
de lamp waarbij ik placht te droomen
en zelfs mijn bed, die veilige ree,
[...]
Gij kunt mij nog het lijf ontwringen.-
Vergeefs, vergeefs uw roof en schroot:
De vogels en de dichters zingen
voorbij de angst, voorbij den dood.

Voor een beroepsschrijver als Brandt was het schrijven onder kampomstandigheden een overlevingsstrategie. Tijdens zijn internering hield hij hardnekkig vast aan het schrijverschap. Een kampgenoot herinnerde zich, toen Brandt met een nieuw transport in het mannenwerkkamp Aek Paminke was aangekomen: 'Iedereen was hard aan het werk om nog iets van de ruimte te maken. Toen ik in de kamer van Wim Klooster kwam, waren zijn twee kongsi-genoten druk bezig met inrichten, maar Wim was bezig op een uitgeklapt tafeltje boeken op te stapelen die hij uit een grote plunjezaak haalde. Die boeken had hij nodig, zei hij, omdat hij juist bezig was met gedichten van de Chinese dichter Li Tai Poh uit een Engelse vertaling in het Nederlands te herdichten.'

Als onderzoeker vind ik dit om tweeërlei reden een ontroerend citaat. Ten eerste omdat Brandt met zijn kamppoëzie continuïteit aanbrengt tussen het kampleven en zijn vooroorlogse bestaan. Dat was belangrijk, want volgens historica Dora van Velden bleven geïnterneerden, die op enigerlei wijze hun werk van voor de oorlog in het kamp konden voortzetten, 'geestelijk frisser'.[8] Brandt voltooide zijn werk twaalf jaar na zijn kamptijd: in 1957 verscheen *Hart van jade: Chinese lyriek, herdicht door Willem Brandt*.[9] Ten tweede is de houvast die Brandt ontleende aan zijn schrijven voor mij herkenbaar: in tijden van tegenspoed, conflict of oorlog weet ik zeker dat schrijven is wat ik ook zou doen.

Noten

1 Esther Captain, *Achter het kawat was Nederland. Indische oorlogservaringen en –herinneringen (1942–1995)* Kampen: 2002. Citaten van schrijvers in deze bijdrage komen uit mijn proefschrift.
2 Op de eilanden buiten Java werden de meeste Indo-Europeanen wèl geïnterneerd, omdat hun aandeel in de bevolking relatief laag was. Op Java zelf bleven Indo-Europeanen buiten de kampen omdat het voor het Japanse leger een te grote logistieke operatie was om deze groep samen met de Europeanen in kampen onder te brengen. Het Japanse beleid, gebaseerd op onderscheid naar afkomst, was hierin dus niet consequent.
3 Renate Laqueur Weiss, *Writing in Defiance. Concentration Camp Diaries in Dutch, French and German 1940–1945*. Ann Arbor: 1971; S. Dresden, *Vervolging, vernietiging, literatuur.* Amsterdam: 1992.
4 Jacq Vogelaar, *Over kampliteratuur.* Amsterdam: De Bezig Bij, 2006; Bettine Siertsema, *Uit de diepten. Nederlandse egodocumenten over de nazi concentratiekampen*. Vught: 2007.
5 Annie Ofeigssen-Takes, *Wel en wee*. Epe: 1955.
6 Zie ook: Esther Captain, 'Herschrijven en herdichten. Ervaring, feit en fictie in Nederlands-Indische kampliteratuur' in: Remco Raben (red.), *Beelden van de Japanse bezetting van Indonesië. Persoonlijke getuigenissen en publieke beeldvorming in Indonesië, Japan en Nederland.* Zwolle: 1999, pp. 183–195.
7 Ed. Hoornik, 'Inleiding' in: Willem Brandt, *Reizend achter het heimwee*. Amsterdam: 1955, p. 11.
8 D. van Velden, *De Japanse interneringskampen voor burgers gedurende de Tweede Wereldoorlog*. Franeker 1963, herdruk 1985.
9 Willem Brandt, *Hart van jade: Chinese lyriek, herdicht door Willem Brandt*. Bussum: 1957 (privéuitgave in een oplage van 75 oplagen).

Colofon

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

Foto omslag: Jan Campert, 1922
Collectie Literatuurmuseum, Den Haag

Den Haag

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