

Jan Campert-Stichting Jaarboek 2018

Inhoud

7 Aad Meinderts, Voorwoord

Jan Campert-prijzen 2018

- 11 Juryrapport Jan Campert-prijs 2018
13 Jeroen Dera, *De nachtkant van de norm*
23 Dankwoord Annemarie Estor
- 25 Juryrapport F. Bordewijk-prijs 2018
26 Jeroen Vullings, *Soleren op de akkoorden van de geschiedenis*
- 35 Juryrapport J. Greshoff-prijs 2018
36 Jan Postma, *Oprecht peinzen*
46 Dankwoord Marja Pruis
- 49 Juryrapport Constantijn Huygens-prijs 2018
51 Elsbeth Etty, *Een spel met genres en posities*
67 Dankwoord Nelleke Noordervliet

Voorwoord

Anders dan gebruikelijk beperkt dit Jaarboek zich tot de jury-rapporten, de dankwoorden en de essays over de bekroonde boeken. Gewoonlijk worden ook de bijdragen van het jaarlijkse symposium opgenomen. Dit jaar niet, omdat door een samenwerking met de redactie van *De Gids* de betreffende stukken in dat literair-culturele maandblad zijn gepubliceerd.

Precies honderd jaar na de vergissing van Troelstra, die, ontvlamd door de Russische Revolutie van 1917, de socialisten ook in Nederland al de macht zag grijpen, vond in het Literatuurmuseum op zondagmiddag 21 oktober het hierboven bedoelde symposium plaats: 'Herman Gorter en de activistische poëzie'. Jeltje van Nieuwenhoven nam als erfgenaam van Troelstra en als poëzieliefhebber het eerste exemplaar van de Gorter Gids Special in ontvangst. Het Literatuurmuseum richtte voor de gelegenheid een kleine expositie in met stukken uit zijn Gortercollectie: handschriften van gedichten, foto's, uitgeverscontracten, brochures, een van de drie cahiers waarin Gorter *Mei* optekende, de medaille die hij met tennissen won en een plukje van zijn babyhaar.

Behalve dat er die middag geluisterd werd naar dichters en essayisten als Emma Crebolder, Jacob Groot, Adriaan van Veldhuizen, Johan Sonnenschein en Jan de Roder, werd er ook gekeken naar filmbeelden. De middag werd afgesloten door Erik van Muiswinkel, die vooral veel gedichten van de *Mei*-man voordroeg en die deskundig en geestig commentaar bij die poëzie gaf, waarbij de betekenisvolle anekdote niet werd geschuwd. De zaal luisterde ademloos toe.

Nelleke Noordervliet (1945) kreeg de Constantijn Huygensprijs voor haar gehele oeuvre en Annemarie Estor (1973) de Jan Campert-prijs voor haar poëziebundel *Niemandslanchnacht*. Jan van Aken (1961) ontving de F. Bordewijk-prijs voor zijn roman *De ommegang* en Marja Pruis (1959) de tweejaarlijkse J. Greshoff-prijs voor haar essaybundel *Genoeg nu over mij*.

Aan de Constantijn Huygens-prijs is een geldbedrag van € 12.000 verbonden en aan de overige prijzen € 6.000. De jury bestond uit Erica van Boven, Jeroen Dera, Arjen Fortuin, Sarah Vankersschaever, Aad Meinderts (voorzitter), Sanne Parlevliet, Jan de Roder, Jeannette Smit en Carl De Strycker. De feestelijke prijsuitreiking van de Haagse Literatuurprijzen van de Jan Campert-Stichting vond plaats tijdens het Schrijversfeest, de afsluiting van Winternachten internationaal literatuurfestival Den Haag op zondagmiddag 20 januari 2019 in Theater aan het Spui in Den Haag. De prijzen werden uitgereikt door de nieuwe wethouder Cultuur, Robert van Asten.

Aad Meinderts
Voorzitter Jan Campert-Stichting

Jan Campert
Stichting
de Prijzen
de Prijswinnaars
de essays

Jan Campert-prijs 2018
Annemarie Estor
Niemandslanchnacht. Een crime poem

Juryrapport

Net als een van haar vorige magistrale bundels, *De oksels van de bok* (2011), is *Niemandslanchnacht. Een crime poem* van Annemarie Estor een lang verhalend gedicht vol oriëntaalse elementen. Vertelde *De oksels van de bok* een sprookje over onmogelijke liefde, *Niemandslanchnacht* is eerder een queeste naar de roots van het hoofdpersonage, waarbij stap voor stap een vreselijk geheim onthuld wordt dat impact heeft op de wijze waarop ze haar identiteit construeert.

Pili groeit op in Orb, het nette, goed geordende, hoog-technologisch gestuurde deel van een stad, maar wordt op een bepaald moment door juffrouw Soso – een verwijzing naar de tovernares Sosostriis uit *The Waste Land* van T.S. Eliot – meegevoerd naar Grout. Dat is het stadsdeel waar rare mensen en outcasts wonen en waar ordeloosheid regeert. Daar wordt het meisje, dat dacht dat ze een autonoom wezen was (gesymboliseerd door het feit dat ze geen afkomst lijkt te hebben en dus geen geschiedenis: ‘Een gezicht heb ik niet. Ik ben perfect’), geconfronteerd met haar mismaakte broer, die na een mislukte abortus is blijven leven. De nachtelijke tocht door de onderwereld die Grout is, blijkt een helletocht naar de eigen levensgeschiedenis eindigend in het niemandsland tussen de beide stadsdelen. Door wat er met haar gebeurd is, hoort Pili noch bij het ene noch bij het andere kamp – elke houvast of zekerheid is verdwenen.

Niemandslanchnacht is een spannend gedicht vol referenties aan hedendaagse problemen zoals identiteitsvorming, abortus, *cloning*, de monitoring van ons leven door computers, de superdiverse samenleving en de segregatie in de maatschappij. Om haar verhaal te vertellen bedient Estor zich van een rijke taal en uiteenlopende stijlregisters: barok als het over Grout gaat, wemelend van de anglicismen als ze het over het steriele

Orb heeft. Daarmee is dit een gedicht met vele lagen: het is een *plot driven* misdaadverhaal (zelden eerder vertoond in de poëzie), het is een maatschappijkritisch geluid en het is een hoogstandje van door elkaar lopende taalvarianten. Op die manier wordt de inhoud van de bundel ook op poëticaal vlak gereflecteerd: het lange gedicht is een tussengenre, de detective behoort tot de populaire literatuur en wordt niet snel met *high brow* poëzie in verband gebracht, het taalgebruik is hybride, en de aangeraakte thema's zijn eigenlijk onpoëtisch. Het zorgt ervoor dat deze bundel een heel eigen plaats opeist binnen de contemporaine poëzie.

Estor liet vanaf haar debuut een eigen geluid horen en vernieuwde zich bundel na bundel. De bekroning met de Jan Campert-prijs voor het volstrekt originele *Niemandslanchnacht* bevestigt haar status als een van de grootste talenten van de Nederlandstalige dichtkunst.

Jeroen Dera
De nachtkant van de norm
Over Niemandslanchnacht van Annemarie Estor

Een aantal jaar geleden verzorgde ik aan de Radboud Universiteit Nijmegen een collegereeks over Nederlandstalige poëzie uit de 21^{ste} eeuw. De eerste bijeenkomsten van die cursus verliepen nogal tam. Niet dat er geen discussies op gang kwamen over Ester Naomi Perquins *Celinspecties* en Mark Boogs *De encyclopedie van de grote woorden*, maar ik had niet het gevoel dat er ook maar één student was die na afloop van het college nog zou napraten over het gevoerde gesprek.

In de derde week sloeg de collegereeks echter compleet om. We lazen toen *De oksels van de bok* van Annemarie Estor, en de studenten gingen elkaar nog net niet te lijf. Aanleiding voor de discussie was de beschrijving van de sater Izem, voor wie protagonist Meanana als een blok valt. De twee hebben seks 'ingewassen met komijn', te midden van de riolen waarover Izems rijk zich uitstrekt, een rijk 'waar hele harems baadden in saffraan' en waar de sater zijn gal drinkt 'met kruiden die niemand kende'.

Naar aanleiding van dit soort passages heeft Piet Gerbrandy zich in *De Groene Amsterdammer* afgevraagd of Estor er geen twijfelachtige, oriëntalistische blik op nahoudt. Hij meent dat *De oksels van de bok* de zwervende rioolkoning nadrukkelijk associeert met 'ongewassen allochtonen', een standpunt dat sommige van mijn studenten luidkeels onderschreven. De discussie in het college spitste zich vervolgens toe op een kwestie die voor mij aan de kern van Estors oeuvre raakt: als we Izem met een 'ongewassen allochtoon' vergelijken, zegt dat dan niet vooral iets over de referentiekaders die we als lezers zélf hanteren?

In het tijdschrift *nY* heb ik eerder uitvoerig geschreven over *De oksels van de bok*, vooral over de intellectuele en linguïstische aantrekkingskracht die Izem evengoed op Meanana heeft. Als je de sater al wil beschouwen als een 'ongewassen allochtoon', dan betreft het iemand die bepaald niet beperkt is gebleven tot een primitief oriëntalistisch stereotype. Eerder

probeert Estor via de poëzie dergelijke discoursen te doen kantelen, enerzijds door zelf (als bloemlezer en vertaler) Arabische stemmen aan het woord te laten (bijvoorbeeld in *Aan de andere oever van het verlangen*, dat zij in 2016 samenstelde met Joke van Leeuwen), maar vooral ook door ze in haar eigen gedichten te ondermijnen.

In het gedicht 'Arabieren kwamen' uit haar debuutbundel *Vuurdoorn me*, bijvoorbeeld, voert ze 'Negers en Arabieren' op die een gebouw – waarschijnlijk een museum – bezoeken om 'mummies van leeuwen, fossiele schelpen, / een foto van de heremiet in de Sahara' te zien, alsmede de graven van mannen 'die vochten in Peshawar en Kabul'. Met die focus op de geschiedenis van de Arabische wereld neemt Estor al afstand van een exclusief westers perspectief, dat ze door middel van de pejoratieve woordgroep 'Negers en Arabieren' en de aandacht voor uitgerekend *museale* representaties toch laat meespreken. Cultuurkritisch wordt het gedicht pas echt, als Estor de mannen uit Peshawar en Kabul transformeert in 'helden onder versleten gewelven, / verstopte protestanten': sinds de Britse overheersing in Pakistan en Afghanistan is de eeuwenoude cultuur (ook religieus) onder druk komen staan. Het gedicht eindigt met een 'Afghaanse bedelaar' die bij de ingang van het museum zit, als symbool voor de vergane glorie en de bestaande culturele hiërarchie.

Het ingewikkelde aan Estors poëzie is dat zij de heersende stereotypes tegelijkertijd bevestigt én ontkracht. Mede door haar uitbundige schrijfstijl smijt ze de problematische representaties haast in het gezicht van de lezer: de negers, de bedelende Afghaan, de naar komijn ruikende sater die zich in de krochten van de stad ophoudt – ze bevolken dit oeuvre net zo evident als de vrouw die in *Dit is geen theater meer* (2015) wordt aangeklaagd, omdat ze met slechts een T-shirt aan de ramen heeft gelapt. Juist deze retorische strategie verklaart waarom de gedichten van Estor schuren; waarom het mogelijk is dat studenten in een discussie nog net niet met elkaar op de vuist gaan. Dit is poëzie die heel dichtbij komt, die zich aan je opdringt en dan onder je huid gaat zitten. Maar het is

vooral poëzie die eenvoudig verkeerd begrepen kan worden, omdat de gebruikte stereotypen uit hun gebruikelijke context worden gelicht.

Dat verkeerd begrijpen zien we bijvoorbeeld gebeuren in de recensie die Obe Alkema in *NRC Handelsblad* schreef over Estors met de Jan Campert-prijs bekroonde bundel *Niemandslanchnacht*, evenals *De oksels van de bok* een episch opgezet gedicht, dat Estor zelf in dit geval aanduidt als een 'crime poem'. Alvorens ik inga op Alkema's bespreking, is een korte schets van de inhoud van *Niemandslanchnacht* op zijn plaats. Hoofdpersonage is Pili, woonachtig in de gespleten stad Orb-e-Grout. Haar leven speelt zich aanvankelijk af in het stadsdeel Orb, dat in het omringende landschap ligt 'als een lichtende kroon, / een roemrijke koepel, / mythisch rijk'. Hoe aanlokkelijk dat ook klinkt, Orb bergt veel orwelliaans in zich: het is een klinisch-rationele, door en door getechnologiseerde plaats, waar zoiets fundamenteels als 'vrijheid' ver te zoeken is. Elke mens heeft er een code, de zogenaamde 'Orb-ID', en wordt nauwlettend door geautomatiseerde systemen in de gaten gehouden. In Orb lijkt de techniek het roer van de mens te hebben overgenomen: de robots 'verstrakten het systeem, / schakelden met valse switches'. Alles wat niet in algoritmes gevangen kan worden, lijkt hier dan ook uitgebannen: religie (specifieker: het katholicisme) is in Orb verboden en schrijven met de hand is er een clandestiene bezigheid.

Geen wonder, zou je dan ook zeggen, dat Pili in dit stadsdeel moeilijk aarden kan. In haar schooltas bewaart ze heimelijk een duif (een vogel die, mogelijk vanwege haar christelijke connotaties, in Orb stelselmatig uit de lucht geschoten wordt) en ze voelt zich aangetrokken tot Grout, het verboden stadsdeel waar niet het algoritme, maar de natuur welig tiert: 'In de olmenrook is het gevaarlijk dwalen, / Stort-hopen draaien zich onverschillig ruftend/ op hun andere zij'. Deze fascinatie voor het ongerept-vuile, dat een centraal motief vormt in Estors oeuvre, blijkt Pili te delen met haar moeder Roza. Lang heeft Pili niet van haar bestaan afgeweten, tot haar lerares Valeria – die eigenwijs T.S. Eliots *The Waste Land* doceert in een stad waar je zelf niet schrijven mag –

haar over haar bestaan inlicht. Aanvankelijk gelooft Pili niets van de schokkende mededeling, want ‘Niemand heeft een moeder’. Uiteindelijk drijft de openbaring haar echter naar Grout, waar ze de confrontatie met haar verleden ten volle aangaat.

Pili’s moeder Roza blijkt een affaire te hebben gehad met Radu uit Grout (een figuur die aan Izem uit *De oksels van de bok* doet denken), wat heeft geresulteerd in een zwangerschap.

Op zichzelf zou dat al verscheurend genoeg kunnen zijn, ware het niet dat Estor de verboden liefdesgeschiedenis laat ontaarden in regelrechte sciencefiction. De sensoren in Orb detecteren namelijk Roza’s zwangerschap en constateren dat zij als vruchtbare vrouw een basisregel heeft gebroken: ‘Betrekking enkel met een uitverkoren man’ – en dus niet met een vagebond uit Grout. Pili’s moeder wordt gedwongen abortus te plegen, wat griezelig veel aan eugenetica doet denken. Alsof dat nog niet spectaculair genoeg is, wordt het ‘medische afvalvlees’ door een Indiaas koppel alsnog tot levende baby opgekweekt – de verstandelijk beperkte Vito – en slaagt een wetenschapper erin uit de hersenkwabben van dat ventje een nieuwe mens te creëren. Het is pas daar dat Pili zelf geboren wordt; tot leven gewekt op een petrischaaltje tussen ‘karkassen van machines’.

In zijn recensie van *Niemandslanchnacht*, die wat Estors stijl betreft overwegend positief is, plaatst Alkema vraagtekens bij de representatie van Grout in dit ‘crime poem’. Met name de karakterisering van fakir Rafraf en zijn vrouw Douz, de personages die aan de basis staan van de rehabilitatie van Vito en daarmee de geboorte van Pili, kan Alkema’s goedkeuring niet wegdragen. De criticus stelt vast dat deze figuren worden ‘opgefleurd met oosterse elementen’ – hun woning is ‘een India op kousen’ (een typering uit *Niemandslanchnacht*), terwijl Douz is getooid ‘met neusbel, sari, hangbuik en vervaarlijke nagels’. Alkema besluit zijn recensie als volgt:

*Tot deze personages blijven deze exotische karakterisering
beperkt, maar ze zijn hoe dan ook verbonden met andere kwalifi-
caties van Grout, zoals ‘achterbakse slums’ en ‘nachtkant van de*

*norm’. Dat strookt met de manier waarop het uitheemse altijd met
het verpauperde en het primitieve aaneengesmeed is, maar is het
nog gepast zo stereotyperend te werk te gaan?*

Op zichzelf is deze redenering al curieus. Want waar de ‘andere kwalificaties van Grout’ op het gehele stadsdeel slaan, kleven de ‘oosterse elementen’ individuele personages aan die in de bundel als sleutelfiguren optreden. Het verband tussen het individuele en het collectieve dat de criticus hier legt, heeft veel weg van een drogreden.

Veel problematischer is dat Alkema Estors poëzie slecht gelezen blijkt te hebben. De negatieve kwalificaties van Grout die hij citeert, heeft hij compleet uit hun context gerukt. Die ‘achterbakse slums’, om te beginnen, zijn geenszins een typering van de verteller. De woorden zijn afkomstig van een anoniem personage uit Orb, dat opduikt uit ‘erlenmeyers vol met stemmen’ en de zwangere Roza afraadt zich in Grout te vestigen:

‘Vertrekken?

*Naar de sloppenwijk, die achterbakse slums in, naar bevroren
klompen in de gootsteen, waar zelfs miserie afgunst wekt, als hier
in Orb je voetstap klatert op de parels?’*

Zeker: Grout wordt hier geassocieerd met ‘achterbakse slums’, maar juist door iemand die vanuit ‘hier in Orb’ kijkt – en dat is niet bepaald het perspectief dat Estor inneemt. Zij ontmantelt Orb juist als een stad waar de techniek doorgeslagen is. Alkema’s andere bewijsplaats, de ‘nachtkant van de norm’, is zo mogelijk nog poverder, want die slaat in *Niemandslanchnacht* niet eens op Grout. De woordgroep komt voor in een passage waarin Radu de technologie in Orb weet te hacken, ‘een kwestie van knoei’: ‘Met de illusie van stiptheid / bewerkte hij de nachtkant van de norm, / wrikte hij in de stijfte van de wet’. Waar Alkema de ‘nachtkant van de norm’ laat slaan op het verpauperde en primitieve van Grout, gebruikt Estor de term nu juist voor de duistere zijde van de computersystemen in Orb, die als een ijzeren regime haar inwoners de wet voorschrijven.

Het zijn dure leesfouten, want voor je het weet geloven krantenlezers daadwerkelijk dat Estor Rafraf en Douz als verpauperde primitievelingen presenteert. En dat terwijl deze figuren in *Niemandslanchnacht* nu juist de ultieme daad van verzet plegen tegen de onderdrukking in Orb, waar een vrouw abortus moet plegen als ze zwanger raakt van de verkeerde man. In plaats van het stereotype te bevestigen dat een 'India op kousen' niet te vertrouwen is, ondergraaft Estor in haar poëzie de oriëntalistische representatie door het westerse zelfbeeld (dat bijvoorbeeld geënt is op technologische vooruitgang) te vernietigen. Daarom ook is niet Orb, maar Grout de plaats die in *Niemandslanchnacht* de sympathie van de verteller krijgt. Het stadsdeel mag in de ogen van het door en door gereguleerde Orb dan wel een achterbakse sloppenwijk zijn, maar het is tussen de kluiten aarde in Grout dat 'nachtgalen [zitten] te stralen van geluk'. De vogel die sinds Keats' 'Ode to a nightingale' misschien wel het sterkst de symbolische schoonheid van de poëzie in zich draagt, heeft de lichtende koepels en parels van Orb – net als Roza en Pili – verlaten voor de 'hooiwagenmassagraven' van Grout.

Het is kortom in Grout dat de poëzie tot bloei komt, dat de clandestiene schrijvers uit Orb daadwerkelijk een publiek vinden. Niet voor niets krijgt Pili juist in Exmorra, aan de randen van Grout, de handgeschreven gedichten van haar moeder te lezen. Het zijn teksten die weinig onderdoen voor Estors meest vurige verzen uit *Vuurdoorn me* en *Dit is geen theater meer*, met regels als 'waar de liefde wit als napalm / je geslacht in brand / steekt / om nooit meer weg te ebben' en 'Zijn ongetemde bossen schaamhaar / glanzen bij het dakraam. / Heb zijn bruin-roze vuurpijl / boven zijn grote walnoot / in zijn ganse lengte / mijn onderbuik in laten gaan'. Maar niet alleen deze hyperbolische seksualiteit doet de grens tussen Roza en Estor vervagen, belangrijker nog is dat de vier gedichten die Roza in het tijdschrift *Jachtterrein* publiceerde, in werkelijkheid onder de naam 'Annemarie Estor' in *Dietsche Warande & Belfort* verschenen. Roza, de oermoeder van *Niemandslanchnacht* die haar hart aan Grout verpand, is de literaire afsplitsing van Annemarie Estor – en alleen al om

die reden is het te kort door de bocht om hier van eenduidige stereotypering te spreken.

Zoals we via de gedichten van het personage Roza kunnen schakelen naar de auteur Estor, zo kunnen we andersom vanuit de poëtica van die auteur de sprong naar de personages wagen. Want zoals de heldinnen in *Niemandslanchnacht* zich afkeren van de westerse dictatuur die Orb heet, zo wenst ook Estor in haar kunst te breken met de hegemonie van het westerse denken, waarin kapitalisme en neoliberalisme minstens zo'n wurgende werking hebben als de sensoren in Orb. In het tijdschrift *Streven*, waarvan zij redacteur is, publiceerde de auteur een essay onder de titel 'Leefwereld 4.0', waarin zij laat zien het genre van de dystopie ook buiten de poëzie te beheersen. In het essay komt een ik-figuur aan het woord die lijkt te leven in een doorgeslagen neoliberale samenleving, en die onder meer noteert:

Ik hou ook van poëzie. Er is nu een jongedame die veel optreedt, snoepje hoor, en haar werk is echt alleraardigst, het stemt mild, het is een beetje bespiegelend, over alle daagse verwondering. Haar gedichten eindigen meestal in een grapje. Dat werkt leuk op het podium. Of ik in God geloof? Zeg, wat denk je? Die achterlijke waanzin. Wie zijn wilde haren kwijt wil of zijn agressieve lui wenst uit te leven gaat maar naar een barbaars land om daar zo'n bavianenorlog uit te vechten, eigen schuld als je door een kamelenkar wordt overreden, hahaha.

Gezien zijn of haar stereotyperende en hiërarchiebevestigende uitspraken over het 'barbaarse' land vol bavianen en kamelen staat deze ik-figuur haaks op Estors wereldvisie – of je moet nog steeds denken dat die sterk oriëntalistisch van aard is. De uitspraken die deze figuur over poëzie doet, moeten in het licht van die wereldvreemdheid als hoogst ironisch worden opgevat. In die zin zegt de lofzang van de ik-figuur op bespiegelende, licht verteerbare (podium)poëzie veel over de inzet van Estors eigen werk. Met haar sterk lichamelijke, soms schaamteloos hyperbolische poëzie wil Estor op zijn minst

resoneren in het brein van haar lezers, en als het even kan iets schrijven ‘dat door meer mensen gedeeld kan worden, iets dat hopelijk dus een hogere geldigheid heeft’. Dat laatste citaat komt uit een interview met Estor door Chrétien Breukers in *De Brakke Hond*, waarin de dichter ook een streven naar een directe communicatie op emotionele basis verwoordt. Veel minder thuis voelt Estor zich bij een ‘afstandelijke’ poëzie, die ze als tegenhanger presenteert van de romantische traditie waarin ze naar eigen zeggen thuishoort: ‘Zelf sta ik meer in de Romantische schoenen – ik hou van “the spontaneous overflow of powerful feelings”.’ Als we in de gedichten van Roza in *Niemandslanchnacht* iets zien, dan is het wel dat overstromen (‘Hij duwt mij, het florerende kadaver, / bij mijn vetkussens de trap op. / We hijgen uit, ribbenkast aan ribbenkast’).

In een recent interview in *Poëziekrant* doet Estor er nog een schepje bovenop door – licht provocerend, wellicht – het verschil in de verf te zetten tussen haar eigen werk en verzen die zij ‘anorexiapoëzie’ noemt: kale stillevens zonder talig vlees. Met name Nederlandse gedichten uit de jaren tachtig en negentig hebben onder deze ziekte te lijden gehad, meent Estor: ‘Er was weinig herrie, weinig smerigheid. Alle hoekjes waren met chloor uitgewassen.’ Het ideaal van Pablo Neruda, een van de grote voorbeelden van de dichter, is Estor liever: ‘Zo moet de poëzie die wij zoeken eruitzien: aangevreten als door een zuur door al wat een mens omhanden heeft, doortrokken van zweet en rook, riekend naar urine en lelie, besmeurd door al die beroepen die binnen of buiten het kader van de wet worden uitgeoefend.’ Het is het ideaal van *Niemandslanchnacht* ten voeten uit, en dan vooral dat van Grout – met al haar verschoppelingen, beperkten, blauwe kikkers en kruidentovenars.

Het toeval (of de knipogende marketing van Estor, dat kan ook) wil overigens dat in *Niemandslanchnacht* ook een personage genaamd Anorexia voorkomt. Het is de vrouw van Todopoderoso, de chaotische maar briljante wetenschapper die Pili op een petrishaaltje heeft verwekt. In de passages

waarin Anorexia voorkomt, speelt Estor een uitdagend spel met haar naam, met regels als ‘Anorexia was naar de keuken gegaan’ en beelden die de afwezigheid van eetlust alleen maar versterken, zoals ‘spirituele slagerij’ en ‘verkalkte kaken’. Opvallend is ook dat uitgerekend Anorexia degene is die Pili in contact brengt met de poëzie die haar moeder heeft geschreven, die zoals gezegd allerminst met anorexiapoëzie vergeleken kan worden. Wie zich verder in Estors oeuvre en opvattingen verdiept, ziet in *Niemandslanchnacht* kortom allerlei nieuws oplichten – alsof je je bevindt op een van de toverlantaarnsoires die Pili’s lerares Valeria regelmatig organiseert.

Wat dat betreft laat de kracht van *Niemandslanchnacht* zich misschien nog het best beschrijven aan de hand van de landkaart van Orb-e-Grout die in de bundel is opgenomen. Door de tussenkomst van de tekst is het letterlijk een in tweeën gescheurde kaart, zoals ook de stad niet één is. De plattegrond bevat alle plaatsen waar Pili’s reis haar brengt, van het tuinhuis van Radu tot Kamp Kuchaman, waar Rafraf en Douz hun onderkomen hebben. Wie de bundel leest, kan de kaart erop naslaan om de door Estor uitgestippelde routes te volgen en zo een mentale kaart van de ruimte te ontwikkelen. Maar evengoed kunnen we het proces omdraaien: je kunt ook zelf lijnen op de kaart trekken en vanuit die topografie de bundel in-duiken – een eindeloze, verrukkelijke niemandslanchnacht in.

Annemarie Estor: *Niemandslanchnacht: Een crime poem*. Wereldbibliotheek, 2018.

Bibliografie

- Obe Alkema: ‘Estors zoete melodieën strooien zand in je ogen’. In: *NRC Handelsblad*, 24 augustus 2018.
- Chrétien Breukers: “Kunst, en ook poëzie, moet niets meer of minder zijn dan het resultaat van je gevecht tegen de elementen”. In: *De Brakke Hond* (2011), 02, pp. 100–101.

- Anneleen de Coux: ‘Een gesprek met Annemarie Estor: Spanning’. In: *Poëziekrant* 42 (2018), 4, pp. 3–8.
- Jeroen Dera: “Zijn stem had het gedaan”: Annemarie Estors poëtische lokroep’. In: *nY* (2014), 20, pp. 131–142.
- Piet Gerbrandy: ‘De gapende afgrond in haar binnenste’. In: *De Groene Amsterdammer*, 15-3-2012.

Jeroen Dera (1986) is als neerlandicus verbonden aan de Radboud Universiteit Nijmegen en ArtEZ Hogeschool voor de Kunsten. Hij promoveerde in 2017 op de studie *Sprekend kritiek: literatuurprogramma's in de vroege jaren van de Nederlandse radio en televisie*. In zijn essayistiek houdt hij zich vooral bezig met hedendaagse poëzie, literatuuronderwijs en literaire mediageschiedenis. Dera is bestuurs- en jurylid van de Jan Campert-Stichting.

Dankwoord Annemarie Estor

Dit is mijn dankbetoon, mijn dansfeest, met dassenvel en al.

Doorheen de decennia, dat weet u,
deconstrueerden de dichters met Adorno de dichtkunst.
Het was datamining, tot darmbloedingen aan toe.
De decepties drukten debutanten dicht
en de degeneratie deemsterde in zichzelf weg.
De dichtkunst als defensiemateriaal, het dichten als deeltjes
onderzoek,
zo detacheerden wij de dithyramben en de dialecten.
De desinfectie doodde de divergerende denkrichtingen
en de deskundige kwam iets doen met een defibrillator.
Docenten doolden doemdenkend door het dodenhuisje.

Maar bij dageraad druppelde de dauw op de datsja's
en droomde Dolly tussen de dolmens over de dichters.

Dat de dichters met drakentongen als donderjagende Don Juans
driftig en drassig het dulle discours defloreerden onder en
boven het dekbed!

Dat zij dankzij het darwinisme in de datacentra
in de darkrooms de desserts in het décolleteetje van de dramatiek
durfden te laten druipen, dat op het decadentste dystopieënbal
de deus ex machina de dealende deejay dissocieerde –
en dat de dichters met doorgesmokkelde decoraties
de decorbouwers van diasporische dagen zouden worden
in plaats van defaitistischer detentiekampen dicht te plakken
met design. De deskundigen desnoods desoriënterend.
De dichters, de deugnieten,
dichtbundels drenkend in de dijonmosterd en de dillesaus,
de dichters, dubsteppend in de droesem op de dorsvloer,
de dichters en de djinns, jivend op Diwali,
dolgedraaid dolfijn dolgraag de donkerke drinkend,
en dan met de donderbus de doornstruiken in, duellerend
met de droomuitleggerige drogredenaars bij dreigingsniveau 3.

Dichters zouden drop-outs van waarde worden met een droproes in een droomkasteel.

Dit is mijn dankbetoon, mijn dansfeest, met dassenvel en al.
Dank u, stichting, stad en jury, om mijn droom te delen.
Het is een Dolly Dolly droom.

F. Bordewijk-prijs 2018
Jan van Aken
De ommegang

Juryrapport

In zijn zinderende roman *De ommegang* voert Jan van Aken de lezers aan de hand van de vondeling Isidoor van Rillington door het Europa van de decennia rond 1400, waar 's levens felheid regeert, de dood altijd op de loer ligt en zijn even briljante als opportunistische hoofdpersoon probeert zich een positie te verwerven waarin hij een kathedraal kan bouwen. Van Aken vertelt met razende vaart, kruidt het verhaal met historische feiten en soms een welgekozen anachronisme. Hij schildert zo het beeld van een tijd waarin ideologen van verschillende zijden onophoudelijk klaar staan om anderen de maat te nemen.

In dat decor wordt Isidoor een steeds fascinerender figuur: van een jongeling die temidden van roeszuchtige vrienden probeert het hoofd helder te houden tot een man die uiteindelijk fataal in zijn eigen geheugen verdwaalt. En van een student die neigt naar het voorzichtige en brave, tot een man die zijn kleine feilbaarheden tot rampen laat leiden en dan zelf een misdaad begaat.

Het maakt *De ommegang* tot niet alleen een historische, maar ook een psychologische avonturenroman. Dat komt niet als een verrassing. Sinds zijn debuut *Het oog van de basilisk* in 2000 verscheen heeft Van Aken indruk gemaakt met een reeks (historische) romans die uitblinken door hun spanning, hun meesterlijke associaties en een voorliefde voor het groteske, zonder dat de uitwerking van zijn personages daaronder lijdt.

Van Aken heeft sinds zijn vorige roman *De Afvallige* een sprong van duizend jaar vooruit in de tijd gemaakt, en een nieuwe stap voorwaarts gezet in zijn indrukwekkende oeuvre. Hij bevestigt met *De ommegang* zijn reputatie als voorname bouwmeester van historische fictie in het Nederlandse taalgebied.

Jeroen Vullings

Soleren op de akkoorden van de geschiedenis

Over De ommegang van Jan van Aken

Op zeker moment, in de zomer van 378 te Chersonessos, bevindt de charlataneske Swintharik, hoofdpersoon van *De Afvallige* (2013), zich bij de gevreesde Hunnen. Hij mag daar als soortement onderhandelaar de Raad van Ouden toespreken en neemt de gelegenheid te baat om maar direct gemene zaak te maken. Loyaliteit aan de Romeinse keizer blijkt hem ten enenmale vreemd. Hij begint met een historisch exposé, doorwasemd van *Realpolitik*: ‘Het mag zo zijn dat koningen altijd een zekere mate van rijkdom verzamelen – daar zijn het koningen voor – maar de keizer wil niets anders dan zijn grenzen beschermen tegen invallers, die het voorzien hebben op zijn eigen rijkdommen en die van zijn eigen onderdanen. Als het gaat om goud en buit, is er geen betere prooi dan dat enorme Romeinse Rijk. Vele eeuwen inmiddels, beheerst het de hele wereld en overal sleept het de rijkdommen weg. Voorbij de rivieren, in het land waar nu jullie jongemannen vertoeven, zijn de villa’s al geplunderd, maar dat is pas het begin. Verder naar het westen ligt het rijke Gallië, waar ik zelf geboren ben; een vruchtbaar, groen land, waar de steden welvarend zijn, maar eenvoudig te overheersen – sommige mogen zelfs geen garnizoenen hebben. Hier komen vreemde volkeren al eeuwen op af, als rusteloze golven die naar het strand rollen, en geen van hen is er werkelijk in geslaagd zich meester te maken van de rijkdommen.’

De drankzuchtige opportunist Swintharik komt nu pas op stoom. Hij laat in een paar zinnen een wereldkaart voor de geestesogen van de Aziatische nomaden verschijnen: ‘Zuidelijk van Gallië en ervan gescheiden door een gemakkelijk over te steken bergrug ligt het warme en machtige Spanje, en oostwaarts van de Gallische heuvels ligt in een langgerekt schiereiland het oude Italië met de hoofdstad Rome, de bakermat van het grote rijk. Het is oud, ziek en niet meer in staat om zijn rijkdommen te beschermen. En dan zijn daar Grieken-

land en het onvoorstelbaar rijke Klein-Azië.’ Dan volgt het slotakkoord van dit hoogverraad – verraad aan keizer en volk, aan ‘de hele beschaafde wereld’. Swintharik zegt: ‘Ik adviseer: maak geen gemene zaak met de keizers, zij willen hun vijanden tegen elkaar uitspelen. Tref dit rijk in het hart, voor het zich kan herstellen van de voortwoekerende zwakte. Val het binnen, plunder en roof, maak je meester van de schatten. Ik nodig jullie uit, deze boomgaard hangt vol rijpe vruchten en er is niemand die ze beheert.’

Opeens spreekt deze sluwe Gallische onverlaat als iemand die leeft in de eenentwintigste eeuw, de tijd van migratiestromen, de Europese Unie, *Frau Merkel*, gele hesjes en jaarlijkse apocalyptische visioenen over de ondergang van fort Europa: ‘Het ligt daar, Europa, het ligt klaar voor jullie en jullie kinderen. (...) De eenheid van dit rijk is schijn, de leiders zijn aasgieren die aan een kadaver trekken om zoveel mogelijk vlees naar zich toe te halen. Alleen is het geen kadaver, maar een land van overvloed en weelde; de mensen dienen liever vreemdelingen, dan dat ze zich nog langer laten uitzuigen door hun eigen leiders. Europa is weerloos, neem het in bezit!’

Het antwoord van een oude voorman van de Hunnen op deze grote woorden is *debunking*: ‘Wie zal onze schapen hoeden, als wij expedities ondernemen?’ En tja, zo’n lang verblijf in het buitenland is toch ook niet aangenaam voor de vrouwen en kinderen die moeten achterblijven zonder echte man in huis. Bovendien, zegt die oude Hun, we hebben toch alles hier wat ons hartje begeert? In dat stuklopen van weidse plannen op het menselijke, al te menselijke, tegen de achtergrond van enorme historische bewegingen, herken je al helemaal de schrijvershand van Jan van Aken (1961). Maar nog karakteristieker is de voldoening die hij eruit put om van zijn personage Swintharik een beslissend radertje te maken in de geschiedenis die we zo goed dachten te kennen. Zo zou hij met zijn Europa-toespraak het zaadje geplant hebben voor de latere veroveringstochten van de Hunnen: ‘Deze nomaden veranderen hun gewoonten niet graag. Maar ze zullen het niet vergeten. De kinderen hebben het ook gehoord en spoedig zullen zij jongemannen zijn, die hunkeren naar avontuur. Als

zij eenmaal in beweging komen, zwermen ze uit als sprinkhanen en vreten alles kaal op hun weg.’ De tijd van Attila de Hun moet dan nog aanbreken.

De historische roman is Jan van Aken's *niche* en de geschiedenis is zijn zee om onlesbaar uit te drinken. Vanwege zijn eruditie, hang naar (historische) esoterie en verteldrift is hij in de kritiek ooit ‘de Nederlandse Umberto Eco’ genoemd, een compliment dat uitermate geschikt is voor op een achterflap. Toch is er een verschil tussen deze twee schrijvers: bij het historisch oeuvre van Van Aken bevangt je, anders dan bij de door overdocumentatie vaak stroef leesbare Eco, het Asterix-gevoel – zij het een hormonaal gestuurde Asterix. Mijn punt: Van Aken schrijft in wezen jongensboeken, vol onweerstaanbaar rare types uit de Oudheid, die rondbanjerden op een door seks en geweld bestierde wereld. Want ja, zijn romans zijn ook altijd *road novels*, waarin de onuitputtelijke antieke, telkens verrassend exotische wereld van uithoek naar uithoek bereisd wordt. Zo bezien is die wereld oneindig – doordat er zoveel verleden is én door het toenmalige, trage reistempo. Vanzelf wordt zo'n reis dan een lange, lange tocht, of dat nu door een troepje kennisbeluste studenten komt die als ware uitvreter misbruik maken van de gastvrijheid van kloosters of door chagrijnige geestelijken die over stoffige wegen moeten zeulen.

Historische informatie voegt Jan van Aken zo terloops mogelijk in; aan uitleggerij doet hij niet en alles wat de vertelling vertraagt, schraapt hij. Het lijkt hem minder om historische feiten te gaan dan om een reconstructie van het leven in de door hem uitgebeelde tijd, om het gevoel hoe het toentertijd écht was. En indien de geschiedenis een akkoordenschema is waarop je vrij kunt soleren, zoals in jazz gebeurt, krijgt Van Aken's geestkracht tegenover de structurerende historische feiten de meeste ruimte bij wat marginale types die meegezogen worden in de maalstroom van de Geschiedenis. Ooggetuigen van de geschiedenis. Neem de oude monnik Hroswith uit *De valse dageraad* (2001), die kan terugkijken op een avontuurlijk leven als respectievelijk

vogelvrije, meestersmid, slaaf en politiek adviseur aan het keizerlijk hof – vlak voor de grote kladderadatsch van het jaar 1000 na Christus. Van Aken toont in zijn proza tenslotte een voorliefde voor rampen, ingrijpende maatschappelijke veranderingen en ondergangssituaties. Of neem de scherpegebekte dichter Hipponax ('de vader van de parodie') uit *Koning voor een dag* (2008), in het Ionië van de zesde eeuw voor Christus. Of anders de zich in de eerste eeuw na Christus ophoudende reiziger Damis uit *De dwaas van Palmyra* (2003), een vergeetachtige leerling van Appolonius van Tyna, naar verluidt de meest vermaarde wijsgeer van zijn tijd. Van wie het overigens nog maar de vraag is of hij echt bestaan heeft – ook zo'n mystificatie past in het straatje van Van Aken.

Historische kennis verscherpt je blik op de werkelijkheid van vandaag, wordt vaak beweerd. Zulk optimisme vloeit niet automatisch voort uit Van Aken's proza. Pikant genoeg gaan zijn boeken eigenlijk altijd over de onbetrouwbaarheid van de geschiedenis; zijn vertellers zijn verschrikkelijk onbetrouwbaar en hij schrijft bij voorkeur over figuren die een vals beeld van de realiteit koesteren en behept zijn met een geromantiseerd idee van hun eigen achtergrond. Schelmen, fantasten en zonderlingen zijn het. Geen leerzame modellen, laat staan bakens voor enigerlei toekomst.

Tot nu toe klinkt het allemaal nogal convergerend wat ik over Van Aken's boeken te berde bracht: de geschiedenis als verbindende schakel, een geschiedenis die – als in Swinthariks Europese rede – ons heden bijschijnt en die tegelijkertijd ten diepste onbetrouwbaar is, op een valse voorstelling van zaken berust. Want het blijft mensenwerk. Komt daarbij nog het *road novel*-element, zijn hang naar rampen en apocalyptische tijden en zijn voorliefde voor in de schaduw van de grote geschiedenis ronddarrende personages, begenadigd met een prettig oneerbiedig karakter. Waarbij ik dan nog het op iedere pagina merkbare vertelplezier van de auteur verzuimd heb te vermelden. Eén roman lijkt zich niet geheel naar dit signalement te voegen: *Het Fluwelen Labyrint* (2005). Simpelweg, omdat dat boek in vergelijking met het meer verzonken decor

uit zijn andere werk, aandoet als een contemporaine roman.

Het Fluwelen Labyrint speelt in de jaren tachtig van de vorige eeuw. Preciezer tijdsnotaties worden verstrekt door een losse opmerking over de perestrojka, de Golfoorlog (die tussen Iran en Irak) die op zijn einde loopt en de drieënveertigste herdenking van het atoombombardement op Hiroshima: 1988. (Dertig jaar geleden, en zo bezien voor de lezer van nu ook een historische roman.) Maar 1988 is maar een jaartal; deze semi-autobiografische roman vangt als geen ander de *undergroundscene* in het Amsterdam van de jaren tachtig. Dat mag je letterlijk nemen: het centrale personage Einar verkeert in het verslaafdencircuit, als gebruiker en dealer van harddrugs. Maar ook zijn er de kraakpanden en de uitgaansgelegenheden, van Vrankrijk tot Korsakoff. *Het Fluwelen Labyrint* biedt meer dan junkieleed à la René Stoute, meer dan het literair aangezette, kunstige junkiebestaan van A.F.Th. van der Heijdens personage Albert Egberts. Van Aken biedt daarmee vergeleken het *echte ding*, met al die details en technieken over *basen*, roze, witte en bruine *smack*, en vooral de allesverterende onrust die Einar gijzelt. Ook in deze meer hedendaagse setting toont de schrijver hoe het toen wérkelijk was – via Einars bestaan als allengs minder recreatieve junk.

Er zijn meer overeenkomsten met de rest van zijn oeuvre. In deze roman wordt een kunststuk volvoerd: door middel van een vaste schare getuigen van toen, als in koor bij een Griekse tragedie, wordt commentaar geleverd op het later gereconstrueerde verhaal. De intrige komt neer op jongen-zoekt-naar-zijn-meisje: de verslaafde Einar zoekt naar Isida, vooral in het Fluwelen Labyrint. Oftewel de Wallen, in die tijd een junkieparadijs: ‘Het is hier altijd een paar graden warmer dan in de rest van de stad. Dat komt door de dichte bebouwing, en omdat overal de deuren wijd open staan, terwijl hittekanonnen de runners en portiers warm moeten houden.’ Het is in de romanwereld van Van Aken bij het vertellen van een verhaal nooit óf-óf, maar gezien de gelaagdheid juist én-én. Dus Einar doolt óók als Orpheus in de onderwereld, op zoek naar zijn Eurydice. Of liever: hij doolt op de plek waar hij die onderwereld wist, maar de tijd heeft die toegang on-

barmhartig afgesloten: ‘Deze stadswijken met hun kil glinsterende straten en harde licht kwamen niet meer overeen met de gecapitonneerde tunnels van zijn herinnering, met wat hij in gedachten het “Fluwelen Labyrint” noemde, en waarin zij nog steeds ronddwaalde.’

De tragiek is dat de verslavingscycli van deze gedoemde geliefden niet samenvallen, en ja: tegen het slot – hoe *eighties* – verkiest ze de zanger van een stoere band. Hoe klassiek en universeel dit motief ook is, door de overeenkomstige jaren tachtig-setting, de aandacht voor drugs, het uitgaansleven en het achternalopen van een meisje, is het moeilijk *Het Fluwelen Labyrint* niet als een *aemulatio* te zien van Joost Zwagermans *Gimmick!* Noem het de *hardcore*-versie. En de commentaar leverende rei is misschien ook wel minder Grieks dan de literaire toep dicteert: eerder lijkt het alsof dit metacommentaar bij de archeologische reconstructie van het karakter van Einar in de jaren tachtig – de eigenlijke inzet van deze ambitieuze roman – Van Akens variant is op wat Louis Paul Boon eerder deed in zijn cultuurpessimistische, met de verteltraditie brekende meesterwerk *De Kapellekensbaan*: hier zijn zijn kantieke schoolmeester, zijn johan janssens en al die anderen aan het woord.

Is dat vergezocht? Mij dunkt dat dit de roman is waarmee de Van Aken het stevigst zijn markante hoof heeft willen planten in de vaderlandse letteren, getuige deze voor zijn doen ongekend polemische opmerking over het literaire klimaat waarin hij scheidt: ‘De literatuur is er een van kaalslag en schraapzucht, van korte zinnnetjes en schrijverkens die kortstondige sporen trekken op het oppervlaktewater van verstikte sloten.’ Dit geluid is niet uniek, er zijn gelijkgestemde verzuchtingen van auteurs als A.F.Th. van der Heijden en Jamal Ouariachi over de vigerende stilistische kaalslag, het primaat van vrijwel bijzinloos proza en de daarmee gepaard gaande intolerantie ten opzichte van schrijvers die het zich moeilijker maken, die de lat hoger leggen. Het is duidelijk van welke denominatie Jan van Aken is.

Het zou voor de lijn in deze beschouwing maar al te goed uitkomen om te zeggen dat Van Aken zijn strijdtoneel verlegd

heeft met zijn zevende roman *De ommegang* (2018). Dat hij zijn ongemak met zijn vreemde eend-positie in het door simpele bestsellerkanonnen geregeerde literaire landschap heeft gesublimeerd in een nog ambitieuzer experiment: een historische roman over de geheugenkunst. Ga daar maar eens aan staan. Maar die vlieger gaat niet op. Er zijn schrijvers bij wie de ene roman uit de andere volgt, lineair. Bij Jan van Aken ligt dat – het zal inmiddels niemand meer verbazen – nét even anders. Elk project dat hij aanvat is een experiment, weten we uit interviews. Het ene lukt, het andere niet. Na verloop van tijd – dat kan makkelijk tien, vijftien jaar later worden – pakt hij zo'n manuscript weer op, de tijd blijkt dan rijp en het wordt alsnog een voltooid boek. Zo had hij *De ommegang* ooit bedoeld als Boekenweekgeschenk, handig om klaar te hebben voor het blijde moment dat de CPNB hém eindelijk eens zou vragen. Dat project stokte evenwel en toen hij het later opnam, besloot het lot anders: de roman werd een geschenk van ruim zeshonderd pagina's. Misschien verklaart deze werkwijze ook de kwalitatieve gelijkmatigheid in Jan van Aken's oeuvre, vanaf zijn debuutroman *Het oog van de Basilisk* (2000). Je kunt hoogstens zeggen dat hij met *De Afvallige* en nu *De ommegang* een grotere spanwijdte aankan.

Ambitieuze, noemde ik die laatste roman. De titel *De ommegang* verwijst naar het geheugensysteem van de vijftiende-eeuwse protagonist van de hoofdpersoon, de vijftiende-eeuwse heelmeeester en architect Isidoor van Rillington, een vondeling die opgevoed is in een Engels klooster. Van Aken's roman verhaalt van de dagelijkse wandelingen langs de denkbeeldige bouwwerken van Isidoor's geheugen, waarin hij een plek gegeven heeft aan alle boeken die hij heeft gelezen en alle door hem vergaarde kennis. Allemaal ondergebracht in die rustgevend geordende stralende innerlijke wereld. Zulke rijkdom aan kennis is niet minder dan een traktatie voor Van Aken, voor wie een boek schrijven ook altijd voordien studeren inhoudt: of dat nu het leren van een dode taal is, zwaardsmeden of Afrikaanse trommels leren bespelen. Tegelijkertijd is de roman ook het verhaal van de fysieke reis die Isidoor onderneemt. Zijn droom, onvergankelijke bouw-

werken scheppen, voert hem steeds verder, naar de rand van de wereld, richting China – en terug. Hij heeft een bewogen leven geleid, in historische zin: hij woonde bij de Mongoolse krijgshoofd Timoer Lenk, heeft weet van de militaire strategie van de Turken, en nog veel meer. Geen onbeduidende ooggetuige.

Als de roman begint voegt Isidorus zich bij een vader en een dochter die op weg zijn naar Konstanz, de stad waar het in de geschiedenis naar deze stad vernoemde kerkelijk concilie (1414–1418) een eind moet maken aan de onbeheersbare situatie dat er niet één paus is, maar drie, tegelijkertijd. Een noodsituatie, goed voor een schisma binnen de kerk: alle drie zeggen ze de enige, directe vertegenwoordiger van God op aarde te zijn. Koning Sigismund van Hongarije, de latere keizer van het Heilige Roomse Rijk, moet het pausenprobleem oplossen, zo de christelijke wereld van de ondergang redden en de eenheid van Europa bewaren. Het is een tijd van ketterijen en religieus fanatisme – ook toen al, beseft de eenentwintigste-eeuwse lezer. Er is toen besloten dat het concilie belangrijker was dan de paus.

Dat zijn de grimmige bouwstenen van *De ommegang*, het eigenlijke verhaal is de teloorgang van de cerebrale Isidoor in een al te prozaïsche wereld die zich niks gelegen laat liggen aan boekenkennis. Macht, genotzucht en aards slijk, daar ging het toen ook al om, in het onverbeterlijke ondermaanse. Toch komt hij ver, als man van de wetenschap die tóch ook graag in het centrum van de macht wil verkeren. In het dramatische slot van *De ommegang* krijgt hij een onderhoud met Sigismund. Zijn positie is hachelijk. Hij wordt aangezien voor een ketter en de brandstapel wacht. Zelfs wordt hij ervan verdacht de Wandelende Jood te zijn – nog erger in dat gesternte. Gelukkig weet de koning raad op deze angstige situatie: 'Als hij de Wandelende Jood niet is, dan is er geen reden hem op de brandstapel te zetten en als hij het wel is, dan kan geen hand ter wereld hem doden. Hij is immers gedoemd om in alle eeuwigheid de aarde te bewandelen.' Exit brandstapel. Het gaat Sigismund om iets anders: hij wil 'het geheim' van de geheugenkunstenaar Isidoor horen. In zijn oor. 'Ik buig me

naar hem toe. Een gewoon oor, rood als dat van een boer, met een afschuwelijke plek oorhaar.’

Wat Isidoor in dat behaarde oor zegt, staat letterlijk in *De ommegang*. Maar op een andere, meer figuurlijke manier weten we het antwoord al, via de daarvoor meebeleefde ervaringen op Isidoors levensweg. We zijn ervan getuige geweest hoe zijn geheugenpaleis oprees; we begrepen dat Isidoor niet de meest betrouwbare verteller is, mild gezegd. Nu rest als in de finale episode van een mensenleven, verbrokkeling. Isidoor schetst zijn imploderende wereld in aangrijpende woorden: ‘Toen ik onlangs in vertwijfeling op zoek ging naar onaangetaste gedeelten, vond ik voorbij de buitenste ringen een wildernis, waarvan ik me niet eens meer kan herinneren of die er eerder ook al was. Had ik daar niet eerder een oneindig leeg werkveld gehad, als een gladgeschuurd schilderspaneel? Ik probeerde de wildernis weg te denken, leegte te creëren, wat even leek te lukken, maar ik kon me niet zo lang inspannen en de wildernis schoot sneller op dan ik haar kon uitwissen. Tussen de donkere stammen en kronkelende ranken bewogen schimmen, en dan waren er de ogen vol waanzin die naar me terugstaarden, witte ogen als gruwelijke lege ijsvelden, die me naar zich toe wilden trekken.’ Kortom: de gang van een mens, als in het raadsel van de sfinx.

Het zou bij Jan van Aken vloeken in de kerk zijn hem een humanistisch schrijver te noemen. Duistere driften winnen het doorgaans van een brave inborst in zijn proza. Maar uiteindelijk blijkt die prettig onvolmaakte mens tóch – of misschien: juist – zijn maat der dingen.

Jan van Aken: *De ommegang*. Querido 2018.

Jeroen Vullings (1962) is literair criticus voor *Vrij Nederland* en *Nieuwsweekend*. Hij werkt aan een biografie van H.J.A. Hofland.

J. Greshoff-prijs 2018 Marja Pruis *Genoeg nu over mij*

Juryrapport

‘Je kunt niet alles onder controle houden’, citeert Marja Pruis de fotografe Rineke Dijkstra in *Genoeg nu over mij*. Dijkstra doelt op de kwetsbaarheid van het gefotografeerd worden: soms ziet ze de pijn in de blik van de geportretteerde, een voorafname op de confrontatie met de uiteindelijke foto. Want ‘je weet nooit precies van jezelf hoe je eruit ziet’. Enkele bladzijden later haalt Pruis het gedicht ‘Het kind en ik’ aan van Martinus Nijhoff, waarin een dichter in zijn viswater hoopt te vinden waarover hij kan schrijven.

Reflectie, beeldend dan wel talig, is een poging om alles onder controle te houden. *Genoeg nu over mij* is Pruis’ persoonlijke poging. Ze faalt met verve.

De schrijfster, columnist en critica kijkt onder meer via foto’s, boeken, ervaringen en films naar zichzelf en naar de wereld. En hoe die twee op elkaar reageren: lachend, lijdend, vloekend. Ze doet dat met een onnavolgbare *jote*. Erudiet, maar nooit pedant. Kritisch voor wat ze ziet, inclusief het eigen spiegelbeeld. Schaamteloos schaamtevol. Trefzeker, intelligent ongeremd, alledaags en onverwacht.

‘Het “ik” moet je verdienen’, zo schrijft ze. En ze exploiteert het tweeletterwoord alsof ze in één beweging ook de hemel binnen heeft gehaald.

Met *Genoeg nu over mij* bekronen we niet alleen een boek, een veelzijdige bundel essays en columns, bekronen we niet alleen een denker en schrijfster, een stem. De jury van de Jan Greshoff-prijs wil Pruis ook bekronen als wegbereider voor de jonge generatie die haar inmiddels is gevolgd. In haar voetsporen kregen bij *De Groene Amsterdammer* verschillende pennen vorm, ze experimenteren beloftevol met vormen en ideeën, streven naar hun eigen, persoonlijke reflectie in een poging om alles onder controle te houden. Pruis toont hun hoe te falen, meesterlijk.

Jan Postma
Oprecht peinzen
Over Genoeg nu over mij van Marja Pruis

Ik denk het zonder nu enorm te willen overdrijven toch zeker wekelijks: hoe zou Marja dit aanpakken? Ik denk het zonder erbij na te denken, zo vanzelfsprekend is het stellen van de vraag. Vaker dan niet moet er iets worden geschreven. Iets over iets. Met wat geluk is één van die twee vooraf gegeven. Maar dan nog rest de vraag: hoe, in hemelsnaam? Waarom blij je het, telkens wanneer je gaat zitten, weer te zijn verleerd? Dat zitten, dat is natuurlijk het geheim. Dat weten we allemaal. Gaan zitten – en vervolgens blijven zitten. Niet wanneer een begin zich heeft aangediend alles uit je handen laten vallen om dat succes te vieren. Blijven zitten, totdat het af is. Totdat er niets meer te halen valt.

Dat is het ideaal. In het beste geval de halve waarheid. De praktijk is er doorgaans een van gerommel en gezucht, van voortdurend duw- en trekwerk, van zin en tegenzin en onmachtig gescharrel. Zo stel ik me haar ook voor, maar dan soeverein. Genoeglijk klooiend in afwachting van. Je kunt immers toch niet beginnen voordat je weet hoe. Misschien eerst even iets opruimen. Iets leegmaken. Een lade opentrekken en kijken wat er gebeurt. Voor een echte schrijver moet zo iets toch voldoende stof opleveren. Stof voor iets.

Een echte schrijver. Hoe een echte schrijver het zou aanpakken, dat is wat Marja Pruis zich nog altijd even afvraagt voordat ze zich ergens aan waagt. Iets wat, zo stel ik me voor, ooit paniek was, toen twijfel werd en nu een ritueel is. Het geconcentreerde ademhalen van de hardloper in de startpositie, wachtend op het schot. Ze biecht het op, ook dat ze het pas hardop durft te zeggen sinds ze het in iemand anders woorden teruglas, maar zonder schroom. Het is wat het is. Echte schrijvers, dat zijn de anderen. Maar vaker dan niet zijn ze dood en iemand moet het toch doen? Onder woorden proberen te brengen wat het betekent om nu te leven. Hoe het voelt om hier en nu iemand te zijn.

‘Ik ging van huis met het vaste voornemen me niet in rare bochten te zullen wringen.’ Een openingszin van een column in *De Groene* waarin hier moeiteloos niet alleen de belofte schuilt van *Genoeg nu over mij*, het boek dat voor ons ligt, maar zelfs een complete levenshouding valt te herkennen. Een voornemen dat oprecht is – maar uitgesproken door iemand die zichzelf beter kent dan haar lief is.

Ik meen dat het Herman Franke was die ooit in een column bekende dat hij ieder stukje dat hij schreef dat niet met ‘ik’ begon als een kleine nederlaag ervoer.

Wie is de ik die ons voorhoudt dat het, als we tenminste de stille komma na het woord ‘genoeg’ negeren, wel voldoende over haar is gegaan? Als we de ondertitel *Confessies van een ervaren schamer* moeten geloven is de ik iemand die zichzelf ten diepste kent als schaamtevol. Het gebrek aan empathie met onszelf dat we als schaamte ervaren, moet worden overwonnen, willen we niet aan zelfhaat ten onder gaan, hoorde de ik psychoanalyticus Louis Tas ooit zeggen. Een prachtige analyse van wat we met de schaamte onszelf voortdurend dreigen aan te doen, maar ik denk dat die ondertitel – mooi, op dat uit de toon springende ‘confessies’ na – de ik tekort doet.

Hier, in dit korte essay over een boek vol essays over onder meer het essay, buigt een ik zich over een zichzelf onderzoekende ik – en hij leest: ‘Bij anderen ben ik juist altijd op zoek naar het ik, hoe persoonlijker hoe beter. Ik vind het geen probleem als een columnist over zijn kat schrijft, er kan een hoop moraal schuilgaan in de omgang met een kat, het is maar net welk discours wordt aangesneden. [...] Ik wil een allenig ik ontmoeten, niet verschanst, ik wil alles weten zonder dat ik het persoonlijke leven krijg uitgeserveerd.’ Alles weten, zonder dat het exhibitionistisch wordt.

De ik die zichzelf hier op de sofa legt is tegelijkertijd vol gezonde zelftwijfel en volledig overtuigd van haar eigen kunnen. Een ik die beseft dat het vertrouwen op je eigen waarneming in een essay de enige weg is die leidt naar de gedeelde ervaring.

Ze schrijft: ‘De kunst van het essay is uiteindelijk de balans zien te bewaren tussen het ik en het verhaal, de scalpel

zijn werk laten doen. Het therapeutische proza, het exhibitionisme, de bekentenisliteratuur, het naakte narcisme, de zwaartekracht van het solipsisme, het ligt allemaal op de loer. En gewoon, de trivialiteit.’

Ik denk dat dat waaraan ik-literatuur ten onder gaat, iets anders is. Niet het navelstaren of het exhibitionisme of de zelftherapie. Al die zaken kunnen immers op hun eigen manier een fascinerend schouwspel bieden. Het grootste gevaar voor het essay waarin een ik het woord voert is dat dat tweeletterige woord een gapende leegte blijft. Dat de stem die we overal horen aan niemand toebehoort. De schrijver die zich aan een ik waagt moet voortdurend beseffen hoe groot de kloof is tussen wat de schrijver schrijft en wat de lezer leest. De ik in het hoofd draagt een heel leven mee, is die ochtend opgestaan en heeft zich tijdens het aankleden in de spiegel bekeken, is aan een bureau gaan zitten. Zelfs als we deze ik niet doorgronden, weten we alles van hem.

De ik uit de openingszin van *Genoeg nu over mij* is nog niemand, maar we weten genoeg om haar levendig voor ons te zien. Die ik met dat vaste voornemen en de twijfel die er al in doorklinkt. We zien haar staan, daar waar ze volgens een raadgever onder geen beding mocht komen te staan: met haar in een te dikke sjaal gewikkelde hoofd vol in de wind, bovenop een stapel betonplaten op het Museumplein. Ze staart met betraande ogen in de verte. Als ze naar beneden zou kijken zou ze de fotograaf zien staan. Een man die haar zonder moeite zover kreeg datgene te doen waarvan ze zich stellig had voorgenomen het niet te doen. De foto zou boven een interview komen te staan. Ze had moeten vertellen waarover haar nieuwe boek zou gaan. Iets dat haar voortdurend ontglipte – of haar misschien nooit helemaal te binnen was geschoten. Ze weet dat ze boeken wil schrijven die over alles gaan. En hoe dat het risico met zich meebrengt dat ze over niets gaan. Maar ook hoe het dat gevaar is dat haar woorden leven inblaast.

Als ze van de betonplaten klimt, botst ze bijna tegen iemand op. Als ze ‘sorry’ zegt, en hij ‘het geeft niet’ antwoordt, ziet ze dat zijn gezicht verminkt is. Ze denkt: ‘Opeens wist

ik weer waar het om ging. Om weerloosheid, en schaamte. Om de dingen die je niet zegt.’

Zou ze stiekem al hebben beseft dat de klauterpartij een column zou opleveren? Het begin van een boek? Ik vroeg het me af toen ik iets verderop las hoe ze in een essay over Connie Palmén schreef: ‘Misschien is het wel een van de gruwelijkste dingen die een schrijver kan overkomen: dat hij ervan wordt verdacht dingen te laten gebeuren om erover te kunnen schrijven?’ De grootste zonde is het leven leven met een leeg vel in het achterhoofd. Al is er natuurlijk een verschil tussen op een stapel betonplaten klimmen en verliefd worden op Hans van Mierlo.

Everything is copy, citeert ze het motto van Nora Ephron. Maar die woorden hebben me altijd als een soort waarschuwing in de oren geklonken. Ze suggereren eenrichtingsverkeer. De schrijver als vampier die zich tegoed doet aan het bloed van een ander. *Everything is copy*, en wie daar een probleem mee heeft kan maar beter gewoon uit de buurt blijven. In *Genoeg nu over mij* lijkt van zoiets geen sprake. Alles is kopij, maar degene in wier aanwezigheid we verkeren lijkt eerder iemand voor wie dingen doen – lezen, denken, kijken – en erover schrijven niet wezenlijk verschillende bezigheden zijn. De relatie tussen leven en schrijven lijkt eerder een symbiotische. Er wordt geleefd om te schrijven en geschreven om te leven.

De ik in *Genoeg nu over mij* schept er zichtbaar plezier in een beetje aan zichzelf te frunniken, gewoon om te zien wat er zoal loskomt aan betekenis en begrip. Het is geen navelstaren, het is eerder een vrolijke zelfbewustheid. Oprechte nieuwsgierigheid en de hogere ironie van het zie mij mezelf zien.

Het gevolg is dat er verdomd weinig over het boek valt te zeggen dat niet al door het boek zelf wordt gezegd. Sterker: ik hoef dit maar op te schrijven en ik hoor haar zeggen: doe dit nou niet, ga nou niet vertellen hoe moeilijk het allemaal is. ‘Het is op zich een goeie huiver, een huiver waar je doorheen moet, maar je moet er de lezer niet mee lastigvallen.

Dat schrijf ik haar terug. Dat je de kunstmatigheid van het schrijfproces van je af moet schudden, het als een gegeven accepteren. Het is alsof je de eerste keer je cv opstelt, en denkt van je geboortedatum nog iets leuks te moeten maken. Niet zeggen hoe moeilijk het is je woorden te kiezen. En wat een aansteller je wel niet bent. Dat je ook honderd andere dingen had kunnen schrijven. Niet zeggen dat je in een crisis belandt, maar accepteren dat als je iets schrijft je in een crisis belandt en daar toch maar je mond over houden.' En ik hoef dit maar over te schrijven en hoor haar dat een zwakgebod noemen, 'een gebrek aan eigen tekst c.q. lafhartige volgzzaamheid'. Ik citeer er lustig op los. Citaten zijn de overtuigendste bewijslast wanneer je voor de waarde van iemands woorden wil pleiten. 'Mijn blijdschap over de ontdekking van het schrift is eigenlijk nooit overgegaan', schrijft ze ergens. Citeren is hoe de lezer zijn geluk deelt.

En dat weet zij ook. 'Als criticus heb ik relatief laat een leermeester gevonden in John Updike; een van diens stelregels is dat je soms beter een schrijver kunt overschrijven dan uit alle macht een poging doen om hem te parafraseren'. Niet zonder gevoel voor ironie in haar eigen woorden samengevat.

Ze haalt Gerrit Krol aan, die beweerde dat wie een boek schrijft een ijdeltuit is en wie een boek over zichzelf schrijft daarmee een ijdeltuit in het kwadraat. Ze roept woorden van Judith Herzberg in herinnering: 'Voor iemand die zo verlegen is als ik, is verlegenheid een uitkomst.' Ze denkt aan Connie Palmen, die in een essay over Cees Nooteboom schreef dat de werkelijkheid de grote kunst was die haar beste talenten verdiende.

De woorden van anderen zijn brandhout, dankbaar opgestookt om het eigen denken in beweging te zetten.

Misschien komen hier dan toch weer die schaamte en dat idee van de echte schrijvers om de hoek kijken. Iedere schrijver is ongelukkig op zijn eigen manier, maar ze lijden allen aan het oplichterssyndroom. Iets wat ze tussen neus en lippen door opmerkt ontroerde me: hoe ze haar beide biografische boeken had gewijd aan schrijfsters die haar intimideerden. Hoe

ze er stiekem van overtuigd was dat A.H. Nijhoff en Patricia De Martelaere, zouden ze hebben geweten dat *zij* daar aan een bureau zat te zwoegen op hun schrijverslevens, de wenkbrauwen zouden hebben gefronst: 'Eén onuitgesproken vraag brandend op hun lippen: *jij?*'

Waar die schaamte vandaan komt is helder: het schrijven over andere schrijvers riekt naar 'onder de vlag van een ander varen [...] in ieder geval ben je bezig je een ander toe te eigenen; in de praktijk maakte het dat ik op mijn tenen stond om er naar vermogen iets van te maken.'

Het is het essay waarin ze ook herinneringen aan een gesprek met Louis Tas ophaalt. 'Je beschadigt een mens door hem niet te begrijpen, zei hij.'

Zoveel staat er op het spel.

Is dat wat de essayist wil als ze wordt gelezen? Begrepen worden? Is dat niet een veel angstaanjagender vooruitzicht dan simpelweg met andermans ogen jezelf als nieuw kunnen zien?

Ik houd zelf wel van de essaybundel die zich er niet voor schaamt een bijeengeraapt zootje te zijn. Iets dat de wanordelijkheid van het geestelijke leven van de auteur zonder enige terughoudendheid blootlegt. Wat recensies, een handvol herinneringen, een stapeltje essays: alles was tussendoor kwam, maar waar stiekem niet minder zweet en liefde in is gaan zitten. Maar *Genoeg nu over mij* is van een andere orde. Er is nagedacht over hoe dat wat eerder werd geschreven in een groter verband kon worden gezien. Er is een niet per se expliciet geformuleerd idee ingeslopen. Je ziet het aan de wijze waarop de losse delen elkaar opvolgen. Er zit een logica in die niet direct te onderscheiden maar in alles voelbaar is. Een onmiskenbare, onbevattelijke vanzelfsprekendheid. Het gevoel waardoor je ook buiten op straat nog weleens kunt worden overvallen.

Ook wanneer titels anders doen vermoeden – en je de naam van bijvoorbeeld James Salter, A.F.Th. van der Heijden of Connie Palmen ziet staan – gaan de essays in *Genoeg nu over mij* nooit echt over iemand en zijn of haar werk. Ze willen de

schijn misschien wekken, maar het werkelijke onderwerp is altijd iets groters. Schaamte. Humor. Begeerte. Het werk van anderen is hooguit een prisma om zo iets mee open te breken.

Ze schrijft natuurlijk over het schrijven zelf, en uiteraard over mannen en vrouwen. Over verinnerlijkte gastvrouwen en waarom vrouwen niet grappig zouden zijn, over jong zijn en ouder worden, over de controle houden en het vooruitzicht die controle te verliezen. Over begeerte en levenslust, over hoe literatuur kan spreken over dat wat onbespreekbaar is, over de wil alleen te zijn. En ergens daartussen liggen de toegetakelde lichamen van Theo Maassen en Youp van 't Hek: de eerste nog net ademend, de tweede morsdood. Ze weet hoe het navertellen van grappen vrijwel altijd iets pijnlijks oplevert, en maakt daar maximaal gebruik van. Zoete wraak.

De beweging die het boek subtiel maakt is er een van ironisch zelfbewustzijn, van het zichzelf beschouwende schrijven, naar eerst de vrouwelijke en vervolgens de menselijke conditie. *Hoe kan ik schrijven?* wordt langzaam *Hoe kunnen we zijn?*

'Mag ik een domme vraag stellen?', mompelde ik tijdens een redactievergadering bij *De Groene*, een paar weken geleden. Ik weet niet meer waar het gesprek over ging of wat de vraag was, maar wat ik me nog wel levendig herinner hoe ik dacht dat niemand me had gehoord toen er van links naast me een aansporing klonk: 'Ja, stel alsjeblieft een domme vraag.' Ze zei het op een toon die leek te willen zeggen: er worden hier veel te weinig domme vragen gesteld.

Ze is niet bang om af en toe een vraag te stellen waarop het antwoord waarschijnlijk voor de hand ligt. Niet bang om iets nog niet te weten. Een gezondere omgang met de eigen onwetendheid kan ik me eigenlijk niet indenken: weten tot waar je eigen kennis rijkt en dat besef niet uit de weg gaan maar als een basaal gegeven vanuit waar je verder kunt werken. Niet bang zijn. Met veel lezen en wat gepuzzel kun je een hoop doorgronden. Wie zo kwetsbaar durft te zijn wordt dikwijls beloond met wijsheid. Meer dan die schaamte is dat wat de ik die in *Genoeg nu over mij* aan het woord is, lijkt te ken-

merken. Het is iemand die instinctief lijkt te weten wat er wel en niet toe doet. Niet simpelweg vermoeden maar echt weten. Het is alsof ze weet hoe de verhoudingen liggen, hoe ze weet waar de dingen zich ten opzichte van elkaar zo ongeveer moeten bevinden.

Helemaal aan het begin van de bundel, in een essay over spiegels en onschuldig narcisme, over naar jezelf kijken en de kloof die gaapt tussen ons zelfbeeld en hoe anderen ons zien, denkt ze aan video-opnames die fotografe Rineke Dijkstra ooit maakte in een club in Liverpool. Jongens en meisjes uit een tijd die tegelijkertijd nog gewoon de onze is en ver achter ons lijkt te liggen. Ze dansen als in een trance. 'Een meisje met een lodderige oogopslag en een lang lijdzaam kapsel lurkt aan een fles bier, stoer en blasé.' Ze zijn nog zo jong, maar ze weten al zo duidelijk hoe volwassenheid eruit moet zien. 'Ze oefenen een volwassen pose, deze pubers, *been there done that*, met bravoure en met gêne.'

Halverwege het boek: 'Bij de kapper had ik een interessant gesprek met een mooie vrouw. Romig en dampend, een op uitbreken staande hinde gelijk.' Er is iets met die verbazing waarmee ze naar andere vrouwen kijkt. Jonge vrouwen in het bijzonder. De blik is op de een of andere manier zo duidelijk dezelfde als waarmee ze zichzelf bekijkt. Ze houdt er voor zichzelf geen andere standaarden op na, laat zichzelf niet weggomen met iets wat ze een ander zou verwijten.

Ze wantrouwt zichzelf net genoeg, denk ik. Ze kan het niet nalaten zo nu en dan te laten vallen hoe de vrouw voor de vrouw een wolvin is. 'Dat eeuwige gemiespel, die veroordelende blikken, de dolkstoten in de rug'. Of: 'Vrouwen hebben eigenlijk nooit het beste met elkaar voor.' Het zijn van die momenten waarop je haar niet letterlijk moet nemen, maar wel serieus.

'O, die broekjes. Wat dachten de meisjes toen ze die vanochtend aansjorden? Hebben ze hun achterwereld wel uit en te na bekeken in de spiegel? Of de boel er niet te uitnodigend uit komt kieken?' Ze ziet hoe haar terrasgenoten ook zitten te kijken, maar ze is in een barmhartige bui: 'Geeft niet, de zon schijnt, ik hou van mijn medemens.'

Er is niets mooier dan deze blik, de combinatie van melancholische jaloezie, liefdevolle spot, opluchting en mededogen waarmee ze het allemaal ziet gebeuren. Een handvol pagina's verder: 'Wat me gewoon opvalt aan meisjes, nu, is dat ze eruitzien als vermoeide hoeren. Ook dat zei ik al: ik kan de toon niet zo goed vinden. Hun stemgeluid is zo laag, hun wimpers zijn zo nadrukkelijk gekruld. Ze roken sigaretten alsof ze al jaren op de stoep schande aan het spreken zijn over de prijs van rode kool.' (Moet je de lezer ermee lastigvallen dat het moeilijk is om de juiste toon te vinden? Laten we het erop houden dat wie de regels kent het vrij staat ze te breken.)

Ze schrijft dat de kunst van het essay schuilt in het vinden van een balans tussen de ik en het verhaal. Ik zou daar iets aan willen toevoegen. Het essay is verhaal en beschouwing ineen. Zowel het geleefde moment als de vorm waarin we haar later boetseren. Het essay is de bezonken werkelijkheid. Dat is wat je terughoort in die openingsregel. 'Ik ging van huis met het vaste voornemen me niet in rare bochten te zullen wringen.' Het verhaal is nog maar amper begonnen en de reflectie heeft zich al aangediend. *Show and tell*.

Ze citeert Annie Dillard: 'Schrijf over de winter in de zomer.' Misschien is dat uiteindelijk de kunst van het essay.

Zoals de titel *Genoeg nu over mij* perfect dubbelzinnig is, zo is de ik in het boek schaamteloos ambigu. Iemand die zichzelf en anderen kan veroordelen en vergeven met een en hetzelfde woord. Iemand die niet neerkijkt op oppervlakkige genoegens en peilloze diepte niet vreest. Iemand die zichzelf doorziet en voor zichzelf ondoorgrondelijk blijft.

In zijn bundel *The Crack-Up* (1945) gaf F. Scott Fitzgerald zijn befaamde definitie van 'a first-rate intelligence' als 'the ability to hold two opposed ideas in the mind at the same time, and still retain the ability to function.' Ik denk dat een soortgelijke ontvankelijkheid voor ambiguïteit de beste essayisten kenmerkt. Een blik die tegenstrijdigheden in zich weet te verenigen, een manier van kijken die de paradoxale tegenstelling tussen helderheid en nuance weet te overstijgen. Alsof één oog in zwart-wit het scherpe contrast tussen alle dingen ziet terwijl

het andere oog eindeloos veel subtiele verschillen van toon en kleur registreert en die twee samen een rijk geschakeerd beeld opleveren – een schitterend beeld van het uitzonderlijke, alledaagse leven.

Marja Pruis: *Genoeg nu over mij. Confessies van een ervaren schamer*. Nijgh & Van Ditmar 2017.

Jan Postma (1985) werd opgeleid tot politicoloog, maar kreeg in 2010 een bevrijdend mailtje van Marja Pruis. Sinds 2015 is hij redacteur bij *De Groene Amsterdammer*. In 2017 verscheen zijn essaybundel *Vroege werken*.

Dankwoord Marja Pruis

Op twitter woedt een discussie over iets wat een voetbal-expert op tv heeft gezegd over homo's. Het lijkt vast al lang geleden tegen de tijd dat u dit uit mijn mond hoort, ik hoop ook eigenlijk dat het al lang geleden lijkt, maar u moet mij excuseren: ik schrijf dit begin december en toen woedde dus een twitterstorm over een opmerking van die besnorde voetbalexpert, er werd een hashtag in het leven geroepen om de man van repliek te dienen, en zoals dat dan wel vaker gaat: er waren ook weer mensen die die opgewondenheid belachelijk vonden.

Iemand twitterde in reactie iets waarnaar ik een tijdje bleef kijken, zijn mededeling raakte mij, het raakte aan iets ouds, een gek taaie onzekerheid, zo iets moest het in ieder geval wel zijn, want waarom anders las ik zijn tweet een paar keer, behalve dan dat ik degene die die mededeling twitterde kende. Niet helemaal echt persoonlijk, maar hij is een collega-columnist, hij schrijft zijn columns zelfs voor hetzelfde blad als ik ze schrijf. Dit is wat hij twitterde:

Terwijl de uitholling van de democratie, de uitbuiting van de factor arbeid en de verwoesting van de planeet onverminderd doorgaan, is #sorryjohan trending topic...

Ik vraag me vaak af waarover ik schrijf terwijl de uitholling van de democratie gaande is, de uitbuiting van de factor arbeid iedere dag weer van de muren druipt, net als de verwoesting van de planeet. Diep van binnen ben ik bang dat ik over trivialiteiten schrijf, in plaats van over belangrijke zaken. Deze angst, in combinatie met het feit dat als ik begin met schrijven, of het nu een column is, een recensie, een essay, een verhaal, een roman, ik me elke keer opnieuw afvraag wie ik ben, of ik leef, wat dat betekent en waar mijn gedachten zitten, zorgt voor een permanent soort spanning waarin alles moet gebeuren.

Ik wil altijd het liefst een overtrekvel ergens over heen leggen, en gewoon de boel overtrekken.

Op 20 december 1986 ontving Renate Rubinstein de Greshoff-prijs. Ze liet haar dankwoord uitspreken door haar goede vriend Aad Nuis, omdat ze er tegenop zag trappen te moeten bestijgen die ze zelf niet meer aankon, en dat ze dan gedragen zou moeten worden. Ze had immers ms, daarover ging het boek ook waarvoor ze de Greshoff-prijs kreeg. *Nee heb je*. In haar dankwoord zegt ze dat ze dit boek schreef omdat ze zich steeds leugenachtiger begon te voelen over het feit dat ze verzweg dat ze ziek was, en zich liet afleiden door bijzaken. En dit terwijl, zoals ze schrijft, het haar ambitie is om de sof van haar leven onder ogen te zien en te zoeken naar een vorm die er mogelijksterwijs aan gegeven kan worden.

Gelukkig sta ik hier gezond van lijf en leden voor u, en denk ik niet, zeker vandaag niet, aan mijn leven als een sof. Wel is er altijd die zoektocht naar de vorm, en het me afvragen of ik wel over de hoofdzaak schrijf en niet over bijzaken. Zelfs vraag ik me af of ik wel eerlijk ben, en niet eigenlijk vooral aan het doen ben alsof. Vormgeven is de enige vrijheid die je tegenover de inhoud van je leven hebt, zoals Rubinstein schrijft. Ik probeer denk ik niet alleen het leven in een vorm te persen, maar ook mezelf. Het levert iets op dat eerlijk en leugenachtig tegelijk is.

Ik heb in *Genoeg nu over mij*, alsof er geen Erdogan was, geen Brexit, geen Zwarte Piet, alsof er geen klimaat bestond en er geen kennelijke staat was waarin Europa verkeerde, stukken geschreven over brieven die geliefden elkaar schreven en de hopeloos goede voornemens die ze daarin uiten, over de verraderlijke kanten van nostalgie en dat je op een dag geen zin meer hebt om foto's te bekijken, over wie je ziet als je in de spiegel kijkt, over waarom vrouwen betere mensen zijn maar niet echt grappig, over onze obsessie met intimiteiten die zo publiekelijk mogelijk beleefd moeten worden, en dat vrouwen meer van hun vader houden dan van hun moeder. Mijn grote woorden waren niet uitholling, verwoesting en #sorryjohan, maar liefde, angst, geluk, schaamte.

Genoeg nu over mij gaat over het wankelende continuüm waarop het schrijven zich wat mij betreft beweegt. Aan de ene kant staat in een klein priegellettertje 'ik' en aan de andere

kant staat het er in vette kapitalen: IK. Ik moet je verdienen, ik schrijf het en ik denk het. Wie ben ik dat ik dit vind. Wie ben ik dat ik dit opschrijf. Wie ben ik dat u naar me luistert, me leest. Ik zwalk tussen liegen en eerlijkheid, zwijgen en heerszucht, en hoop op absolutie. Van wie in godsnaam? Van iemand die me in de gaten houdt, me uitlucht van tijd tot tijd, me leest. Dank u wel daarvoor.

Constantijn Huygens-prijs 2018 Nelleke Noordervliet

Juryrapport

Al vanaf haar eerste romans geldt Nelleke Noordervliet als een van de belangrijkste hedendaagse Nederlandse schrijvers. Die vroege romans maakten meteen duidelijk dat het grote kwesties zijn die deze auteur bezighouden: de verhouding tot het verleden, de plaats in de tijd en de weerslag van de grote geschiedenis op het persoonlijke leven. Bestaande en fictieve vrouwen bracht zij tot denken en spreken over levensvraagstukken die voor ons nog steeds belangrijk zijn. In *Tine of De dalen waar het leven woont* (1987) probeert Tine van Wijnbergen, de eerste vrouw van Multatuli, haar houding te bepalen tegenover alles wat haar man haar heeft aangedaan en maakt zij de balans op van haar leven. Het oog van Elisabeth Lestevenon in *Het oog van de engel* (1991) ziet het toenemende kwaad en de teloorgang van de idealen aan de vooravond van de Franse revolutie.

Historische verbeelding, maatschappelijke betrokkenheid en een gevoel van verantwoordelijkheid gaan in dit schrijverschap hand in hand. Het is vooral affiniteit met morele vraagstukken die de auteur vaak naar het verleden heeft gevoerd, in het bijzonder naar de achttiende eeuw (*Het oog van de engel* (1991), *Pelican Bay* (2002)). Ook in haar eigentijdse romans gaat het om morele thema's en om de last van het verleden in het heden (*De naam van de vader* (1993), *Uit het paradijs* (1997)).

In dertig jaar tijd groeide haar oeuvre uit tot een indrukwekkende verzameling teksten. Naast tien kloeke romans omvat het novellen, verhalen, essays, toneel en non-fictie; de traditionele genre grenzen werden in dit oeuvre overigens herhaaldelijk opgerekt en overschreden. De geschiedenis loopt er als een rode draad doorheen. Ook haar eigen verleden heeft zij onderzocht, via haar overgrootmoeder Engelbertha Wiggelaar, in *Altijd roomboter* (2005). In de meest recente roman *Aan het eind van de dag* (2016) komen veel draden van dit

schrijverschap samen. Ex-minister Katharina Donker neemt haar leven met zijn plichten, idealen en morele keuzes onder de loep en overdenkt daarbij de voors en tegens van het levensverhaal, de biografie. Hier zien we Noordervliet in haar volle kracht.

Met haar veelgelezen romans en essays maar ook via talrijke columns en een onafzienbare reeks mediaoptredens is Nelleke Noordervliet uitgegroeid tot een invloedrijke stem in de Nederlandse cultuur. Zij leverde aan tal van discussies haar geheel eigen bijdrage, met onderwijs en geschiedenis als favoriete onderwerpen. Bovendien was zij vanaf haar eerste schrijversjaren actief in culturele organisaties. Zo geeft zij al vele jaren vorm aan het ideaal van de schrijver als publieke intellectueel. De ruimte en aandacht die deze rol vraagt, lijken soms op gespannen voet te staan met de bescheidenheid en reserve die de persoon van Nelleke Noordervliet kenmerken. Spanning is er ook tussen de erkenning die zij vanuit de lezers en het culturele veld ruimschoots heeft gekregen en de literaire bekroningen die goeddeels uitbleven. Literaire prijzen bleven beperkt tot een AKO-nominatie voor *Het oog van de engel* (1992) en de Multatuliprijs voor *De naam van de vader* (1994). Met veel genoegen bekroont de jury het veelomvattende oeuvre van Nelleke Noordervliet met de Constantijn Huygensprijs 2018.

Elsbeth Etty

Een spel met genres en posities

Over het oeuvre van Nelleke Noordervliet

Het debuut van Nelleke Noordervliet, *Tine of De dalen waar het leven woont* (1987), plaatste me indertijd voor een raadsel. Wat beoogde de ‘Overveense neerlandica’, zoals ik de onbekende schrijfster in een recensie omschreef, met het gefingeerde dagboek van Multatuli’s eerste vrouw Everdine (Tine) van Wijnbergen? Was het een ‘beginselverklaring’ over historische waarheidsvinding met literaire middelen? Een verkapt zelfportret? Of wilde ze in het jaar dat Eduard Douwes Dekkers honderdste sterfdag werd herdacht, diens in de *Max Havelaar* als heilig voorgestelde *femme de poète* een eigen plaats in de geschiedenis geven? W.F Hermans had eerder geschreven: ‘De publieke opinie is meestal niet in staat geweest Tine anders te beschouwen dan als een bedrogen, verwaarloosde, misbruikte vrouw. Voor het onweersprekelijke feit dat zij minstens even excentriek was als hij, had men geen oog.’

Noordervliet had daar duidelijk wél oog voor. Met een opmerkelijk inlevingsvermogen en stilistisch vernuft wist de toen 42-jarige debutante Tine te bevrijden van de mythe die Multatuli van haar had gemaakt. Toch slaagde ze er in mijn ogen niet in om door te dringen tot het wezen van haar personage. Dat lag niet zozeer aan de capaciteiten van de schrijfster als wel aan het door mij gewantrouwde hybride genre van de *vie romancée*, iets tussen fictie en non-fictie in, een mengsel van feiten en fantasie. Ik vroeg me af waarom ze niet gekozen had voor een roman over of een biografie van Everdine van Wijnbergen en hoopte dat haar volgende boek het één of het ander zou zijn: fictie, dan wel een op controleerbare bronnen steunend non-fictiewerk.

Het werd fictie. Nog geen twee jaar na *Tine* verrijkte Noordervliet de literatuur met de voldragen roman *Millemorti*. Hoofdpersoon is een hedendaagse kunsthistorica van rond de veertig die een studie wil schrijven met als titel ‘Tekenen in tijd

en ruimte'. Tijdens een *sabbatical* in een geïsoleerd Zwitsers bergdorp zorgt het toeval (of het lot) ervoor dat het werk van de kunsthistorica geen abstract vertoog wordt. Omdat haar koffer met studieboeken is zoekgeraakt kan ze geen wetenschappelijke fiches vullen en verdiept ze zich in haar persoonlijke verhouding tot tijd en ruimte. Een reeks van gebeurtenissen en ontmoetingen leert haar dat ze om haar drijfveren en die van anderen te doorgronden, niet moet zoeken in naslagwerken maar in de dalen waar het leven woont.

Met deze verwijzing naar haar debuut (waarin Tine zich afvraagt of ze een moreel oordeel moet uitspreken over 'het teken waarin ik mijn leven gesteld heb') maakte Noordervliet duidelijk waar het haar als schrijfster om te doen is: nadenken over de eeuwige, altijd terugkerende moeder aller filosofische vragen: hoe te leven? Om antwoorden te vinden laat ze haar personages op cruciale momenten in de geschiedenis of in hun eigen bestaan verantwoording afleggen over hun keuzes.

De fictieve kunsthistorica Anna Arents in *Millemorti* is het tegendeel van Multatuli's lijdzame, onaantrekkelijke en toegewijde Tine, die zich in dienst stelde van zijn genie. Met haar allitererende naam en Rotterdamse achtergrond lijkt ze eerder op Nelleke Noordervliet als veertiger: zelfbewust, mooi en onafhankelijk, maar worstelend met dezelfde vragen als Tine, die in haar dagboek optekende: 'Wanneer de goddelijke norm opgeheven is en leven naar welke toetssteen dan ook geen beloning of sanctie kent in de vorm van eeuwig heil of hel, let niets je opportunistisch te zijn of van norm te veranderen als van kapsel.'

Anna Arents (de naam verwijst weinig subtiel naar Hannah Arendt aan wie ze vaak refereert) raakt in het Zwitserse dal als gewantrouwde buitenstaander betrokken bij een hoogoplopende politieke strijd, net als Tine in Lebak. Behalve haar eigen rol in het conflict binnen de dorpsbevolking, belicht ze de drijfveren van andere relatieve buitenstaanders, die zich hetzij afzijdig houden en berusten in hun lot, hetzij opportunistisch meebuigen of met fatale gevolgen in opstand komen tegen dreigend onrecht. Zelf voelt Anna

zich een verliezer. Aan een vriendin schrijft ze: 'Ik heb macht willen uitoefenen, schoonheid beschrijven, bergen bedwingen, een man bezitten, in een gemeenschap wortelen. Daar heb ik mijn best voor gedaan. Maar het is: het noodlot tarten [...] Want er valt niets te buigen aan het noodlot dat als een afzonderlijk spoor parallel loopt aan het plan dat je zelf voor je leven trok.' 'Van nature ben ik geneigd tot de strijd', concludeert ze, 'maar schrik terug voor de bloedige gevolgen. Sommigen nemen het risico. Ik ken iemand die welhaast onder de last bezwijkt.' Ze doelt op de door de gemeenschap uitgestoten postbode van het dorp die bekentenissen neerpent in aan zichzelf verstuurde brieven. Tegelijkertijd doet hij denken aan de compromisloze Multatuli van wie Tine leerde dat 'verzet geoorloofd, ja zelfs noodzakelijk' is.

De ethische vraagstukken in *Millemorti* zijn dezelfde als die in Noordervliet's debuut, maar nu zijn ze verwerkt in een meeslepende avonturenroman vol drama en symboliek die zich – ook bij herlezing – zowel inhoudelijk als stilistisch kan meten met de fictie van Harry Mulisch.

Bijna dertig jaar en evenzovele boeken later leek Noordervliet bij monde van de hoofdpersoon van haar recente roman *Aan het eind van de dag* (2016) te expliciteren waarom ze na haar eersteling over een historische figuur voor fictie koos. De gepensioneerde politica en bestsellerauteur van feministische non-fictie, Katharina (Kat) Donker komt tot de conclusie dat 'alleen fictie – omdat die niet "echt gebeurd" is – het recht en het vermogen heeft ons te brengen tot de geheime kern van een mens. In fictie kunnen we gaan waar de werkelijkheid en de ethiek ons tegenhouden.'

Niettemin wortelen de romans van Noordervliet vaak in een 'echt gebeurde' werkelijkheid. Altijd met protagonisten die op zoek gaan naar hun kern, de waarheid over zichzelf, hoe moeilijk dat ook is. 'Waarheid is een valstrik waarin men herhaaldelijk trapt; de eigen ziel is soms zo donker dat men zijn eigen beweegredenen niet zuiver kan onderscheiden', legde ze Tine in de mond. 'De twijfel aan mijn motieven, de veranderlijkheid van mijn doel zullen mij misschien bij de

gratie van de paradox helpen het ideaal van zuiverheid te benaderen.’ En Kat Donker laat ze denken: ‘Ik had erop gerekend mijn ziel zuiver te kunnen houden.’ Ooit was deze progressieve ex-minister in twee paarse kabinetten getrouwd met een compromisloze studentenleider van Multatuliaanse allure aan wiens principes ze verraad heeft gepleegd. ‘Ik heb me gedragen zoals iedereen in de politiek zich gedroeg [...]: noodzakelijke compromissen, de verdenking van corruptie, verheimelijking van ware doelen, de narcistische strategie van het carrièrebelang.’

Pas als een wetenschappelijk ingestelde biografie in haar leven begint te wroeten en naar haar drijfveren vraagt, voelt ze de noodzaak haar ‘diepst verstopte waarheid’ naar boven te halen in plaats van te blijven koketteren met het geconstrueerde levensverhaal waarin ze zich – ‘hoe leugenachtig ook’ – thuis voelt.

Tot haar opluchting blijkt de gevreesde biografie die de aanleiding vormde voor haar bevrijdende zelfonderzoek, een academische verhandeling te zijn over de tweede helft van de twintigste eeuw aan de hand van Kat Donkers leven. ‘En zoals dat gaat met wetenschappelijk werken geschreven door een goed geïnformeerde maar stilistisch talentloze onderzoeker: er zit weinig jus in. Het is braaf en saai, zelfs waar het dat in de werkelijkheid niet was’, vindt Kat.

Een beetje dus zoals ik dacht over Noordervliets semi-biografie van Tine, alhoewel ik aan haar stilistische talent nooit heb getwijfeld. Aan jus ontbreekt het beslist niet in haar werk, waarin ze de existentiële vragen die haar grote inspiratiebron Albert Camus opwierp in *De mens in opstand* verpakt in meeslepende verhalen bevolkt door levensechte personages.

In navolging van Camus, die in zijn beroemde essay metafysische en historische opstanden analyseert, van de Franse Revolutie tot de Russische en van anarchisme tot nihilisme, verplaatst de historisch onderlegde Noordervliet zich graag in een meer of minder nabij verleden. *Het oog van de Engel* (1991), haar derde boek, is een historische roman met in de hoofdrol

de fictieve Elisabeth Lestevenon, dochter van een patriotische drukker uit Haarlem met wie ze in 1787 uitweek naar Frankrijk. Elisabeth is rationeel en onafhankelijk, maar in erotisch opzicht afhankelijk, want verslaafd aan haar minnaar, de arts Doppert, een compromisloze aanhanger van de revolutie. Met hem deelt ze het vooruitgangsgeloof van de Verlichting en de idealen van vrijheid, gelijkheid en broederschap, maar niet de machtsuitoefening en het bloedvergieten dat het realiseren daarvan door middel van de revolutie met zich meebrengt. ‘Het funderen van een persoonlijke moraal buiten welk geloof dan ook om, maar niet in strijd met het geluk van anderen, is sisyfuswerk’, houdt ze haar minder door zijn geweten geplaagde geliefde voor.

Het oog van de engel is geen bloedeloze reconstructie van een tijdperk aan de hand van het leven van Elisabeth Lestevenon, maar een roman over mensen die proberen de ideeën van hun tijd te ordenen en die achter hun eigen drijfveren trachten te komen. ‘Die drijfveren zijn niet zoveel anders dan de onze en wie naar Elisabeth en Doppert kijkt, ziet veel van zichzelf’, – schreef P.M. Reinders in *NRC Handelsblad*. ‘Noordervliets boek flonkert als een steen met talrijke facetten: het is spannend als een thriller, intrigerend als een psychologische roman, kleurrijk als een historiestuk.’

Die laatste kwalificatie is ook van toepassing op *De naam van de vader*, waarin Noordervliet de opstand van haar eigen oorlogse generatie – waarvoor het antifascistische verzet in de Tweede Wereldoorlog het morele ijkpunt was – langs de meetlat van Camus legt.

Toch is het moeilijker affiniteit te voelen met in de in 1945 geboren hoofdpersoon Augusta de Wit dan met de achttiende-eeuwse Elisabeth Lestevenon. Noordervliet wekt de indruk zich meer thuis te voelen in het verleden dan in het hier en nu, net als Kat Donker die tijdens haar zelfanalyse denkt: ‘Naarmate ik dichterbij het heden kom wordt het moeilijker, stroever’.

In augustus 1989 begint de 44-jarige Augusta de Wit een zoektocht naar haar geschiedenis en ontdekt hoezeer de

veranderingen in haar leven verweven zijn met alle wendingen in het naoorlogse Europa, eindigend met de Duitse hereniging. Ze is niet alleen onderdeel van de geschiedenis, Noordervliet maakt haar tot de personificatie ervan door – zoals Mulisch in *De ontdekking van de hemel* – wo II, de Koude Oorlog en het einde ervan, de hele eeuw, in een mythisch verband te plaatsen met Augusta als middelpunt. Die opzet slaagt maar ten dele, omdat Noordervliets personage een toeschouwer blijft die doet alsof ze deelnemer is. Wat ze voelt tijdens de revoluties van de jaren '60 die ze in het kielzog van haar geliefde 'afloopt', komt gekunsteld over, als een soort traktaatje:

O God, zo was het, dacht Guus en haar mond vulde zich met speeksel. Het zinderende nieuwe, de krankzinnige overgave aan het leven die ze nooit eerder had gekend, klonk door in de muziek, in de vriendschappen en liefdes. De wereld kenterde, alleen omdat zij dat wilden. Zoniet nu, wanneer dan? Het steeg naar het hoofd en greep naar de keel. Wie erbij was begrijpt iets van de angst die de bazen voelden voor de verbeelding en voor de massale weigering het versleten spel mee te spelen. Die begrijpt dat burgemeester Van Hall in een televisieprogramma huilde, en dat de machtige generaal De Gaulle beefde in zijn schuilplaats en aarzelde tussen abdicatie en burgeroorlog. Die begrijpt de voldoening die dat gaf. De geschiedenis, die stompzinnige keten van oorzaak en gevolg moest worden gebogen en gebroken. [...] Dit is het begin, wij gaan door met de strijd. Maar welke en wat daarna?

De naam van Augusta de Wit verwijst, anders dan die van Anna Arents uit *Millemorti* niet naar een bestaande figuur door wie Noordervliet zich heeft laten inspireren. Ze vermeldt dat haar hoofdpersoon op school hoorde dat ze misschien vernoemd is naar de schrijfster van *Orpheus in de dessa*, over een arm Javaans jongetje dat prachtig fluit speelde. Maar in werkelijkheid heet ze naar de Duitse soldaat August die haar tegen het einde van de oorlog verwekte en daarna uit haar leven verdween. De Wit is de achternaam van haar moeder, tot ver na de oorlog beschimpt als 'moffenhoer'.

De ironie van de geschiedenis wil dat de historische Augusta de Wit een revolutionaire figuur was die het tijdens de Russische revolutie samen met haar vriendin Henriette Roland Holst opnam voor de bolsjewieken. Als lid van de communistische partij moest ze de hoofdredacteur van de *NRC* schriftelijk toezeggen in de krant geen propaganda voor haar denkbeelden te maken. Noordervliet was daar niet van op de hoogte. Dat haar Augusta een communistische oom heeft, de enige die haar als kind in bescherming nam, is toeval en het komt ook niet door hem dat ze als student lid wordt van de linkse studentenvakbond.

Daarvoor is de half joodse activist Melchior verantwoordelijk. 'Hij bezat wat andere bebaarde en besandaalde theoretici misten: schoonheid en mysterie. Een toets van god en Satan. *Sympathy with the devil*. Jim Morrison had het. Mick Jagger. Daniel Cohn-Bendit was een ander type, een schelm, een Uilenspiegel. Zij schiepen een nieuwe hemel en een nieuwe aarde.' Augusta houdt het geheim van haar afkomst voor hem verborgen, ook als ze een relatie krijgen en trouwen. Tijdens de bezetting van het Maagdenhuis bevalt ze van een dochter, 'terwijl Melchior via Radio de Vrije Maagd de eisen van de studenten toelichtte en de verbouwvereerde arbeiders opriep tot gezamenlijke strijd'.

Twintig jaar en vele drama's later valt de Berlijnse Muur en gaat Augusta in Oost-Duitsland op zoek naar haar vader. Zo legt ze – in de woorden van Noordervliet 'de verbinding van het persoonlijke met het politieke, van de kleine geschiedenis met de grote'.

Dat *De naam van de vader* mij niet raakte schreef ik toe mijn eigen betrokkenheid bij de studentenbeweging. Maar ook in dit opzicht 'neutralere' recensenten oordeelden negatief over deze epoche omvattende roman. 'Wat Noordervliet aan de orde tracht te stellen is op zichzelf belangwekkend en de moeite waard. Maar de poging bezwijkt onder de voortdurend zichtbaar blijvende pretenties. Welsprekendheid alleen is nu eenmaal niet genoeg om het melodrama boven zichzelf uit te tillen en te veranderen in de aangrijpende, de grote en de

kleine historie in zich verenigende tragedie die de schrijfster voor ogen moet hebben gestaan', schreef Arnold Heumakers. Janet Luis bespeurde in de roman 'iets onmachtigs dat door de grote woorden die Noordervliet gebruikt, eerder wordt benadrukt dan verhuld'. Net als ik had Luis waardering voor de grote inzet en de gedurfdheid van de roman, maar ook haar deed het verhaal niets. Wat mij betreft had dat minder te maken met Noordervliets grote woorden dan met de toe-eigening door haar personages van geleende ervaringen.

Op haar volgende roman *Uit het paradijs* is de kritiek op Noordervliets weinig subtiele taalgebruik en het veelvuldig gebruik van literaire citaten zonder bronvermelding eerder van toepassing dan op *De naam van de vader*. De strofe uit Marsmans gedicht 'Paradise regained' waar het boek mee eindigt is zelfs potsierlijk. Toch overtuigde deze roman, waarin de ongeveer vijftigjarige David Berk zichzelf binnenstebuiten keert, mij meer dan het verhaal over de politiek geëngageerde *wannabe* Augusta de Wit. Hoewel het boek evenmin autobiografisch is als haar eerdere werk, herkende ik in David de ambitieuze neerlandica uit Overveen (de plaats van Davids paradijs) die haar literaire en historische kennis inzet voor een roman over een buitenstaander die erbij wil horen. De mannelijke verteller was nooit een linkse activist. Evenals Noordervliet bleef hij in het keurige Leiden buiten de revolutionaire woelingen: hij als tekenaar, zij als actrice bij het studententoneel.

David Berk wist van jongs af aan dat hij nergens bij hoorde. Niet bij zijn platvloerse vader die hem uit zijn paradijs verjoeg toen zijn moeder trouwde met een rijke Belg, noch bij de deftige familie in Brussel – fout in de oorlog, daarna in Congo – waarin hij zich als niet-katholiek buitengesloten voelde. 'David Berk moest het doen met een leegte waar bij anderen een vlammetje brandde. Hij hoorde nergens bij, alleen bij het verlangen.' Dat is Noordervliet ten voeten uit. In interviews en columns heeft ze het vaak over haar katholieke achtergrond, waaruit wellicht het zondebesef te verklaren valt waarmee al haar personages zijn behept. Ook de frustratie over haar arbeidersmilieu deelt ze met David:

Veel verder dan meesterschap over het correcte gebruik van mes en vork was hij niet gekomen, ook al droeg hij de juiste kleding en sloeg hij de juiste toon aan, en speelde hij met verve de rol van 'artistieke buitenbeen in keurige familie. [...] Hij geloofde niet in het schlemielig gezongen lied dat wie voor een dubbeltje geboren is, nooit een kwartje wordt, maar hij zag wel dat de grenzen tussen klassen en kasten dun maar onuitwisbaar waren als de moet van een lijn met een scherp potlood.

Bij herlezing van haar oeuvre valt op hoe Noordervliets romans – stuk voor stuk fraai gestoffeerde levenslessen van Albert Camus – elkaar becommentariëren en aanvullen. In *De naam van de vader* beschreef ze hoe babyboomers als veertiger terugkeken op hun motieven om in opstand te komen. *Uit het paradijs* behandelt de midlifecrisis van een man uit diezelfde generatie. Om erachter te komen wat hem kwelt, onderzoekt hij zijn verhouding tot zijn ouders, stiefvader en grootvader, zijn halfbroer en niet te vergeten zijn verslaafde dochter in wie hij veel herkent van zijn suïcidale moeder Gezina.

Uit het paradijs gaat over binding. Over het verlangen naar en weerzin tegen familiebanden, religie en andere substituten voor liefde, verwoord in een complex verhaal met uiteenlopende perspectieven en gevoelsregisters. Ook is het een aangrijpend portret van Gezina, een twintigste-eeuwse Emma Bovary, lijdend aan dezelfde kwaal: liefde. Dat dit portret (een roman binnen de roman) getekend wordt door de in zijn mannelijkheid enigszins karikaturale zoon, die zich bedient van retorische taal en een overdaad aan niet altijd even originele beeldspraken moet je op de koop toe nemen. De grote streken waarmee Noordervliet schildert horen nu eenmaal bij haar gedurfd compositie en stijl. Meer dan haar taal is de verteltechniek haar kracht. Of het nu om grote of kleine gebeurtenissen gaat, belangrijke ontwikkelingen of incidenten, ze presenteert ze in een afgewogen tempo. Geheimen worden stukje bij beetje ontsluit, waarmee een sfeer van suspense wordt opgeroepen. Geraffineerd zijn de perspectiefwisselingen en Noordervliets methode om verhalen te doceren en vaak maar half te vertellen: de kern ervan blijft aanvankelijk in nevelen gehuld om dan ineens, op een onver-

wacht moment, tevoorschijn te springen en betekenis te krijgen. Heel knap gebeurt dat in de seksscènes (zowel die van moeder Gezina met haar Belgische schoonvader als die van David met zijn Belgische schoonzuster). Noordervliet openbaart weinig, suggereert des te meer en bevredigt de nieuwsgierige lezer uiteindelijk met een nuchtere opsomming van feiten.

Die verteltechniek komt minder goed uit de verf in de (deels) historische roman *Pelican Bay* (2002) over de verwerking van het Nederlandse slavernij- en koloniale verleden, alweer opgehangen aan levensverhalen waarmee Noordervliet kleine en grote geschiedenis met elkaar verbindt. Hoofdpersoon Ada van de Wetering, geboren in 1962 – tijdens de Cubacrisis, zoals haar tot de protestgeneratie behorende linkse ouders haar hebben ingeprent –, is romanschrijfster. In 2000 reist ze af naar een Caraïbisch eiland waar haar ‘betoverachteroudoom’ Jacob Rivers eind achttiende eeuw als slavenhouder regeerde over de suikerrietplantage Pelican Bay. Ada heeft twee missies: ze wil de geschiedenis van Jacob Rivers en zijn vermoorde vrouw ontraadselen en haar vijf jaar jongere zwarte adoptief-broer Antonio opsporen. Hij is op het eiland geboren en er na zijn achttiende verjaardag teruggekeerd zonder ooit nog iets van zich te laten horen. Met Antonio wil Ada haar eigen geschiedenis doornemen, de verhouding met haar overleden vader evalueren en de op een fiasco uitgelopen adoptie van Antonio bespreken waarmee haar ouders hun solidariteit met de Derde Wereld wilden demonstreren.

Noordervliet laat in dit boek haar personages intelligent commentaar leveren op geschiedtheoretische kwesties, zoals de vraag of je op grond van hedendaagse maatstaven morele oordelen kunt vellen over het verleden en of je – zelfs als er betrouwbare geschreven bronnen beschikbaar zijn – ooit te weten kunt komen hoe iemand denkt. Onmogelijk, meent Ada. Erg zit ze daar niet mee in, als romanschrijfster is het haar om iets heel anders te doen. ‘Hoe de werkelijkheid van Jacob Rivers er ook mocht hebben uitgezien: het was materiaal. Niets was te goed of niet goed genoeg voor een roman. Alleen een schrijver kan niet goed genoeg zijn.’

Noordervliet houdt zich niet aan de eis dat een historische roman een realistisch tijdsbeeld moet weergeven. Van de hoofdstukken over het leven van slavenhouder Jacob (een roman in de roman, zoals de tragedie van Gezina in *Uit het Paradijs*) maakt ze een anachronistische *soap*, in het midden latend of dit een parodie is, toe te schrijven aan de niet al te beste romanschrijfster Ada van de Wetering, of een door Noordervliet serieus bedoeld tijdsbeeld.

In *Ons Erfdeel* besprak Fleur Speet de ontvangst van *Pelican Bay* dat evenals haar eerdere boeken gemengde reacties opriep. ‘Alle smaken verenigen doet ze met haar literatuur dus niet’, luidde de conclusie. Vermoedelijk is dat de reden waarom Noordervliet lang heeft moeten wachten op een grote literaire prijs. Alleen *De naam van de vader* werd bekroond met de Multatuli-prijs van de stad Amsterdam. Dat moet haar gestoken hebben en het valt alleen maar te bewonderen dat ze nooit concessies heeft gedaan aan wat haar als schrijver voor ogen staat. Hoeveel moeite het haar kostte om door te zetten, bekende ze in een interview in *Trouw*. ‘Ik zakte na ieder boek in een steeds grotere depressie weg. Na het verschijnen van *Pelican Bay* kreeg ik fysieke stoornissen. Maandenlang ging mijn hart op een vreemde manier te keer. Ik was ook steeds bang om dood te gaan. Dan was ik alleen thuis en dacht: ga nou maar naar buiten, dan word je tenminste gevonden als je ergens neervalt. Ik was helemaal aan het eind van mijn Latijn.’ Er moest een psychiater aan te pas komen van wie ze leerde zeggen: ‘Dit is wat ik wil en als er mensen zijn die dat niet goed vinden dan is dat de consequentie van het aanvaarden van mijn eigen ambitie.’

Die ambitie is, als ik het goed begrijp, greep krijgen op de geschiedenis door zich er met alle middelen die haar ten dienste staan mee te vereenzelvigen. Altijd is haar persoonlijke betrokkenheid bij historische omwentelingen de inzet van haar schrijverschap. Na *Pelican Bay* ging ze onverschrokken verder op de ingeslagen weg met *Altijd roomboter*, waarin ze de sporen naging van haar in 1856 geboren overgrootmoeder Engelbertha Wiggelaar. Op basis van overgeleverde familie-

verhalen, aangevuld met haar eigen fantasie en een gedegen kennis van de tijd waarin deze tot de onderklasse behorende vrouw moest zien te overleden, schreef Noordervliet een indrukwekkend en goed ontvangen levensverhaal van haar overgrootmoeder. 'Ik had behoefte mezelf met het verhaal te vervlechten, het hok van de fictie in en uit te vliegen, het proces van onderzoek en schrijven zelf tot een van de thema's te maken', schreef ze erover in *NRC Handelsblad*.

'Een spel met genres en posities, een spel met de waarheid' noemde ze haar werkwijze. 'Dat lezers meer worden aange trokken tot de persoon Engelbertha Teljeur-Wiggelaar dan tot het personage Jacob van de Wetering uit *Pelican Bay* bevreemdt me. Voor mij zijn ze allebei even waar en even fictief. In laatste instantie, of het nu in fictie of in non-fictie is, ben ik altijd uit op een persoonlijk onderzoek naar waarheid, dat wil zeggen: mijn consistente beeld van de werkelijkheid of van een verbeelde werkelijkheid.'

Dit uitgangspunt bleek een opmaat tot wat haar meest gewaagde project zou worden: *Vrij man*, een historische roman spelend in de Gouden Eeuw. In het verhaal staat het thema centraal dat op de voorgrond is geplaatst door historicus Jonathan Israel over de Radicale Verlichting: de ideeën over vrijheid van denkers als Spinoza, de gebroeders Koerbagh, Van den Enden, die hun invloed tot op de huidige dag doen gelden.

Noordervliet arrangeert bij een bezoek aan de vs een ontmoeting met de 17de-eeuwse Rotterdamse dokterszoon Menno Molenaar, die na een woelige loopbaan in het Holland van Johan de Witt naar de Nieuwe Wereld is gevlucht. De roman is zijn levensverhaal. Menno is een twijfelaar en een boosdoener, een voormalige aborteur en lijkensnijder, geobseedeerd door de dood en door het vuil van de zelfkant. Hij is ook een zoeker naar waarheid, een rationalist, die in de Nieuwe Wereld een nieuw type samenleving zonder rangen en standen wil opbouwen. Hij worstelt met de ideeën die juist toen geboren werden over God en de natuur, de moraal, de strijd om geestelijke vrijheid. En hij ervaart welke risico's op vervolging de vrije geesten liepen.

Van meet af aan is duidelijk dat Menno niemand anders is dan de schrijfster zelf, die haar verbeeldingskracht aanwendt om in gesprek te raken met Spinoza, in dienst te treden van De Witt, mee te varen op de vloot, een relatie aan te gaan met een Britse spion annex lakenhandelaar en diens vrouw, het stedelijk leven in de Gouden Eeuw te projecteren op het eigentijdse Rotterdam en Leiden. Expliciet verklaart ze: 'Ik zou hem moeten worden; dat is wat schrijvers doen.' Zij legt uit dat Menno 'uiteraard' zelfprojectie is. 'Alle personages zijn altijd de schrijver.'

Noordervliet beoogt het vastgeroeste beeld van de idylle van de Gouden Eeuw en de daarbij behorende historische clichés te doorbreken. 'Laag over laag fixeert het vernis de voorstelling. Ik wil de lagen eraf krabben, ik wil terug naar de scherpe contouren en heldere kleuren.' Daarin slaagt zij uitstekend als ze het dagelijks leven in de Gouden Eeuw oproept – levendig gepenseeld als op een schilderij van Vermeer.

Minder overtuigend is het wanneer zij haar verbeeldingskracht aanspreekt om de handelingen en gedachten van de personages te verklaren en de historische realiteit te interpreteren. Menno Molenaar is een hybride personage omdat hij verleden en heden in zich draagt. Dit maakt van deze roman één groot spel met het anachronisme. Nog uitdrukkelijker dan in *Pelican Bay* breekt Noordervliet met de wetten van de historische roman die voorschrijven dat de fantasie niet in strijd mag komen met de historische feiten en de geloofwaardigheid van de personages.

Expliciet levert ze in de roman commentaar op die werkwijze. 'Mijn droom verbond de werkelijkheid, het verleden en de verbeelding met elkaar', aldus de ik-verteller. 'Omdat Menno het hybride product is van heden en verleden, mag hem een beperkt anachronisme worden toegestaan.' Ze vraagt zich af of Menno's handelen voortkomt uit een bewust experiment dan wel pure balorigheid is. 'Ik ben geen psycholoog en moet dat niet willen zijn. Menno Molenaar is niet in therapie. Zijn tijd staat hem die weelde niet toe.' En ook: 'Leefde hij nu, ik zou hem naar de psychiater sturen.'

Dit spel met het anachronisme tilt *Vrij man* uit boven de conventionele historische roman. Noordervliet probeert hier in begrijpelijke, hedendaagse taal de denkbeelden van de Radicale Verlichting die toen in Holland geboren werden uit te leggen. Dat is ambitieus en de moeite waard, maar ook twijfelachtig. Kan je Spinoza's leermeester Franciscus van den Enden de definitie van democratie als georganiseerd wantrouwen in de mond leggen? Hebben de vrijdenkers echt gezegd: 'Het recht op een eenvoudig maar waardig leven moest gegarandeerd worden door de neutrale overheid'? Kan Adriaan Koerbagh, de radicale criticus van religie die een belangrijke rol speelt in dit boek, iets gezegd hebben als 'zo werkt onze rechtsstaat', hoewel er nog geen rechtsstaat was?

Men kan het anachronisme op een specifieke eigen waarde schatten, bijvoorbeeld door het te erkennen als een typerende Noordervlietse stijlfiguur, maar zich toch 'n beetje ergeren als een personage uit de zeventiende eeuw zich 'een stofje op de rok van het universum' voelt, vooruitlopend op Lucebert. Het wemelt van de voorbeelden. Soms slaat zij raak, soms denk je: moet dit nou? Rechtzinnige dominees beschrijven met uit hun tijd gerukte kwalificaties als 'dorknopers en droogstoppels' is niet sterk. En het voegt niets aan het verhaal toe als Noordervliet over haar hoofdpersoon opmerkt: 'Hij was Menno, maar ook Jim Morrison, gevangen in een heroïsche, poëtische gang naar zelfdestructie.' Of is dit nu juist 'de catch 22 in het historische verhaal' waarvan de ik-verteller zegt zich bewust te zijn?

Deze vragen doen niets af aan de verbeeldingskracht en eruditie waarmee *Vrij man* is geschreven. En het verhaal is nog spannend ook. Je wilt weten hoe het afloopt met Menno – en je steekt er iets van op. Precies wat je van een historische roman verlangt.

Met alle waardering voor Noordervliets experimenten om het verleden te doorgronden houd ik toch het meest van haar eigentijdse fictie, bij herlezing inclusief *De naam van de vader*. Anna Arents, Augusta de Wit, David Berk en al haar andere twintigste-eeuwse personages zijn herkenbare afsplitsingen

van de schrijfster. Ze komen allemaal samen in *Aan het eind van de dag*, Noordervliets meest autobiografische roman, waarin Katharina Donker de balans van haar leven opmaakt. Het arbeiderskind dat als eerste in haar milieu naar het gymnasium mocht, in de ban raakte van Camus, in opstand kwam om zich te wreken op het verleden en minister werd om de wereld te veranderen en onder ogen moet onder ogen moet zien dat ze niets heeft bereikt:

En nu zit ik hier in mijn comfortabele appartement met mijn comfortabele pensioen en mijn comfortabele Simon en ik zie dat alles, werkelijk alles wat ik heb nagestreefd, alles wat ik met oprechte bedoelingen heb gedaan volkomen nutteloos was. Tegen de wind in behangen met een grimmig en koppig geloof dat 'de zachte krachten zullen winnen in het eind'. Nou dat eind is verder weg dan ooit.

En intussen, terwijl ik mijn fiere idealen voor een rechtvaardige samenleving met zwarte koeienletters in mijn wapperende banier schreef en lange, doorwrochte stukken produceerde in ernstige kranten, siepelden mijn kinderen en mijn geliefden weg en liet ik ze gaan. Dat kwam niet door het werk. De combinatie werk en moederschap is uitstekend te maken. Ik had tijd voor ze, gaf ze aandacht, nam ze serieus, liet ze vrij, maakte fouten, hield van ze. Het gebeurde gewoon en ik weet nog steeds niet waarom en waardoor.

In de epiloog van het boek heeft ze al haar ambities laten varen. 'Verlost en bevrijd' bestudeert en vertaalt ze met behulp van een classicus samen met een invalide vriend de oude Grieken zonder de illusie ze 'te kunnen leren kennen "zoals ze werkelijk waren" (ik heb al moeite mezelf te zien zoals ik "werkelijk was").'

Ad fontes! dus, met geen ander doel dan kennis om de kennis zelf. 'Ik ga er niets mee doen', beweert Kat Donker. 'Er hoeft geen boek uit voort te vloeien, zelfs geen artikel. De openbaarheid zal me aan mijn reet roesten.'

Laten we hopen dat dit tot het domein van de fictie behoort – bij Noordervliet weet je het nooit zeker. Maar mocht

ze in werkelijkheid het heilloze voornemen hebben gehad de zoektocht naar zichzelf en de wereld op te geven in plaats van er literatuur van te maken, dan komt de Constantijn Huygensprijs als geroepen. Erkenning kan wonderen doen.

Het oeuvre van Nelleke Noordervliet verschijnt bij uitgeverij Atlas Contact.

Elsbeth Etty (1951) is literair criticus, biograaf en columnist. Ze werkte ruim 25 jaar voor *NRC Handelsblad* en was hoogleraar literaire kritiek aan de VU in Amsterdam. Zij schrijft een column voor *De Groene Amsterdammer*. In januari verschijnt haar biografie van Willem Wilmink.

Dankwoord Nelleke Noordervliet

Leesclub De Kapsalon, bestaande uit auteurs van Atlas Contact, besprak *Het leven op aarde* van Slauerhoff. Het gezelschap was unaniem in zijn lof voor deze Nederlandse klassieker die een tamelijk verborgen bestaan leidt. De hoofdfiguur wil diep in China doordringen op een geheimzinnige missie naar een ver afgelegen stad. Tijd en ruimte lijken nu eens onbestemd en vaag, worden dan weer precies omschreven, de stijl heeft een eigenzinnige slordigheid die wezenlijk is voor de kwaliteit van het boek, de gebeurtenissen zijn vreemd maar toch ook logisch, het eind verliest zich in het verre hooggebergte en daarboven. Wat bezielt de man? Een van ons riep uit: 'Maar iedereen verlangt er toch naar op te gaan in het onbekende en te verdwijnen!'

Hoewel die hartenkreet teleoorging in ons licht chaotische gesprek, bleef hij toch bij me hangen. Op de vanzelfsprekendheid van het 'iedereen' valt wat af te dingen, maar ze klopt voor de schrijver van fictie. Ze klopt voor de naamgever van de prijs waar het vanmiddag onder andere om gaat: Constantijn Huygens. Hij schreef een van de mooiste gedichten uit de Nederlandse literatuur en gaf het de titel *Cupio dissolvi*: ik verlang ontbonden te worden. Op te gaan. Te verdwijnen. Ook Carry van Bruggen wijdde aan de noodzaak en de paradoxen ervan haar *Prometheus*.

Het verlangen op te gaan in het onbekende is de basis voor elke roman. Niet alleen voor het schrijven maar ook voor het lezen ervan. Dat de schrijver zowel verdwijnt als verschijnt in zijn werk is onderdeel van de magische metamorfose. De schrijver gaat in zijn fictie op. Hij verdwijnt. De eventuele herkenbare aanwezigheid van de auteur in zijn werk hoeft niet per se een verbinding met de echte werkelijkheid te hebben. Wat mij betreft liever niet. In sommige gevallen is het autobiografische element in een roman een nadrukkelijke poging het ego geheel met de fictie te laten samenvallen, zoals in de trilogie *Scènes uit de provincie* van J.M. Coetzee.

Fictie is een gezamenlijk project van schrijver en lezer. Ze scheppen een parallelle wereld in de verbeelding. Net echt

maar niet echt. Dat is een hele klus, die tijd en inspanning vergt, maar ook loont. Al is het rendement moeilijk in cijfers en zelfs in woorden te vangen. Andere, hardere cijfers wijzen uit dat de belangstelling voor fictie, literaire fictie, terugloopt. Non-fictie, het echt-gebeurde, wint terrein.

Zonder af te doen aan de kwaliteit en de noodzaak van non-fictie appelleert die tak van de boekproductie vooral aan de passieve nieuwsgierigheid van de lezer, de bevrediging van zijn behoefte aan toepasbare kennis, aan herkenning, aan sensatie en aan verondersteld 'echte' emotie. Die nieuwsgierigheid doet sommige lezers van romans ook een tikje te gretig aan de auteur vragen of hij het echt zelf heeft meege maakt. Op de wedervraag of het boek daardoor beter zou worden zeggen ze beleefd nee, maar bedoelen ze ja.

Aan de dalende vraag naar fictie kunnen we eindeloze analyses wijden, maar een verklaring biedt niet altijd een oplossing. Ja, inderdaad zie ik het als een verlies dat niet zo snel gecompenseerd wordt door winst elders, bijvoorbeeld het bingewatchen van Netflixseries. Fictie in de vorm van een roman of een verhaal doet een beroep op een waardevol menselijk talent en beantwoordt aan een diepere behoefte dan de sensatie van het echte. Wakkert fictie het empathisch vermogen van mensen aan en verkleint het dus het onbegrip in deze wereld? Ik hoor het vaak, het is leuk geprobeerd, maar koppel alsjeblieft fictie niet aan het redden van de mensheid. Daarvoor is ze totaal ongeschikt. Beschouw het schrijven en lezen van romans evenmin als een onschuldige tijdverdrijf van hetzelfde niveau als een legpuzzle van de Nachtwacht. Fictie belichaamt de gevaarlijke vrijheid van de verbeelding.

Het echt-gebeurde lijkt de verdienste te hebben ons medeverantwoordelijk te maken voor de toestand in de wereld. Wie een boek of een reportage leest over vluchtelingenkampen kan niet afzijdig blijven. Dat doen we wel, omdat we niet alles op onze nek kunnen nemen, maar het appèl is duidelijk. Om de urgentie kunnen we niet heen. Fictie daarentegen is een sanctuarium, een vrijplaats, waar de rechter, het opgeheven vingertje en de twitterstorm niet echt bij kunnen. Ongestraft worden daarin moorden gepleegd, vrouwen ver-

kracht en kinderen mishandeld, openlijk wordt er de liefde in bedreven, wordt er gestorven en geboren. Schaamteloos lezen we mee met de gedachten van minnaars, dictators, psychopaten. Ongestoord grasduinen we in het verleden dat niet meer bestaat. En keren we terug naar de werkelijkheid. Ietwat uit het lood, ietwat veranderd.

De omweg van de fictie, die op creatieve manier een vraag stelt aan en over de werkelijkheid, heeft voor de oppervlakkige beschouwer het karakter van een vlucht. Dat is het soms ook. En dat is niet erg. Maar fictie is vooral een onuitputtelijk, tijd en ruimte overschrijdend reservoir van menselijke waardigheid en menselijk tekort, het levende water van een cultuur.

De schrijver dus verlangt op te gaan en te verdwijnen in de verbeelding en wanneer dan wordt aangebeld of opgebeld en haar opeens een prijs wordt toegekend voor dat werk waarin ze verdween, kijkt ze verwonderd op van de bladzijde en de personages in wie ze leeft en verschijnt ze in de wereld, met de ogen knipperend tegen het licht. En zo sta ik hier. Bewust van het toeval dat me hier bracht maar de jury ook zeer dankbaar voor de erkenning.

Een schrijver schrijft alleen, maar kan dat niet doen zonder anderen. Mijn grote dank gaat uit naar mijn uitgever Tilly Hermans, die me al meer dan dertig jaar met haar vriendschap en onvoorwaardelijke maar kritische ('er staan hele goede stukken in') steun begeleidt. Mijn dank reikt naar de collega-schrijvers die door het voortdurend produceren van prachtige boeken mijn bewondering en mijn afgunst prikkelen, me daarmee dwingen mijn grenzen op te zoeken. Mijn dank gaat uit naar de lezers voor wie de fictie nog lang niet dood is. Mijn dank gaat naar mijn man, kinderen, kleinkinderen en vrienden, die ik zo min mogelijk verveel met mijn worsteling met de engel – wat schrijven natuurlijk ook is, en die mij in de werkelijkheid verankeren. *Cupio dissolvi*. Maar nu even niet.

Word Vriend!

Vriend worden van de Jan Campert-Stichting kunt u doen omdat u literatuur belangrijk vindt. Of u laat zich leiden door de gedachte dat de Jan Campert-Stichting de 75 nadert en u toch echt wilt dat zij de 100 haalt, minstens.

U mag ook Vriend worden omdat u van Den Haag én literatuur houdt, of simpelweg omdat u er zelf wijzer van wordt:

- 1 een uitnodiging voor de prijsuitreiking
- 2 een fikse korting voor het altijd boeiende, jaarlijkse symposium dat in het Literatuurmuseum plaatsvindt
- 3 de ontvangst van het jaarboek, waarin onder andere de essays over de laureaten worden opgenomen.

U kunt ook denken: het is een koopje (€ 2,50 per maand) en ik mag het jaarbedrag in een keer voldoen. Of u denkt: ach, ik gun het Remco Campert zo van harte!

Het maakt ons niet zoveel uit, eerlijk gezegd, als u maar Vriend wordt. Niet langer dralen, ga naar www.jancampertstichting.nl en meld u aan.

Snel doen hoor! Als u zich vóór maart 2019 aanmeldt, krijgt u ook nog een welkomstgeschenk toegestuurd.

Colofon

Redactie: Jeroen Dera en Arjen Fortuin

© Jan Campert-Stichting

© Afzonderlijke bijdragen: de auteurs

Grafische vormgeving: Karen Polder

Druk: Oranje van Loon

Foto omslag: Jan Campert, 1992

Collectie Literatuurmuseum, Den Haag



Den Haag