

Jan Campert-Stichting Jaarboek 2017

Jan Campert-Stichting Jaarboek 2017

Den Haag 2018
Jan Campert-Stichting

Inhoud

- 7 Aad Meinderts, Voorwoord

Jan Campert-prijzen 2017

- 11 Juryrapport Jan Campert-prijs 2017
12 Ellen Deckwitz *Het grote Wat Als vieren*
Over Vonkt van Marije Langelaar
- 23 Juryrapport F. Bordewijk-prijs 2017
24 Marc Reynebeau *Uit de ban van de tijd*
Over Wil van Jeroen Olyslaegers
- 35 Juryrapport Nienke van Hichtum-prijs 2017
36 Thomas de Veen *Het licht zien*
Over Lampje van Annet Schaap
- 47 Juryrapport Constantijn Huygens-prijs 2017
49 Janita Monna *Licht, dat alles verheldert maar niets verklaart*
Over het werk van Hans Tentije

Symposium Literatuur op tv

- 68 Bjorn Schrijen *Literair verantwoord zappen*
Verslag symposium
- 73 Jeroen Dera *Gedomesticeerde zoogdieren*
Vroege literatuurprogramma's op de Nederlandse televisie

Voorwoord

Opnieuw wordt in het Jaarboek verslag gedaan van de werkzaamheden van de Jan Campert-Stichting: toekenning van de literatuurprijzen namens de gemeente Den Haag en de organisatie van een literair symposium, ditmaal gewijd aan literatuur en televisie.

Hans Tentije (1944) krijgt de Constantijn Huygens-prijs 2017 voor zijn gehele oeuvre. Sinds zijn debuut in 1975 bouwde hij aan een uniek poëtisch oeuvre. Het is niet alleen groot – het omvat zestien dichtbundels en met *De innerlijke bioscoop* ook een uitstapje naar poëtisch proza – het is daarnaast van een grote consistentie en van een constante kwaliteit. Tentijes referentiekader is eerder de Europese dan de Nederlandse literatuur en zijn stijl sluit aan bij de Amerikaanse epische traditie. Hij schrijft lange, verhalende gedichten waarvan trefzekere observatie, oog voor detail en rake typering van personages en landschappen de belangrijkste kenmerken zijn. Dat levert een bijzonder beeldrijke poëzie op die met uiterste precisie taferelen en panorama's schildert. Tegelijk slaagt de dichter er op meesterlijke wijze in om in die helderheid een zekere onbestemdheid te creëren waardoor werkelijkheid, droom en verbeelding soms in elkaar overvloeien, wat tot bijzondere inzichten leidt.

Marije Langelaar (1978) ontvangt de Jan Campert-prijs 2017 voor *Vonkt!* Een aanstekelijke bundel die bulkt van de passionele liefde voor het leven en de taal. Langelaars verzen koken haast over van hartstocht, haar taalgebruik werkt bij momenten beroezend. *Vonkt* is een bundel die knispert en knettert – de vonken levenslust en taalplezier spatten ervan af.

Jeroen Olyslaegers (1967) valt voor zijn roman *Wil* de F. Bordewijk-prijs 2017 toe. Met *Wil* heeft Olyslaegers een roman geschreven die je met twee benen in bezet Antwerpen zet. Met imposante zinnen en in een vernuftige compositie maakt hij de onoverzichtelijkheid van de oorlogsjaren in de volle breedte voelbaar – aan de hand van de belevenissen van

een politieagent die geleidelijk ontdekt dat morele keuzes onontkoombaar zijn.

Aan Annet Schaap (1965) is voor *Lampje* de Nienke van Hichtum-prijs 2017 toegekend. Een meeslepend verhaal met zinnen die je zou willen zingen en personages bij wie je zou willen horen. De situaties die Annet Schaap schetst ontroeren en ze weet daarbij het perfecte evenwicht te bewaren tussen realisme en magie.

Aan de Constantijn Huygens-prijs is een bedrag van € 12.000 verbonden (voorheen € 10.000) en aan de overige prijzen € 6.000 (voorheen € 5.000), anders dan in het Jaarboek van vorig jaar werd vermeld. De jury bestond uit: Erica van Boven, Jeroen Dera, Arjen Fortuin, Aad Meinderts (voorzitter), Sanne Parlevliet, Jan de Roder, Jeannette Smit, Carl De Strycker en Sarah Vankersschaever. Meinderts maakte geen deel uit van de jury voor de Nienke van Hichtum-prijs. Jeannette Smit is de opvolger van Maria Vlaar, die wegens drukke werkzaamheden (onder andere het schrijven van de biografie van Joost Zwagerman) haar bestuurs- en jurylidmaatschap opzegde. De feestelijke prijsuitreiking vond plaats op zondagmiddag 21 januari 2018, tijdens het Schrijversfeest, de afsluiting van het internationale literatuurfestival Writers Unlimited Winter- nachten in het Theater aan het Spui. De prijzen werden uitgereikt door de Haagse wethouder van Cultuur, Joris Wijsmuller.

Op 24 november vond het symposium van 2017 plaats: een boeiende middag over literatuur op tv. Nostalgie, debat op het scherpst van de snede, successen, mislukkingen en onvergetelijke fragmenten: alles kwam voorbij. Als sprekers traden op Jeroen Dera, K. Schippers (geïnterviewd door Marieke Winkler), Adriaan van Dis en Eva Rovers, biograaf van Boudewijn Büch. De middag werd afgesloten met een gesprek van Jeroen van Kan met Maarten Asscher en Connie Palmen.

Aad Meinderts
Voorzitter Jan Campert-Stichting

Jan Campert-prijs 2017
Marije Langelaar
Vonkt

Juryrapport

In het slotgedicht van haar bundel *Vonkt* schrijft Marije Langelaar (1978): ‘Ja ik geloof in buitenissigheden’. Dat is de perfecte typering van deze bundel vol surrealistische beelden, mindfulness en andere gekkigheden. Hij barst van de excentrieke verhalen en van het levensplezier. Op elke bladzijde wil de ik-figuur uit de saaiheid breken: ‘Alles beter dan in die slaap, in die grot en niet / geactiveerde toestand blijven’, waarna de ik vervuld raakt van het vuur en dat wil uitdragen.

Hier is iemand aan het woord die het uitschreeuwt van levenslust en dat doet met de nodige humor; er valt veel te lachen in deze bundel, wat toch enigszins uitzonderlijk mag heten in poëzie. De lezer wordt meegenomen van het ene verrassende tafereel naar de andere verbijsterende situatie waarvoor de dichter telkens verrassende beelden weet te vinden. Zoals Langelaars personage zich langzamerhand weet te bevrijden van alles wat beklemmend is, zo wrikken de fantasievolle metaforen de lezer los uit zijn of haar geijkte manier van kijken naar de wereld.

Dat alles maakt van *Vonkt* een aanstekelijke bundel die bulkt van de passionele liefde voor het leven en de taal. Langelaars verzen koken haast over van hartstocht, haar taalgebruik werkt bij momenten beroezend. *Vonkt* is een bundel die knispert en knettert – de vonken vitalisme en taalplezier spatten ervan af.

Ellen Deckwitz
Het grote Wat Als vieren
Over Vonkt van Marije Langelaar

De eerste keer dat ik iets van Marije Langelaar las, was ik meteen goed chagrijnig. Het was winter 2010 en terwijl buiten sneeuw zich uit de wolken losmaakte, zat ik met de *Poëziekrant* op de bank en kwam ik een gedicht tegen zoals ik er nog nooit een had gezien. Ik dacht dat ik de reikwijdte van de Nederlandse letteren inmiddels wel een beetje kende, maar dit was andere koek. In het vers, getiteld ‘in het dier’ maakt een stel een boswandeling. Niets aan de hand, moet kunnen. Ze klimmen in een boom en er komt een hert aangelopen, aan wie het stel vertelt over hoe het is om in de stad te leven. En dan gebeurt het:

*De ogen van het dier openen zich in een weg naar elders
we lopen naar binnen het is warm en behaaglijk en
zoveel instinct.*

Je zou dit naar binnen lopen nog kunnen opvatten als beeldspraak, een variant op hoe je in iemands blik kan verdrinken, maar dan blijkt dat er letterlijk sprake is van een intocht:

*Ik loop verder richting hersens, altijd zo
gedachtengeoriënteerd.
Ik kom terecht in ijle substantie.*

De man is inmiddels in de staart beland, waar hij vrolijk meezwiept. Het stel beziet elkaar opeens met nieuwe ogen. Maar aan alles komt een eind:

*Mijn man is zo speels het verwondert mij.
Wij lopen eruit. Het dier schudt zich.
Wij aaien zijn rug en keren weer terug naar de auto.*

Simon Carmiggelt zei dat je echt goede literatuur meteen kan herkennen omdat ze je jaloers maakt. Ik zag even groen maar

vervolgens stuiterde ik gelukkig meteen van enthousiasme: wie was deze Langelaar? Ik wilde alles van haar lezen! Direct bestelde ik haar bundels *De rivier als vlakte* (2003) en *De schuur in* (2009). Daarin stonden nog veel meer jaloersmakende beelden en ideeën zoals ‘het peloton in mijn aderen/ is gaan lopen’ en ‘thuis houd ik mijn hand langdurig vast/ in mijn hoofd groeit een tak en vertakt.’

Het waren regels en gedichten zoals ik nog nooit had gelezen: het bekte als een malle, was grappig en zette de wereld op zijn kop. Het getuigde van een verbeeldingskracht die een normaal mens slechts heeft na het leegeten van een emmer paddestoelen. Vanaf 2010 was ik een Langerlaarfiel, en zag enorm uit naar een volgend werk. Dat liet echter maar op zich wachten. Ja, af en toe verscheen er een nieuw vers in een literair tijdschrift, als een soort teaser-trailers van die mysterieuze derde bundel, maar het zou nog zeven jaar duren voor het eindelijk zo ver was.

Het is altijd de vraag waarom een werk op zich laat wachten. Dichter Esther Jansma, een van mijn leermeesters, hanteert een bedrieglijk eenvoudige vuistregel: jaarlijks schrijf je meestal wel tien gedichten waar je tevreden over bent. Dan kan je om de drie jaar een bundel uit brengen. In het geval van Langelaar duurde het veel langer.

Misschien, dacht ik bevend, lag het eraan dat zij een meer-
voudig talent is. Ze was naast dichteres ook nog eens gespecialiseerd in fotografie, installatie- en videokunst. Ik was op zeker moment bang dat de beeldende kant de voorkeur had gekregen boven de letteren. Langzamerhand begon ik te vrezen dat *De schuur in* weleens haar laatste bundel kon zijn.

Maar eind 2016 kwam eindelijk het verlossende nieuws: in de prospectus van *De Arbeiderspers* werd *Vonkt* aangekondigd. Ik stak het volkslied af, maar een aantal collegadichters stond meteen te vloeken toen hen dit nieuws ter ore kwam. Ik kan geen namen noemen, maar enkelen baalden flink dat er een nieuwe Langelaar aankwam. “Daar gaat mijn vsb-nominatie,”

zuchtte er een. “Ja, maar misschien is het geen goede bundel,” probeerde een ander hem te troosten.

Helaas voor hen loste *Vonkt* alle verwachtingen in. De critici deden een rondedans, de lezers lieten het confettikanon afgaan. *Vonkt* is een bundel die je naar binnen zuigt, het is een tuimeling door een betoverd konijnenhol. Een caleidoscoop van tekens en tonen, waarbij, zoals dat hoort met de betere bundel, het geheel meer is dan de som der delen. Dat niet alleen: er zijn verschillende betekenislagen die, zoals bij een geïllustreerde Van Eyck, door elkaar heen schemeren.

In *Vonkt* is er sprake van diverse spanningsvelden, waarbij die tussen stilstand en verandering direct in het oog springt. We maken kennis met een jong gezin, waarvan de vader en de moeder zijn verwickeld in een behoorlijke relatiecrisis. Men wil bij elkaar blijven voor het kind, maar ziet tegelijkertijd het leven door de handen glijpen. Dat resulteert in overdonderende regels als:

*schuivend door het doodse dorp waar wij waren
gaan wonen tot aan sint-juttemis
wachtend tot mijn kind de 18 was gepasseerd en ik
dan snakkend naar adem van mijn man weg kon stappen.*

In het huidige tijdsgewricht, waar de mens op zijn best serieel monogaam is, geeft Langelaar woorden aan hen die uit hun relatie willen stappen maar dat de kinderen niet aan willen doen. Scherp beschrijft ze het uitdoven van een liefde en het langzaam weer opbouwen van een nieuw bestaan. Waar sommigen naar de fles zouden grijpen om niet de confrontatie aan te hoeven gaan met alle ellende, wordt in *Vonkt* de verbeelding in al haar facetten ingezet om te ontsnappen aan de droevige werkelijkheid. Mensen en dieren veranderen van vorm: een hond wordt uit zichzelf geritst, een vriend transformeert tot een berg zand, het lyrisch ik verandert in hazen en uiteindelijk zelfs in een hert. Het knappe is dat daarbij het

fysieke, de lijflijke ervaring van deze transformatie, zo onder woorden wordt gebracht dat je als lezer je lichaam voelt mee veranderen:

*Voel mijn benen zich verdunnen en draaien
onmiddellijk volgen mijn armen het groeien van hoefjes*

Langzamerhand lijkt deze reeks metamorfoses steeds minder op een ontsnapping en steeds meer op een aanhoudende vlucht. Men wil weg uit de impasse. Dat is tragisch maar leidt, gelukkig voor de lezer, tot enkele fantastische gedichten, zoals ‘Stoel’. Uit een verlammeende eenzaamheid probeert de ik-persoon zich op een zeker moment maar voor te stellen hoe het is om een stuk meubilair te zijn.

*Ik stond naast een tafel en het verontrustte mij dat ik zo
alleen was en opeens hoorde ik het kloppen erg
zachtjes weliswaar maar iets maakte zich kenbaar.*

Waar in de oude Griekse mythen personages regelmatig in iets niet-menselijks als straf veranderen (Arachne, Aktaion) of om te ontkomen aan schande (Daphne, Myrrha) zijn de metamorfoses in *Vonkt* een vluchtweg: weg uit een relatie die niet werkt, van de verantwoordelijkheden van het ouderschap, van een lichaam dat veroudert. Geen wonder dat het dan fantastisch is om even een zitmeubel te zijn:

*voor even, een seconde of drie werd ik stoel. Het was zalig, zalig
dat hout in mijn wervels! De klop in mijn been, een bestaan
zonder bloed of gedachten. En stil te staan eeuwig. En
opgetild. En altijd die functie en een
innerlijk waaien van de bomen afkomstig.*

Dit soort metamorfoses maakt de bundel aanvankelijk komisch, maar de aanleiding is in wezen tragisch: de verbeelding wordt gebruikt om te ontsnappen aan de werkelijkheid, in plaats van dat de verbeelding wordt ingezet om nieuwe aspecten van de wereld te openbaren. De fantasie als ingegroeide teen-

nagel! Gelukkig valt er tussen alle vlucht pogingen door nog genoeg te lachen:

Ik dacht aan alle gletsjers, bergstromen, rivieren die ik zou kunnen aanroepen en omleiden, een heel systeem van stuwmeren en dammen vanuit het buitenland. Irrigatie van de bovenste beste plank.

Ik moest hardop gniffelen om het gedicht 'De kat' wanneer een poes de omvang van een tuin krijgt:

[...] u begrijpt ik werd een beetje bang want wel goed spinnen en vlijen maar nagels zo groot als harpoenen een bek met lange walrustanden ahum dacht ik.

Juist die humor maakt het drama lichter, de bundel speelser, de confronterende regels makkelijker te verteren en tegelijkertijd navrant. Want hoe lollig al die metamorfoses ook zijn, in kern komen zij voort uit wanhopige ontevredenheid over het eigen bestaan. Alles transformeert om aan zichzelf te ontkomen: maskers worden afgedaan, kostuums aangetrokken. En hierbij kom je bij een tweede tegenstelling waarmee in *Vonkt* wordt gespeeld: die tussen natuur en cultuur.

Het verschil tussen beschaving en wildernis is natuurlijk al tot in den treure uitgemeten in de poëzie, maar Langelaar vult deze begrippen anders in dan je zou verwachten, en voegt er zo nieuwe betekenissen aan toe.

De natuur is in *Vonkt* niet alleen maar de zuivere staat waar *Green Happiness*-achtige sektes mee koketteren, zij is ook destructieve lust en verlies van verantwoordelijkheid. Evenmin is de stad louter een plek van verderf, maar ook is het een plaats waar authenticiteit te vinden is. De natuur leidt in de bundel tot de geboorte van een kind, en daar begint het beschaven: het plannen, het vooruit kijken. Het zoveel verantwoordelijkheid nemen tot er een uitzichtloosheid ontstaat die verlamt:

Ik wil racen, struikelen, schitteren en nu lig ik hier

*...
Het tollen van traagheid.
Had ik maar een nek en een bijl en en schuur.*

Met het ouderschap, het wegtrekken naar een stille woonwijk, breekt er een fase aan die zacht gezegd doodsaaï is. De ik probeert zich ervan te overtuigen dat ze keuze niet zonder reden heeft gemaakt, maar het wilde lonkt, zoals in het gedicht 'Stad':

De verleiding was groot voor de stad van het Noorden te kiezen. Hoge Bergtoppen! Wilde Dieren! Krolse mannen in het licht van tl, damspel, vrijen om de haverklap, tomeloos plezier [...]

De stad is de plek van het vertier, van niet de hele tijd verstandig te hoeven zijn. Het is verleidelijk om daar naartoe te keren, maar halverwege de bundel heeft het lyrisch ik daar genoeg van.

Ik kwam in opstand tegen het ministerie van Zwaarte en Schittering. Verdronk op een maandag de dieren in de gracht, Alsook mijn glinsterrok, de spiegeltjes, het koper.

*Het zonk, het zwart en de glinster.
Roert zich soms nog, onder het oppervlak.*

Er wordt gekozen voor verantwoordelijkheid, uit vrije wil. Een leven, om het met Langelaar te zeggen, in een 'gonzend midden'. En zo omarmt het ik de natuur én de beschaving, en verandert zij in een stad.

Het is een wonderlijk gevoel, het plaveien van iets wat donker is... En langzaam zijn daar weidse pleinen

Mijn ogen veranderen.

Het lyrisch ik wordt zo een vrouw:

*En nee, geen vrouw die aan de vensterbank mooi gaat zitten zijn
maar een vrouw die nieuwe bruggen, steden, velden uit de grond
trekt.*

De levensvreugde die ze in de stad hoopte te vinden, vindt
zij in zichzelf: zij is natuur én cultuur. In het sleutelgedicht
'Vonk' vindt een berusting plaats. Dat begint met een grappig
commentaar op de huidige tijd:

*En ze vroegen me terug voor dat radioprogramma
ik weet nog steeds niet waarom
want ik had vooral gezwegen
maar de presentator benadrukte dat men daar
nood aan heeft vandaag de dag.*

De ik-figuur begint vervolgens aan een grote vernietigings-
slag: ze begint met het ontcrachten van

*[...] alle fenomenen, ideeën,
gestalten, dingen en wezens. En mijzelf natuurlijk
en de presentator die zenuwachtig aan zijn snor ging
wrijven. [...]
En vanuit het niets vertelde ik over het vonkje, klein
en zoemend waardoor ik voorzichtig weer in de
wereld, getallen, fenomenen, planeten, materialen
en mensen ging geloven. [...]*

Al ontcrachtende hervindt de verteller een soort levenskracht.
Walt Whitmans 'I celebrate myself' klinkt door in wat volgt:

*Er zit een vonk in u.
Jazeker vonk in u. Want die vonk is in mij, [...]*

Wat leidt tot het omhelzen van een lot:

*[...] En zo slijt ik mijn dagen
tegenwoordig ja nogal een contrast met hoe ik ooit
doofblind stom en leeg begon.*

*Nu bedenk ik hinkel- en andere kinderspelletjes en
bij elke sprong op de stoep roep ik hard en
eenvoudig Vonk! Vonk! Nu!*

Meteen is hiermee de titel verklaard: *Vonkt* is gebiedende wijs,
een eis van de schrijver aan de lezer. Vind je eigen 'gonzend
midden', door pactsen te sluiten met de wereld waarin je leeft
en je eigen verbeelding. Dat komt het sterkst naar voren in
het slotgedicht 'Hart':

*Ja ik geloof in buitenissigheden
mensen die door muren lopen, kunnen lezen met hun ogen dicht
contact met planten en bomen,
dit valt in eenzelfde categorie.*

Vonkt is een bundel waarin de 21ste-eeuwse lezer zich kan
herkennen, die hem kan aansporen een nieuwe weg in te
slaan, maar die tegelijkertijd de lezer vraagt te overdenken
wat verantwoordelijkheid is, hoe je moet kiezen tussen
instinct en intellect. Het beschrijft een ontdekkingstocht,
vol metamorfoses. Het is het vieren en uitlichten van het
grote Wat Als. Want wat als je echt een kijkje in een hert
kan nemen, of wat als je echt ervoor kan kiezen in een
stad te veranderen? Juist de verbeelding zorgt ervoor
dat we het leven volhouden, we voorbij de beperkingen
kunnen kijken die een geregeld bestaan met zich mee-
brengt. Je bent vrij, lijkt *Vonkt* te willen zeggen, hoe vast
je ook zit (en zult blijven zitten!) in verplichtingen, een
relatie, in een verouderend lichaam. Je kan altijd nog meer
zien, nog veel meer ontdekken. In 'De kat' probeert het
lyrisch ik zich ervan te overtuigen dat je normaal moet
doen, maar de manier waarop illustreert al dat dat een
hopeloze onderneming is:

*Nee er was geen tijd voor verbazing in de echte
wereld, want wat is de echte wereld, ben je toch
ook niet verbaasd dat er horloges tegen je praten?*

Opnieuw stilstaan, luisteren naar de hartslag in wanden legt goudaderen aan verbeelding bloot, waarmee we onze ogen-schijnlijke gevangenschap kunnen herwaarderen. Het leverde een bundel op die tot in de puntjes verzorgd is: metrisch ('ik draag haar als een parel'), conceptueel ('verderop verkocht de zon haar laatste licht'), beeldend ('Mijn lichaam kwam trillend tot stilstand alsof/ ik tot dan toe een speer was geweest'). Het is een dolle rit tussen begeerte en beschaving, maar ook tussen toon en klank, epiek en lyriek. Tegenstellingen worden van nieuwe invullingen voorzien, de verandering van het leven wordt in extremis gedemonstreerd en geprezen.

Met *Vonkt* leverde Langelaar niet alleen de beste bundel van het jaar af, maar een instant klassieker. Ze loste alle hoge verwachtingen ruimschoots in. Dan mag het wel een jaartje of zeven duren, als het maar zo'n werk oplevert. Toen ik hoorde dat ze hiermee de Jan Campert-prijs heeft gewonnen, moest ik bovendien even grinniken. Campert, die vooral bekend is van het gedicht *De achttien doden*, schreef ook nog een vers dat als motto van *Vonkt* had kunnen dienen: 'Rebel'. Daarin staan onder meer deze twee strofes:

*Rebel, mijn hart, gekerkerd en geknecht,
die aan de tralies van den al-dag rukt;
weest om uw tijdelijk lot geenszins bedrukt,
al zijn de kluisters hard, de muren hecht.*

*Want in den aanvang werd het u voor-zegd,
dat het aan enkelen steeds is gelukt
het juk te breken, dat hun schouders drukt,
laat dus niet af maar vecht en vecht en vecht.*

Als er één dichter is die zich sinds Campert heeft gebogen over het 'tijdelijk lot' van het hart, en hoe je jezelf overeind moet houden tijdens zware dagen, zonder daarbij aan integriteit in te boeten, is het Langelaar wel. *Vonkt* is een bundel vol verzet: tegen de tijd, tegen verwachtingen. Hoe je je eigen

weg kan vinden als de omstandigheden onwrikbaar lijken en dat er een midden is tussen lust en last, radeloosheid en redding. Het enige dat je daarvoor hoeft te doen is je eigen vonk te vinden.

Marije Langelaar: *Vonkt*. De Arbeiderspers (2017), 88 blz.

Ellen Deckwitz (1982) is dichter, schrijver en columnist van *NRC Handelsblad* en *De Morgen*. Haar meest recente bundel is *De blanke gave* (2015). In 2016 verscheen *Olijven moet je leren lezen* over het lezen van poëzie.

F. Bordewijk-prijs 2017
Jeroen Olyslaegers
Wil

Juryrapport

Wat doet een inwoner in een bezette stad? Meebewegen of de hakken in het zand zetten? De hele ellendige situatie negeren en wachten tot het overwaait? De meeste mensen zullen kiezen voor het laatste, voor zover ze iets te willen hebben. Maar dat is vrijwel onmogelijk als je politieagent bent en het dus je functie is om de orde te bewaren en de macht op straat te vertegenwoordigen.

In die netelige positie zit Wilfried Wils, de hoofdpersoon van *Wil* van Jeroen Olyslaegers (1967). Het is een roman over een man die vanaf het begin van de Duitse bezetting van Antwerpen in een hopeloze positie is gemanoeuvreerd. Door zijn baan én doordat hij persoonlijke loyaliteiten heeft aan beide zijden: bij mensen die grote risico's nemen om de bezetter te saboteren en bij mensen die de Duitsers en hun jodenhaat hartstochtelijk steunen. Olyslaegers geeft met imposante zinnen en een vernuftige compositie een indringend beeld van de situatie van Wils en van de steeds nieuwe verschijningsvormen van diens dilemma's. Of eigenlijk: Hij laat zien hoe een man als Wils zijn oorlogsgeschiedenis decennia later aan zijn achterkleinzoon zou vertellen. Want misschien had hij zijn motieven heel anders geschilderd als de andere partij de oorlog had gewonnen? *Wil* is een oorlogsgeschiedenis met verschillende lagen.

Olyslaegers heeft een uitstekend gedocumenteerde roman geschreven die je met twee benen in bezet Antwerpen zet. De oorlogsjaren zijn in de volle breedte voelbaar – aan de hand van de spannende belevenissen van een politieagent die geleidelijk ontdekt dat morele keuzes én daden onontkoombaar zijn. Dat geldt natuurlijk niet alleen voor de bewoners van een stad in oorlogstijd: de thema's van *Wil* zijn eeuwig en onlosmakelijk verbonden aan bestaan van de mens, het dier dat meent een wil te hebben.

Marc Reynebeau
Uit de ban van de tijd
Wil van Jeroen Olyslaegers
als retorische constructie van de geschiedenis

‘Het waren tijden vol ambiguïteit en misprijzen,’ schrijft Jeroen Olyslaegers in zijn roman *Wil* (2016) over de Tweede Wereldoorlog, ‘en hierin verschillen ze niet van andere tijden’. Olyslaegers legt de woorden, al vroeg in de roman, in de mond van zijn hoofdpersonage Wilfried Wils, die zijn achterkleinzoon vertelt over wat hij deed als jonge politieagent in Antwerpen tijdens de Duitse bezetting en hoe hij daar in de rest van zijn leven mee omging. Die jonge nazaat is het klankbord voor Wils’ verantwoording. Zijn stilzwijgende aanwezigheid moet de waarachtigheid van dat pleidooi bevestigen.

Wils’ stelling dat het tijdens de oorlog was zoals in ‘andere tijden’ legt de basis voor zijn vertelstrategie. Hoezeer oorlog en bezetting ook aanhoudend grenssituaties creëren, ook in zo’n beroerde tijd zijn mensen maar mensen en overheerst de menselijke of, zo men wil, kleinmenselijke ‘normaliteit’, een notie die, al dan niet letterlijk, geregeld opduikt in de roman. Zo legitimeert Wils, decennia na de feiten, zijn gedrag tijdens de oorlog tegenover zijn achterkleinzoon – en tegelijk ook tegenover zichzelf. Dat de omstandigheden van het moment er wel konden toe leiden dat dit *Allzumenschliche* in de eerste plaats voor anderen tot vreselijke consequenties leidt, is een overweging die bij Wils achterwege blijft.

Een politieagent in het bezette Antwerpen – het is geen toevallig gekozen casus. Bij alle ellende, spanningen, conflicten en drama’s die de oorlog met zich meebracht, onderscheidt Antwerpen zich immers als het gaat om de Holocaust. Tijdens de Tweede Wereldoorlog kon meer dan de helft van de joden in België ontsnappen aan deportatie. In Brussel konden de nazi’s ‘slechts’ 35 procent van de joden deporteren, maar in die andere Belgische metropool die een relatief grote joodse bevolking telde, Antwerpen, was dat een atypische 65 procent.

Dat percentage komt al in de buurt van de Nederlandse cijfers (75 procent voor Amsterdam).

Die discrepantie in de cijfers is een relatief recent historisch inzicht. Het is minder dan twintig jaar geleden dat deze Antwerpse specificiteit aandacht kreeg in de geschiedschrijving, dankzij historici als Lieven Saerens en Herman Van Goethem. Anders gezegd, het duurde tot ruim een halve eeuw na het einde van de oorlog vooraleer dit thema een onderwerp van discussie kon worden.

Het verschil is te groot om het louter aan het toeval te kunnen wijten. Het laat zich onder meer verklaren door de mate waarin lokale autoriteiten meewerkten aan de Duitse *Endlösung*. Belgische overheden beschikten in hun keuzen daaromtrent wel over enige bewegingsruimte. Anders dan bijvoorbeeld Nederland, waar de Duitsers een burgerlijk bestuur installeerden, kende België vrijwel de hele oorlog door een militair bezettingsbestuur. Dat liet de bestaande administratieve structuren met hun vooroorlogse personeel zoveel mogelijk intact; voor wat de Belgen bleven doen, hoefden de Duitsers geen eigen personeel te mobiliseren. En dat België toonde zich, naar de titel van een befaamde (pas in 2007 gepubliceerde) studie daarover, erg ‘gewillig’. Het koos voor accommodatie, voor wat het letterlijk een ‘politiek van het minste kwaad’ noemde, deels uit zelfbehoud, deels uit pragmatisme, om te redden wat nog te redden viel, maar deels ook, zeker bij de bestuurlijke elite, uit afkeer voor de massademocratie.

De bereidwilligheid van die overheden is zeer concreet af te meten, bijvoorbeeld aan de mate waarin ze de administratieve maatregelen hielpen uitvoeren waarmee de bezetter de joodse bevolking geleidelijk haar rechten ontnam, discrimineerde en maatschappelijk isoleerde, onder meer door haar te registreren en het dragen van een davidster op te leggen. Het is ook af te meten aan de bereidheid van burgemeesters – die in België verkozen politici zijn – om, in een volgende fase van de Jodenvervolging, de lokale politie in te zetten bij razzia’s om joden op te pakken. Dat was de voorbode van de deportatie naar de concentratie- en vernietigingskampen, die voor de slachtoffers vrijwel altijd eindigde in een gruwelijke dood.

De Brusselse burgemeester weigerde zijn politie aan razzia's te laten meewerken, de Antwerpse burgemeester, de christen-emocraat Leo Delwaide, en diens hoofdcommissaris Jozef De Potter weigerden dat niet altijd. En zo komt agent Wils in beeld, die zich ook laat inzetten bij de razzia's.

Zeker in Antwerpen speelt nog een tweede factor een rol: de tijdsgeest. In de stad heerste al van voor de oorlog, nog meer dan elders in het land, een uitgesproken antisemitisch klimaat. De talrijke Vlaams-nationalistische, autoritaire en fascistische clubjes, bewegingen en organisaties die in de jaren dertig gestaag aan aanhang wonnen, toonden zich vaak uitgesproken antisemitisch. Maar de argwaan, het misprijzen, de afwijzing en de intolerantie tegenover joden drongen ook diep door in de grote, traditionele partijen en in de gevestigde media.

Er was niets ongewoon aan om zich openlijk te ergeren aan de aanwezigheid van joden – 'vreemdelingen' die vaak, als min of meer recente immigranten, niet de Belgische nationaliteit bezaten – en om hen, vooral in het rechtse Vlaams-nationalisme, te zien als een bedreiging voor de volkse identiteit en integriteit. Een van de meest uitgesproken antisemitische organisaties, die ook een opvallend uitgebreide aanhang kon rekruteren in de advocatuur, heette niet toevallig Volksverwering. De zuiverheid van het volk stond op het spel en het was nodig om daartegen als volk, 'ter beveiliging van bloed en bodem', in het verweer te komen.

De jonge Wilfried Wils koestert geen uitgesproken negatieve opvattingen over joden. Wanneer hij min of meer toevallig getuige is van de pogrom en brandstichting in een synagoge op 14 april 1941, paasmaandag, is zijn eerste reflex om er collega's bij te halen en de orde te herstellen – omdat het de taak van een politiemans is om de openbare rust te garanderen. Maar ook hij verkeert zozeer in dat mentale bad van antisemitische vooroordelen dat het geweld tegen joden bij hem verder slechts op onverschilligheid stuit.

Wils is 'een tweezak', zoals het vaak klinkt in de roman, een schipperende opportunist, iemand die geen definitieve

keuzen wil maken, ook niet tussen collaboratie en verzet, al dwingen de omstandigheden van de tijd – en zijn functie bij de politie – hem daar feitelijk wel toe. Dan dobbert hij mee met de stroom van de Duitse overmacht. Zo ziet hij de antisemitische propaganda van de film *Der Jud Süß*, waarvan de vertoning de prelude vormde tot de pogrom op paasmaandag 1941. Hij vindt de film overdreven in zijn argumentatie, ongehoofdwaardig en daarom 'lamentabel'. Maar dat laatste is voor hem een louter artistiek oordeel. Hij zag al eerder een van antisemitisme doordrenkte Duitse film, die hij, in vergelijking met *Der Jud Süß*, 'een doortrapt meesterwerk' vindt.

Die keuze voor het esthetische oordeel past in Wils' pose van vroegrijpe wereldwijsheid en culturele suprematie, maar ze komt hem vooral van pas omdat ze hem een alibi verschaft om daar geen ethische overweging aan te hoeven vastknopen. Met diezelfde, bijna cynische afstandelijkheid kijkt hij aan tegen zijn betrokkenheid bij de razzia's. 'Mensen brullen en janken. De kinderen gillen boven alles uit. Intussen doet ieder van ons alsof we nog altijd flikken zijn. We zetten de straten af en bewaken als bij een sportwedstrijd.' Wils' slotoordeel: 'Het effect is potsierlijk.' Ook hier is de distantie niet ethisch maar esthetisch.

Wils is dan ook iemand met artistieke ambities, een amateur-dichter. Hij meent dat er een meer authentieke persoonlijkheid in hem schuilt en dat die in de poëzie het woord kan nemen, opdat Wils zou kunnen 'zijn wie ge echt zijt'. Dat alter ego heet Angelo, zijn pseudoniem in de poëzie, een even onthecht als hautain en in naam daarom engelachtig ideaal. Angelo wentelt zich in zelfbeklag omdat hij zich weggedrukt voelt door de alledaagse banaliteit, want 'de mensen willen vooral dat ge zijt zoals iedereen'. Wat er ook gebeurt, waaraan hij zijn handen ook vuil maakt, Wils meent dat hij er allemaal niets aan kan doen, dat is de normaliteit waar zijn ware ik ver boven verheven staat. Ook dat is de 'tweezak' in hem. Het dient vooral als psychische nooduitgang voor het schuldgevoel. Daarmee, en in zijn cynische, betweterige en misantropische pose, kan Wils zijn vertelling voortdurend en quasi argeloos om de moraal heen laten sluipen. Pas aan

het het eind van de roman valt die verdedigingsstrategie in duigen, ‘zoals ge niemand kunt vertrouwen die blind is voor zichzelf, voor wat er in hem leeft en daarbij altijd maar doet alsof de rest de schijn ophoudt, de rest niet weet waar hij mee bezig is’. Zelfs de toehoorder, de achterkleinzoon, zou verzonnen zijn. Wils’ levensverhaal, zoals hij dat vertelt, is niet meer dan een retorisch kaartenhuisje.

In de dagelijkse ervaring van de oorlog voegt Wils zich echter naar de ‘normaliteit’ van de oorlog. Ook als de toeschouwers die samen met hem *Der Jud Süß* hebben gezien, zich laten opjutten en in de pogrom de daad bij het woord voegen. Die bereidheid tot daadkracht, om het niet bij woorden alleen te laten, geldt in het milieu en de tijd van Wils als een positieve waarde. Zo duidt ook zijn mentor Felix Verschaffel het, alias Nijdig Baardje. Voor hem nam Olyslaegers ongetwijfeld de beruchte antisemiet Felix Lauterborn als model, die ideologisch was geschoold in Volksverwering en die zich tijdens de bezetting in ss-dienst liet gelden als een gedreven jodenjager.

Na de oorlog was het antisemitisme geen prominent thema in de bestraffing van wie in de bezetting met de Duitsers had gecollaboreerd. Lauterborn was een van de weinigen die ervoor expliciet ter verantwoording werd geroepen. Het leverde hem een veroordeling tot de doodstraf op, maar die werd niet uitgevoerd; hij stierf in 1956 in de gevangenis, wellicht aan een hartaanval. Anderen riepen op hun naoorlogse proces de betrokkenheid van de Antwerpse politie bij de razzia’s in als verzachtende omstandigheid: als ook de politie het deed, konden ze denken dat ze ‘geen antinationale daad’ stelden door zelf ook mee te werken aan de deportaties.

Zo raakte het onderwerp in al zijn ambiguïteit gesmoord en vergeten – of liever, weggedrukt. Toen historici decennia later met name de rol van de Antwerpse politie in de razzia’s aan het licht brachten, met Lieven Saerens in *Vreemdelingen in een wereldstad* (2000) als eerste, stuitte dat op ongeloof en zelfs verontwaardiging. De zoon van oorlogsburgemeester Delwaide, zelf ook politicus, dacht er zelfs aan om Saerens wegens laster voor de rechter te dagen.

De zaak deinde enkele jaren later nog uit, toen de toenmalige burgemeester Patrick Janssens, een sociaaldemocraat, in 2007 de joodse gemeenschap namens de stad excuses aanbood voor de verantwoordelijkheid van de Antwerpse overheid in de judeocide. Ook de burgemeesters van Brussel en Luik deden dat rond die tijd voor het oorlogsverleden van hun stad – de al vermelde, door het federale parlement bestelde studie *Gewillig België* was toen net verschenen. Janssens’ politieke rivaal in de lokale politiek, Bart De Wever (Antwerpenaar, historicus, Vlaams-nationalist en in 2012 Janssens’ opvolger), verwierp die verontschuldigen echter als gratis en overbodig, wat opnieuw een brede, vooral politieke controverse uitlokte. De Wever, die zijn kritiek eerder als historicus dan als politicus had geformuleerd, zag zich verplicht om zijn scepsis te herroepen en om zich op zijn beurt te verontschuldigen bij joodse organisaties.

De oorlog, en zeker dat hoofdstuk over de Antwerpse politie, was een trauma gebleven omdat dit verleden niet was uitgepraat, laat staan uitgeklaard. En hierbij past een wrange ironie. Het is onjuist om alle Antwerpse politieagenten als collaborateurs of jodenjagers weg te zetten. Velen van hen waren integendeel ook actief in het verzet, velen eindigden in een Duits gevangenenkamp. De ironie is dat het verzet, ook dat binnen de Antwerpse politie, nooit veel ruimte kreeg in de Vlaamse collectieve herinnering aan de oorlog. Want zij die erin waren geslaagd om deze herinnering naar zich toe te trekken en vorm te geven, waren – en dat is vrij uniek in Europa – vooral de collaborateurs zelf.

Met hun geestesgenoten slaagden ze erin om, uit ressentiment en om de Vlaams-nationalistische erfenis te vrijwaren, die herinnering hun eigen interpretatie op te dringen. Dat kon omdat ze nu eenmaal bleven behoren tot de mondige culturele elite. Ze concentreerden zich op het vermeende onrecht dat, via hen, ‘Vlaanderen’ was aangedaan in de volgens hen al te voortvarende, vooringenomen en onrechtvaardige vervolging van de collaboratie. Ze waren, zo luidde de redenering, louter gedreven door een Vlaams idealisme dat geen loyaliteit was verschuldigd aan een Belgische staat die hun taal- en cul-

turele rechten miskende. Of ze waren misleid, ofwel door de Duitsers, die hen veel meer beloofden dan ze bereid waren te geven, ofwel door de antibolsjewistische propaganda van de toen nog dominante katholieke kerk. Kortom, de naoorlogse repressie zou al volstaan om de collaboratie zelf, met haar zwaartepunt in het Vlaams-nationalisme, retroactief goed te praten. Dat beeld hield stand tot diep in de twintigste eeuw.

Doorbrak de historiografie die vergoelijking en versluiering, met *Wil* geeft Jeroen Olyslaegers een literaire aanvulling: in de ervaring zoals 'tweezak' Wils ze presenteert. Olyslaegers is lang niet de eerste Vlaamse schrijver die oorlog en collaboratie tot een literair thema maakt, al is die geschiedenis niet dominant in de gecanoniseerde Vlaamse literatuur. De Jodenvervolging is dat nog veel minder, zeker in vergelijking met de (Noord-)Nederlandse literatuur. Telde België bijvoorbeeld veel meer Anne Franks – joden die met actieve hulp van de bevolking (opvallend vaak ook van de katholieke kerk) konden onderduiken om de Holocaust te overleven – dan Nederland, behalve in enkele memoires kreeg hun lotgeval al evenmin een literaire neerslag. Ook dat komt door de manier waarop, zeker in Vlaanderen, de oorlogsherinnering vorm kreeg: voor een gruwel als de Jodenvervolging kon daarin geen plaats zijn, omdat ze de zelfverheerlijking van de collaborateurs en hun acolieten kon schaden. Hetzelfde geldt overigens voor het antifascistische of patriottische verzet.

De belangrijkste schrijvers die de oorlog tot hun onderwerp maakten, Louis Paul Boon en Hugo Claus, schreven erover als tijdgenoten, vanuit een directe betrokkenheid. Boon, toen al volwassen, deed dat in al zijn woede en wanhoop, vooral in *Mijn kleine oorlog* (1947), vanuit het perspectief van de bedrogen kleine man, die in en door de oorlog nog brutaler dan anders wordt vertrappt, in vernieling en dood. Claus schreef erover in de eerste plaats om een antwoord te zoeken op een ook voor hem persoonlijk pijnlijke vraag: hoe kon het dat zoveel Vlamingen – hemzelf als piepjonge tiener inbegrepen – gefascineerd waren door het antidemocratische,

militaristische en antisemitische fascisme, zeker als ze daar zelf direct toch niet veel bij te winnen hadden?

Het begin van een antwoord is onder meer te vinden in Claus' roman *Het verdriet van België* (1983). Die evocert het dagelijkse geroezemoes van ogenschijnlijk banale gesprekjes in de familie en onder vrienden, waarin vooral geruchten, roddels, vooroordelen, halve waarheden en hele leugens circuleren. Maar dat gebabbel levert de stof voor een immer doorlopend, verdovend en van zelfbegoocheling vervuld gemurmel vol ongefundeerde en altijd bedenkelijke ideeën, meningen en stellingnames, die elkaar aanhoudend bevestigen en versterken. In het katholieke, conservatieve, nationalistische maar ook provinciale milieu van de Vlaamse middenklasse waarin Claus opgroeide, creëerden die stemmen de soundtrack van de tijd. Ze gaven auditief gestalte aan een ideologische bubbel waarin elke nuance ontbrak, geen tegenstem nog weerklonk en tegenspraak niet werd geduld.

In *Wil* zet Olyslaegers die exploratie van de retoriek voort. De roman is één lange monoloog die heen en weer springt in de tijd, waarin verteller Wils een logica en rechtvaardiging construeert voor zichzelf, voor zijn verleden en voor zijn omgang ermee achteraf. Olyslaegers is zelf verre van een tijdgenoot, maar hij stamt wel uit een Vlaams-nationalistische familie, een collaborerende grootvader inbegrepen, wat hem wellicht gevoelig maakte voor de manier waarop de Tweede Wereldoorlog daar ter sprake kwam – en misschien nog komt. Want het was in dat gepraat dat de tijdsgeest had vorm gekregen, waarin voor en tijdens de bezetting het fascisme, de collaboratie en de ethische onverschilligheid konden gedijen.

Wil steunt op een stramien van historisch controleerbare feiten – van sommige incidenten is zelfs te merken welke processen-verbaal Olyslaegers ervoor de inspiratie hebben geleverd. Niet dat deze roman slechts een literair opgetutte versie zou zijn van een brok weinig bekende, traumatiserende en nog altijd controversiële geschiedenis. Want het relaas doet geen aanspraak op waarheid. Het is het verhaal van Wilfried Wils zelf, een oude, verbitterde man die nog altijd

een historische schuld voelt knagen maar die daaraan, al was het maar om zijn jongere zelf niet te verraden, niet wil toeven. Hij heeft wel twee keer 'wil' in zijn naam, maar zijn lot en zijn handelen, zo suggereert hij, worden toch minder bepaald door vrije wil, bewuste reflectie of in volle zelfbeschikking genomen keuzen, dan door de omstandigheden van de tijd en de sociale dwang die hem opslopten en meevoerden. De vermeende authenticiteit ligt alleen in dat personage Angelo.

Daar ligt de literaire betekenis van deze roman: in de overtuigingskracht van de retorische constructie waarin literatuur (voor Jeroen Olyslaegers en diens lezers) en zelfbegoocheling (voor het hoofdpersonage en diens al dan niet imaginaire toehoorder) samenvallen. Daar liggen uiteindelijk ook de ambivalentie en de zelfrelativering. Het zou aanmatigend zijn om met een vanzelfsprekende stelligheid te voorspellen hoe mensen van nu zouden ageren als ze in een analoge situatie zouden verzeilen als Wilfried Wils toen. Dat is het wat *Wil* met strikt literaire middelen tot een verontrostende, louterende en tot introspectie dwingende roman maakt. Olyslaegers onthoudt zich van moreel commentaar, laat staan van een per definitie goedkope en voor de hand liggende ethische veroordeling in het heden. Meer dan een zelfgenoegzame en steriele oefening in hedendaagse welkenkendheid kan dat niet opleveren. Daarom laat hij het woord aan zijn hoofdpersonage, zodat de lezer de worsteling kan beginnen met Wils en met de geloofwaardigheid die hij opeist.

Met een 'tweezak', die noch wit noch zwart is, is een definitief antwoord onmogelijk. Maar zijn relaas roept wel onverkomelijk de vraag op naar de eigen verantwoordelijkheid. Als hij het heeft over de ambiguïteit en het misprijzen die tot de menselijke natuur behoren, stelt Wils daarover: 'ze zijn nooit voorbijgegaan, ze spoken te midden ons'. Daarmee trekt Olyslaegers zijn thema nog verder open, wat zijn roman een bredere relevantie geeft dan alleen voor dat specifieke oorlogsverleden waarin zijn centrale personage verzeild raakt.

De nostalgie naar een vermeend onbezoedeld en harmonisch verleden, de scepsis tegenover de andere, de vrees voor een al dan niet homeopathische verdunning van de eigen identiteit, de populistische twijfel aan de democratie, de systemische minachting van mensen, de paradox die de hedendaagse consumptiedwang verbindt met de bedeling van voedselbonnen op dezelfde plek tijdens de oorlog, de angst en polarisering rond terreur en minderheden, dat alles geeft deze roman een pijnlijk herkenbaar actueel accent. De esthetiek is erin geen vluchtheuvel voor de ethiek, maar integendeel een uitnodiging tot nuance en kritisch inzicht.

Jeroen Olyslaegers: *Wil*, De Bezige Bij (2016), 336 blz.

Marc Reynebeau (1956) is historicus en journalist en redacteur en columnist van *De Standaard*. Hij publiceerde onder meer *Een geschiedenis van België* (2009).

Nienke van Hichtum-prijs 2017
Annet Schaap
Lampje

Juryrapport

Van volwassenen moet je het niet hebben in *Lampje* van Annet Schaap. Van vaders nog minder. 'Een licht ben je niet,' zegt haar vader tegen Emilia. Toch is ze dat wel. Niet voor niks wordt ze door iedereen *Lampje* genoemd.

Elke avond steekt *Lampje* de vuurtoren aan voor haar vader. Tot het op een dag misgaat en er een schip vergaat. *Lampje* wordt uit huis geplaatst en komt terecht in een duistere villa vol nare geheimen en mensen die hun levenslust al lang verloren zijn.

In wervelende poëtische zinnen zet Annet Schaap (1965) een meisje neer dat zich verdrietig en terugverlangend naar haar vader, de vuurtoren en de zee, maar toch dapper en vooral onbevangen en onbevooroordeeld een weg zoekt in een wereld waar volwassenen het ook allemaal niet meer zo goed weten. Stukje bij beetje kom je achter het geheim van het monster dat de zolderkamer bewoont. En stukje bij beetje steekt *Lampje* de lichtjes in het huis weer aan.

Schaap weet een verhaal te bouwen dat meesleept, zinnen te schrijven die je zou willen zingen, personages te scheppen bij wie je zou willen horen, situaties te schetsen die je ontroeren en daarbij ook nog eens het perfecte evenwicht te bewaren tussen realisme en magie.

Lampje is een boek vol grote thema's dat bijna niet weg te leggen is voor het uit is. Een kinderboek met klassieke potentie zoals ze lang niet meer verschenen zijn. Een boek waarvoor menig nachtlampje zal blijven branden. Een boek dat wel bekroond moet worden. Er waren mooie boeken onder de kanshebbers voor de Nienke van Hichtum-prijs. *Lampje* stak er vlammend als een vuurtoren bovenuit.

Thomas de Veen
Het licht zien
Over Lampje van Annet Schaap

Zagen we dat goed? Zeemeerminnen! Er duiken zeemeerminnen op! Heel even steken ze boven de golven uit, precies op het moment dat ze het hardst nodig zijn. Middenin de storm ploetert Lampje over een smal pad terug naar het vuurtorenhuisje waar ze woont met haar vader, de vuurtorenwachter. In haar hand klemt ze een mandje met daarin een doosje lucifers, waarmee ze nog net op tijd het licht aan moet kunnen steken.

Maar de storm is ongenadig, de wind rukt het mandje uit haar handen en de golven overspoelen haar, ze dreigt te verdrinken, ziet haar leven zelfs al eindigen, en dan wordt ze opgevist uit het water, gered: ‘Ze voelt niet hoe in het water koude lichamen onder haar komen zwemmen, koude armen haar vastpakken. Zwiepend groen haar, als zeewier, wolkt in de golven. Stemmen giechelen en giebelen: “Ach gut, een kalfje, een verdronken kalfje...” En ze wordt op het droge gelegd, ‘op de stenen gekwakt’, waar de onbekenden afscheid nemen met de gesnauwde, onheilspellende woorden: ‘Geen tweebeenen in ons water!’

Op het droge verandert het leven zoals Lampje dat kende tóch nog, voorgoed – de kinderroman *Lampje* van Annet Schaap is dan echt begonnen.

Wanneer was dat eigenlijk voor het laatst? Dat er een zeemeermin was opgedoken in een Nederlands kinderboek? Er zat natuurlijk een hele groep (of moet je zeggen school?) (zee)meermensen op de bodem van het meer bij Harry Potters toverschool Zweinstein. Maar een zeemeermin van eigen, nou ja, bodem?

In Nederland is het sprookje of het fantasieverhaal de afgelopen decennia min of meer uit de belangstelling geraakt, na de bloeiperiodes van Paul Biegel en Tonke Dragt, de grootsten en eigenzinnigsten in het genre. En nota bene: het fantastische

was ook een van de grootste kwaliteiten van Annie M.G. Schmidt, als je denkt aan haar pratende kattenvrouwtjes, een vliegende lift, een toverende kabouter (pardon: een tinkelende wiplala) en een Heen-en-Weer-Wolf. Maar wie zien we de laatste decennia vooral uit het oeuvre van Schmidt? De doodgewone buurkinderen *Jip en Janneke*.

Het realisme regeert: realistische kinderboeken zijn de populairste van eigen bodem. Eerst had je de schoolverhalen over *Meester Jaap* van Jacques Vriens, toen kwamen de puberperikelen in Francine Oomens *Hoe overleef ik*-reeks en later werden het de heldenverhalen van *Superjuffie* van Janneke Schotveld, over een leerkracht die haar bovennatuurlijke krachten inzet om (dieren)leed te verhelpen.

Ik zou niet zover gaan om te beweren dat Superjuffies superkrachten allemaal tot de realiteit behoren, maar zelfs in deze boeken is de toonzetting eerder realistisch dan fantastisch: juf Josje blijft een huis-tuin-en-keukenjuf, en bij dieren mishandeling komen ook geen queesten en uitverkorenen kijken. Dat is zeker ook te danken aan de illustraties van Annet Schaap, die voor elk van de drie series de illustraties maakte. Zij was degene die deze decors optrok en deze kinderen gestalte gaf: een licht geïdealiseerde versie weer van een realistisch, alleedaags, hedendaags Nederland. Schaaps zeer herkenbare figuurtjes, of het nu Vriens’ meester Jaap, Schotvelds juf Josje of Oomens pruil-en-paniekpuber Rosa was, hadden gezonde bolle toeten, blosjes op de wangen, koddig sprietig of gezellig krullend haar. Ze leefden in omgevingen waar een archetypisch knus keukentafeltafereel niet ver weg was, noch een gemoedelijk stadje, een weiland met een windmolen erin, een stukje bos, ter grootte van een krant.

Des te verrassender is het dat nu net Annet Schaap (1965) met *Lampje* een volstrekt andersoortig schrijfdebuut heeft gemaakt – een boek dat door de kritiek onmiddellijk als aanstaande klassieker werd aangewezen. Bovendien is het een kinderroman die breekt met de recente realismetraditie waarin Schaap tekenend zo thuis was, maar die de sprookjes-traditie van weleer nieuw leven inblaast. *Lampje* grijpt terug

op het sprookje ‘De kleine zeemeermin’ van Hans Christian Andersen. Knusheid en gezelligheid hebben plaatsgemaakt voor hardvochtigheid en eenzaamheid.

Eind november sprak ik Schaap voor *NRC Handelsblad* voor een interview dat werd gepubliceerd op 1 december. Ze vertelde dat ze ‘een Andersen-mens’ is: ‘Vanwege de mooie droefheid in die sprookjes. Ze zijn lastig om te lezen hoor, hyperromantisch, maar wat er verteld wordt is prachtig, *De kleine zeemeermin* voorop. Ik houd van het gevoelige, triestige sprookje. Dat vertelt je meer dan een verhaaltje, het zijn heel diepe symbolen.’

De paar illustraties die Schaap voor *Lampje* maakte weer spiegelen dat: aan het begin van elk van de zes delen van *Lampje* staat een grote, meestal duistere of grimmige plaat.

Schaap begint haar boek als een echte sprookjesverteller, en ook als Andersen in ‘De kleine zeemeermin’, met een introductie van het decor. Dat zet ze gevoelvol neer, en weet ze meteen een onalledaagse lading mee te geven, iets eenzaam en dreigends en – dankzij de spannende metafoor – ook iets sprookjesachtigs: ‘Een eiland dat nog een beetje vastzit aan het vasteland, als een losse tand aan een draadje, heet een schiereiland. Op dit schiereiland staat een vuurtoren, een hoge grijze, die ’s nachts zijn licht rond laat gaan over de kleine stad aan zee. Zo zorgt hij ervoor dat de schepen zich niet te pletter varen op de rots, die daar zo onhandig ligt in het midden van de baai. Zo zorgt hij ervoor dat de nacht wat minder donker lijkt en het grote land, de wijde zee wat minder groot en wijd.’

Daar staat meer dan er staat. Iets grimmigs en griezeligs heeft het, dat ‘beetje vastzittende’ schiereiland, die ‘losse tand’, die ‘hoge grijze’ vuurtoren. Maar er zit ook geruststelling in die rondzoekende lichtbundel die het duister opheft. Dat licht staat óók voor Lampje, het jonge meisje, de bewoonster van de vuurtoren – ze heet eigenlijk Emilia, net als haar moeder ooit, maar haar dood heeft die naam in de schaduw gesteld. Dus werd het Lampje, voor haar vader. Licht brengt ze, is de suggestie, al is het licht dat haar ongelukkige, drinkende vader nog in haar ontwaart nagenoeg een waakvlam-

metje. En Lampje is ook nog eens onhandig. “Maar een licht ben je niet, Lampje,” zegt hij altijd, als ze iets vergeet of ergens over struikelt, en meestal net met hete soep of zo.’

Een paar hoofdstukken later weten we ook wat dat vuurtorenlicht waard was. In de storm is er een schip vergaan – dankzij Lampje, dankzij haar vergeten en verloren lucifers. Geen licht, immers.

Het is een verhaal om in te verdwijnen, en zit tegelijk zeer knap en intelligent in elkaar. Wat wil een kinderboekenlezer nog meer? Voor de huidige toonaangevende generatie literaire kinderboekenschrijvers geldt dat als de heilige graal: een verhaal dat zowel écht voor kinderen is als échte literatuur. Spannend en grappig en ook een beetje zielig, zoals het ‘gemiddelde kind’ zijn of haar boeken het liefst ziet, en ook origineel en goed van stijl en taal, de criteria waarmee professionele volwassenen de kinderliteratuur van de -lectuur onderscheiden.

En de personages hebben diepgang, meteen al. Te midden van al die stormachtigheid en dat luciferdrama werpt de verteller ook nog een streepje licht op de zielenroerselen van deze personages, op hun verhoudingen, hun voorgeschiedenis. De vader-dochterrelatie tussen Lampje en vader Augustus is moeizaam, dankzij zijn rouw, dankzij de verwachtingen die zij van hem voelt, dankzij haar onvermogen om hem gelukkig te maken. Ze is nooit naar school gegaan, om thuis te kunnen zijn.

Die verwachtingen zijn ook de eigenlijke, wezenlijke motor van het verhaal. Om preciezer te zijn: een van de twee motoren, want zoals het spannende én diepgravende literatuur betaamt, is de voortstuwende kracht van *Lampje* werkzaam op meerdere niveaus – in de ontwikkeling van de personages én in het meeslepende avontuur, dat bij Schaap allerlei onvermoede kanten op gaat. Na de rampennacht met de storm komen de plaatselijke autoriteiten aan de vuurtorendeur om de kosten van het vergane schip te verhalen op de vuurtorenwachter. En: ze komen Lampje uit huis plaatsen.

De zeemeerminnen die aanvankelijk al even uit de zee opdoken waren het eerste sprookjeselement in het verhaal, nu volgt het ene na het andere. Lampje komt terecht in een vervallen landhuis dat het Zwarte Huis (sprookje!) heet, waar ze als een sloofje (sprookje!) aan het schoonmaken wordt gezet, maar waar ze ook al snel zich gaat ontfermen over een geheimzinnige afgesloten torenkamer (sprookje!). Die wordt bewoond door, aldus de legende, een monster (sprookje!). Dat dat verwijzen naar de aloude sprookjes niet als gemakzuchtig leentjebuur aanvoelt, komt door Schaaps volstrekt natuurlijk aanvoelende verteltoon en -tempo, maar ook door haar authentieke, treffende metaforiek (het vergane schip ligt tegen de rots aan 'als een ziek kind tegen zijn moeder') en de afwezigheid van verflatsende clichés in haar zinnen.

Het monster in de torenkamer blijkt geen monster, maar een jongen met ongewone, wat minder menselijke trekjes. Een zeemeerjongen is hij, Edward is zijn naam; maar Lampje noemt hem Vis. Au. Precies wat hem dwarszit: hij is geen mens, daarom verschuilt hij zich in zijn torenkamer. Maar hij doet er ook alles aan om zijn leven te veranderen: de vissenstaart vindt hij een 'vergroeiing'. Hij doet er alles aan om zich te trainen in rechtop staan en lopen. Ook dat drama belicht Schaap in goedgekozen woorden, dicht op zijn huid: 'Hij oefent zich blauw, hij gespt zichzelf in het tuigje, hijst zich op zijn loopbrug en vuurt zijn spieren aan, gilt tegen ze dat ze sterker moeten zijn, niet zo moeten zeuren, hem nou es gewoon moeten dragen! Maar het gaat zo langzaam, zo langzaam – het gaat eigenlijk helemaal niet.'

Maar hij is vastberaden: het water moet hij ontgroeien. Zoals zijn vader het graag zou zien.

Zo creëert Schaap de parallel die het hoofdonderwerp van de roman in het licht zet: zowel Lampje als Vis zucht onder de terneerdrukkende verwachtingen die de grotemensenwereld van hen heeft, en beiden lijden onder de beperkingen die hun leven tot dusver hebben getekend. Vis kan niet lopen, Lampje kan niet lezen. Maar ze spreken af om elkaar te helpen. Zij helpt hem met baden, een vast aantal seconden per dag, hij haar met lezen.

Dat laatste ondanks de laatdunkende opmerking van juffrouw Amalia, de pinnige dame die de uithuisplaatsing van Lampje regelde. Leren lezen en schrijven was niet voor Lampje weggelegd, vond Amalia. 'Ach, Emilia... Haal je nu toch niets in je hoofd! Er zijn nu eenmaal kwartjes en er zijn dubbeltjes. En een dubbeltje moet niet proberen een kwartje te worden, zoiets draait alleen maar uit op een teleurstelling.' Maar Lampje wil niet dom gehouden worden, zoals Vis niet kreupel wil blijven.

Dat die verwachtingen en beperkingen voor de schrijfster niet uit de lucht komen vallen, valt ook op te maken uit het eerder genoemde interview in *NRC Handelsblad*. Daarin vertelde Annet Schaap ook over de achtergrond van haar schrijfambities – die decennialang sluimerden. Jarenlang was ze alleen illustrator, tot *Lampje* er was.

Droomde je er als kind van om schrijver te worden?

'Nou, nee, schrijver worden, dat hoefde je niet in je hoofd te halen, dacht ik. Ik heb altijd een groot ontzag gehad voor schrijvers. Alsof de schrijver een betere, slimmere mensensoort was. Mannen, vooral, die goed konden nadenken.'

Werd je met dat idee opgevoed?

'Ja, zoiets. Ik groeide op in huizen vol boeken, van mijn opa en mijn vader. Mijn moeder was juf en bibliothecaresse. Boeken waren belangrijk.'

Maar daar paste voor een meisje geen schrijfambitie?

'Toen ik eens zei dat ik schrijver wilde zijn, werd dat niet erg serieus genomen. Mijn ouders zeiden niet: dat kun je vast niet. Eerder: wat denk je wel niet?'

Een sprookje vertelt meer dan een verhaaltje, zei Schaap zelf over 'De kleine zeemeermin' van Andersen. Er zit meer in: je zou het sprookje ook, wat oneerbiedig, kunnen zien als literaire camouflage van een wezenlijk en zelfs eigentijds verhaal. Dat geldt ook voor *Lampje*. Om er een hedendaagse term op te plakken: *Lampje* is een *inclusief* verhaal.

Want het vervolgt ermee dat Lampje haar vriend Vis niet langer opgesloten wil laten zitten in de torenkamer; de volgende

stap in de ontdekking van zijn eigenwaarde is dat hij ook in de buitenwereld durft te zijn. De verteller – want Schaaap schakelt in het hele boek tussen vertelperspectieven – maakt ons deelgenoot van Vis' paniekerige gedachten bij het idee: 'Wat denkt ze wel? De kamer uit? Naar buiten? En dan naar buiten zeker, waar het koud is en waait, in zo'n karretje dat hobbelt natuurlijk en waar hij uit kan vallen en verongelukken? Naar buiten, waar iedereen hem kan zién? Hij kan niks ergers bedenken.'

Uiteindelijk krijgt Lampje hem zover – omdat ze op een dag in de buitenwereld iets gezien heeft dat ze hem móést tonen. Op de kermis bij de freakshow kwam ze langs de vrouw zonder haar, de vrouw met de baard, een reusachtige zwarte man, een volledig bebaard wezen, een dwerg, om uiteindelijk te belanden bij een stinkend, grauw aquarium waarin een droefgeestige zeemeermin ronddobbert. Met dezelfde ogen als die van Vis.

Denk niet dat we afstevenen op een einde waar alles goedkomt. Dan hebben we buiten de andere mensen gedacht: de eigenaar van de kermis tent wordt razend en steekt de zeemeermin dood, net een halfuur nadat Vis heeft ontdekt dat zij zijn tante was – de ontdekking van zijn leven, en een ramp voor zijn toekomst. En wanneer de 'freaks' haar gezamenlijk naar zee brengen om haar een zeemeerminsgraf te geven en Vis haar achterna springt, en ervaart dat hij vrij is ('Hij zwemt en zwemt. Door het woud van glibberig groene steigerpalen, links rechts links, hij kronkelt er soepel doorheen, zonder er één te raken.'), nee, ook dán komt nog niet alles goed. Reken niet buiten de vader van Vis, de Admiraal, die bijna weer terugkeert van zijn zeereis. En hij wenst nog steeds een menskind.

Nee, denk niet dat Annet Schaaap met *Lampje* een boek schreef dat je ook *Hoe overleef ik... mijn vissenstaart?* kunt noemen.

Het is verleidelijk – en ook volstrekt speculatief – om het feit dat Francine Oomen enkele jaren geleden gestopt is met haar *Hoe overleef ik*-serie, te verbinden met een maatschappelijke ontwikkeling. Namelijk aan het gevoel over de maakbaarheids-

gedachte, die Oomens boekenreeks zonder omhaal uitdroeg. De boeken bevatten 'overleeftips', vervat in handige checklists, en een verhaal waarin die tips in praktijk gebracht werden. Zo waren de boeken *empowering* voor pubermeisjes, die het leed van hoofdpersoon Rosa herkenden: onzekerheid over hun status en positie, lastige ouders, moeilijke liefdesperikelen, ingewikkelde lijven. Maar Oomen predikte: als het leven tegenzit, neem je lot dan in eigen hand! Want alleen jij beschikt over de kracht om je eigen situatie te verbeteren. Dubbeltje, jij kunt kiezen om een kwartje te worden! Je bent vrij!

Het maakbaarheidsideaal was alom populair: zie de opkomst van allerhande zelfhulp en zelfverbetering. Maar in de meest recente jaren lijkt de maakbaarheidsgedachte plaats te moeten maken voor een realistischer idee: dat allerlei menselijke beperkingen nog altijd voor een groot deel bepalen of verbetering wel haalbaar is, of dat misschien een gekmakend vergeefs streven maken. Vertellen we dan onze kinderen nog dat ze hun lot in eigen hand hebben? Of is het eerlijker om te zeggen dat een dubbeltje misschien een kwartje kan worden, maar dat het ook niet erg is als het niet lukt.

Want: vrij? We zijn ook maar mensen – stumperend, met gebreken en beperkingen. Of met een vissenstaart. 'Hoe accepteer ik mijn vissenstaart', dát verhaal vertelt *Lampje*: een subtieler verhaal over vrijheid, dat recht doet aan de onmogelijkheid om wezenlijk te veranderen. Dat Edward nooit echt thuis zal zijn onder de mensen kan hij beter aanvaarden dan bevechten. Voorbeeldig zijn daarin de freaks van de kermis: echt leuke levens leiden zij niet, als Wereldschokkend Gedrocht, maar ze maken er het beste van.

En ook zeemeerminnen mogen er zijn; alleen al het feit dat Schaaap hen introduceerde als reddende engelen, nog vóórdát het identiteitsverschil een probleem opleverde, is een voorbeeld van de 'inclusiviteit' van *Lampje*. Maar de 'goeden' zijn die zeemeerminnen ook niet: 'Geen tweebenen in ons water!', riepden de zeemeerminnen al aan het begin van het boek. Wat dat aangaat zijn ze geen haar beter dan de lui van het vasteland.

Die subtiliteit zit er dus ook nog in: niemand is in beginsel beter dan een ander. Dat blijkt ook uit Schaaps perspectief-wisselingen: een van de meest bepalende vormaspecten van het boek. Zo vertelt ze immers niet één verhaal, is er niet één perspectief het juiste, maar klinkt er in *Lampje* een meerstemmigheid, waarin iedereen beurtelings het recht van spreken heeft – en daarmee op gelijke hoogte staat. Zo weten we óók wat Lennie denkt, inwoner van het Zwarte Huis en niet in staat te praten. Hij wordt door zijn stomheid beperkt, maar verzoent zich ermee.

En Lampje, die zich beter moest voordoen dan ze was om haar vader gelukkiger te maken... Zonder alles te verklappen: we leren ook haar vaders beweegredenen beter kennen.

En zo leidt alles toch weer naar dat begin, naar die hoge grijze vuurtoren vlak voor de kust – daar waar Lampje hóórt, zonder dat dat iets benauwends is. Met *Lampje* schiep Annet Schaaap binnen de jeugdliteratuur een soort vuurtoren op een schiereiland, die via een smal reepje land nog verbonden is aan het vasteland – want het verhaal is wel tijdloos en sprookjesachtig, maar niet losgezongen van de realiteit. Het is een sprookje dat iets universeels zegt, maar ook zijn weerklank vindt in een hedendaagse kwestie. En het verbloemt de duistere kanten van het leven niet, maar biedt in de duisternis af en toe een bundel licht. Opdat wij niet te pletter slaan, en het licht zien.

Tot slot nog een fragment uit het interview met Annet Schaaap in *NRC Handelsblad*: ‘Ergens ben ik natuurlijk al die mensen. Maar het meest voelde ik me die jongen onder dat bed, die denkt: het komt toch niet goed, laat mij maar, ik blijf hier wel langzaamaan verpieteren.’

Hij moet leren lopen terwijl hij dat niet kan: hij wordt voor een onmogelijke opdracht gesteld.

‘Dan word je iemand anders dan je bent.

Daar voel je affiniteit mee?

‘Ik denk het wel. Het is natuurlijk een heel sterk symbool.’

Maar die affiniteit is ook persoonlijk?

‘Oh, eh, ik! Nou, ja, toch het gevoel van: wat ik vanzelf al

ben is niet goed genoeg. Het moet beter, slimmer. Geloviger ook, goedgeefser, het waren ook christelijke dingen.’
De christelijke normen waren een mal waarin je niet paste?
‘Ja, en ik trok me dat ook erg aan. Ik ben opgevoed met bescheidenheid als deugd, maar ik wilde juist graag gezien worden als enig en uniek, zo voelde ik me. Terwijl de maatschappelijke tendens was, en nu nog wel is: je bent allemaal samen, je mag niet beter zijn dan je zusje of andere kinderen.’

Annet Schaaap: *Lampje*. Querido Kind (Amsterdam), 328 blz.

Thomas de Veen (1986) is coördinator literatuur van *NRC Handelsblad*, de krant waar hij in 2011 begon als jeugd-boekenrecensent.

Constantijn Huygens-prijs 2017
Hans Tentije

Juryrapport

Sinds zijn debuut in 1975 bouwde Hans Tentije (1944) aan een absoluut uniek poëtisch oeuvre. Het is niet alleen groot – het omvat zestien dichtbundels en met *De innerlijke bioscoop* ook een uitstapje naar poëtische proza – het is daarnaast van een grote consistentie en van een constante kwaliteit. Hoewel hij aan het begin van zijn carrière gerekend werd tot de zogenaamde *Raster*-poëten (hermetische dichters die zich voornamelijk op de taal toeleggen), moet Tentije eerder beschouwd worden als een *einzelgänger* in de Nederlandstalige poëzie. Zijn referentiekader is eerder de Europese dan de Nederlandse literatuur en zijn stijl sluit aan bij de Amerikaanse epische traditie. Hij schrijft lange, verhalende gedichten waarvan trefzekere observatie, oog voor detail en rake typeringen van personages en landschappen de belangrijkste kenmerken zijn. Dat levert een bijzonder beeldrijke poëzie op die met uiterste precisie taferelen en panorama's schildert. Tegelijk slaagt de dichter er op meesterlijke wijze in om in die helderheid een soort vaagheid te creëren waardoor werkelijkheid en droom, realiteit en inbeelding soms in elkaar overvloeien en elkaar bevruchten, wat tot bijzondere inzichten leidt.

Het gedicht heeft bij Tentije een conserverende functie. Op papier moet datgene wat slechts tijdelijk is en dat wat verankelijk is, vastgelegd en bewaard worden. Dat gebeurt op twee manieren: enerzijds doordat in het gedicht bijgehouden wordt wat normaal verloren gaat (het uitzicht dat zo mooi is dat het een schilderij lijkt; de pluisjes van de bloem die je wegblaast; de stukgemaakte pop die met een armpje af ergens in het gras ligt te vergaan), anderzijds doordat het verval en de aftakeling niet verder gaan wanneer een beeld in taal gefixeerd wordt. Met het voortschrijden van de tijd verdwijnt onvermijdelijk een bepaalde realiteit; de dichter probeert die, door nauwkeurige beschrijving, in het gedicht vast te houden.

‘Doordrenk me van alles wat voorbij gaat –’ heet het in een vroeg gedicht.

Hoewel Tentije de werkelijkheid in zijn gedichten dus wil oproepen, houdt hij zich ver van de documentaire aanpak. Hij streeft niet naar objectiviteit, bij hem staat het subject centraal: het is het ik dat de realiteit, het heden en het verleden, (re)construeert. De gedichten van Tentije roepen *lieux de mémoire* op: door gebeurtenissen in het verleden met bepaalde gevoelens geladen plekken. Poëzie wordt de kracht toegekend ‘alles nog eenmaal in lichterlaaie’ te kunnen zetten: de beelden in het gedicht roepen een herinnering in gedachten of zetten de fantasie in gang – de werkelijkheid als dusdanig terughalen vermag ze evenwel niet. Dat besef zorgt voor de licht *unheimliche*, melancholische sfeer van Tentijes poëzie.

Onder poëtische fijnproevers was Tentije reeds lang een gewaardeerd dichter. De Jan Campert-Stichting hoopt dat zijn werk dankzij de bekroning met de Constantijn Huygens-prijs het grote publiek vindt dat het verdient.

Janita Monna

Licht, dat alles verheldert maar niets verklaart ***Over het oeuvre van Hans Tentije***

Een herfstige dag, ergens in november. Ik was klaar om te gaan. Regenjas aan, paraplu in de hand. Een wandeling wilde ik maken, langs het Noordhollandse strand. Ik keek nog eens naar de lucht. De zwarte wolken, zwaar van regen. De wind blies de eerste druppels tegen de ramen. Hoe zou het aan zee zijn?

Er schoof een regel van Hans Tentije in beeld: ‘De luwte meestal schuwend klampen zeewinden je hier aan’. Ik zette de paraplu weg en ging op zoek naar de bundel waarin ik die woorden voor het eerst las.

*tussen wat achter de branding oplicht en de terpentijngeurige
dennenbossen en verspreide landjes in de geest slaat het zout neer
en vreet
aan chroom, antennes, testbeelden en het stramien
van herinnering en tijd*

*er bestaan geen sluipwegen naar het verleden en toch
kan het gebeuren dat je wordt teruggedreven naar sommige vroegere
achteroms, duinpaden, veranda's*

En voor ik het wist stond ik aan zee, gewoon in mijn eigen huis, regenjas nog aan. Tentijes woorden hadden me meegevoerd naar een andere plek, me de wind laten ervaren, de bossen laten ruiken, de kapotgewaaide strandvlaggen laten zien. Hoe had hij dat voor elkaar gekregen?

Ik ging zitten en las verder in *In omgekeerde richting*, want daaruit was het gedicht afkomstig. Tentije maakte die bundel, met gedichten over de Noordhollandse kust, samen met Bernlef. Het decor in de poëzie vergeleed van het stille strand naar een overvolle treincoupé, een herinnering aan een warme zomerse dag aan zee: ‘mijn hemd blijft aan de kunstleren rugleuning kleven/ terwijl onderin een emmertje dooie zeesterren/ schommelen’. Het was even of ik zelf die zeesterren gevangen had.

Ik dwaalde af. Probeerde me te herinneren wanneer ik voor het eerst iets van Tentije had gelezen. Dat was laat. Zijn werk stond niet in mijn rijtje eerste liefdes. Hij hoorde niet bij Paul van Ostayen, Lucebert of Jan Hanlo, van wie regels zich al op de middelbare school in mijn hoofd hadden vastgezet.

Ik geloof dat ik bij de eerste kennismaking met Tentijes poëzie een beetje verontwaardigd was: hoe kon het dat ik dit werk niet eerder had leren kennen?

*ook hier kon je zijn grootgebracht, mokkend lepelend
's avonds boven het geblokte tafelzeil
terwijl er niet veel anders te beleven viel dan de kermis
dorpen verderop, een reizend circus, fazantenjacht
en het afstruinen van alle dodenakkers
in de omgeving, als het ploegen was gedaan*

Het inlevingsvermogen dat uit de regels sprak, de eenzaamheid, de weemoed en de heldere, kalme taal waarin dat allemaal was verwoord – het raakte, ging niet meer weg, werd met elke bundel die ik daarna las dierbaarder.

Hans Tentije is de schrijversnaam van Johann Krämer. Hij werd geboren in 1944. In Beverwijk. De plekken waar hij als kind kwam, de dorpen in de omgeving, de duinen, het strand, ze lieten duidelijke sporen na in zijn werk. Het landschap zag hij langzaam veranderen. In zijn debuut, *Alles is er*, schrijft hij venijnig over de manier waarop de Hoogovens zich langzaam aan het gebied toe-eigenden.

*de Hoogovens kwamen er met hetzelfde gemak
als de vanzelfsprekendheid waarmee op latere arbeidersjubileums
in het Kennemertheater de bazen tot hun slaven spraken*

Hij is boos, op de industrie die het landschap om zeep hielp, die 'Wijk aan Zee tot Zeik aan Wee' maakte.

Die boosheid dateert uit 1975 of daaromtrent, want in dat jaar verscheen zijn debuut. Tentije werkte toen nog als leraar Nederlands op een middelbare school. Eenendertig was hij. En

die eerste bundel werd lovend ontvangen. 'Een prima debuut', oordeelde Anton Korteweg in *Het Parool*, waar Rein Bloem het in *Vrij Nederland* zelfs 'aangrijpend' noemde. Bernlef sprak in de *Haagse Post* van 'een poëzie van handen, voeten en een mond die niet aarzelend en weifelend op een neer gaat, maar abrupt van fluisteren op schreeuwen overschakelt'.

In een interview met Johan Diepstraten en Sjoerd Kuyper noemde Tentije de bundel 'een soort beelden uit het leven' en *Alles is er* omvat inderdaad veel. De dichter gaat terug, naar de jaren kort voor de Tweede Wereldoorlog, naar de burgeroorlog in Spanje. Hij reist naar het noorden van Frankrijk, waar zijn blik blijft rusten op een beduimeld café 'kartonnen bierreclames achter een lijkwade/ van vitrages'. In Roemenië kijkt hij aandachtig naar een oude 'glasverkoper' die aan het werk is.

In gedichten opgebouwd uit één lange zin – punten gebruikt hij niet, eindrijm evenmin, een gedachtestreepje dient vaak als pauze –, schetst hij even traag als precies onopvallende, alledaagse levens. Hij schrijft alsof hij schildert. Raak treft hij gezichtsuitdrukkingen, zoals de blik van een non in een Rooms-Katholiek weeshuis: 'de zuster bij het wandrek heeft iets in haar blik van geknoei/ met zeepsop of breinaalden'.

Ook beeldende kunst is nadrukkelijk aanwezig. Tentijes gedicht bij een ets van Francisco Goya waarop de verschrikkingen van de oorlog zijn verbeeld, is samen met dat over 'Wijk aan Zee', een van de bozere uit het debuut. De taal is afgemeten, de inhoud 'schreeuwt', om met Bernlef te spreken, net als in een gedicht over de begrafenis van Pablo Neruda: 'ergens in Santiago lag een kapotgeschoten man op straat/ onder wat kranten/ waarin misschien het leugenachtige nieuws over de dood/ van Allende nog naritselde'.

Tentije lijkt zijn stem al in dat debuut gevonden te hebben. Veel van wat hij in later werk verder exploreert is in die eerste gedichten aanwezig: de voorkeur voor historische plekken, voor de rafelranden van de samenleving, de fascinatie voor beeldende kunst, de natuur, het Noordhollandse landschap.

Kwam die trefzekerheid misschien ook doordat hij zijn werk al even had laten rijpen? Hij schreef vanaf zijn vijftiende,

maar dat stagneerde in de jaren zestig, toen literaire vormen als de *ready made* en de reportage hoogtijdagen beleefden. De werkelijkheid tot kunst verklaart, zoals de groep rond het tijdschrift *Gard Sivik* propageerde, Tentije had er weinig mee op. Armando, Hans Sleutelaar, C.B. Vaandrager – naar zijn idee waren het dichters ‘die op een bijna dodelijke manier bezig waren’.

En dus probeerde hij proza te schrijven, een roman waarvan fragmenten begin jaren zeventig nog wel in *De Gids* werden gepubliceerd, maar die nooit zou verschijnen.

Het was de Nijmeegse H.H. ter Balkt (toen nog Habakuk II de Balkker) die hem uiteindelijk weer op het spoor van de poëzie zette, diens *Boerengedichten* vond hij ‘een verademing’, zo vertelde hij criticus Rein Bloem.

In 1979 ontving hij voor zijn tweede bundel, *Wat ze zei en andere gedichten*, de Lucy B. en C.W. van der Hoogtprijs. De jury, met daarin onder meer Judith Herzberg, Jan Elburg en Tom van Deel, roemde de opbouw van de bundel, en wijze waarop Tentije uitdrukking gaf aan zijn hoofdthema, ‘de onmogelijkheid momenten van intense beleving in hun totaliteit, hevigheid of ook wel leegte vast te leggen’.

In datzelfde jaar kreeg hij de Herman Gorterprijs van de stad Amsterdam. Zijn naam was gevestigd. Critici zochten naar houvast om het werk te duiden. Een dichter als Gerrit Kouwenaar werd als invloed genoemd, er werden parallellen getrokken tussen de wijze waarop beide dichters in hun werk probeerden om de tijd een halt toe te roepen. Ook Gerrit Achterberg kwam voorbij, in *Het Parool* van 9 februari 1979, waarin Murk Salverda schreef: ‘De doelstelling van Tentije is even onmogelijk als die van Achterberg. Uitschakeling van het enige dat in het leven vaststaat, de tijd die naar de dood leidt, is ook op papier niet te realiseren. Maar wat levert het een prachtige gedichten op.’

Wat ze zei (1978) opent met een poëticaal gedicht, een van de weinige in het oeuvre van Tentije. De dichter zoekt daarin naar woorden voor wat hij in zijn poëzie wil bereiken. Je zou het een schrijven tegen het vergeten kunnen noemen.

Het vasthouden van momenten die betekenisvol waren, die schoonheid, geluk, waarheid in zich droegen. Die kleine ogenblikken wil de schrijver ‘nog eenmaal in lichterlaaie’ zetten, al realiseert hij zich tegelijk de onmogelijkheid daarvan:

*hoe bijvoorbeeld blauwe regen klimt langs de vorst van het huis
en pluizen die ik wegblaas omlaagzweven
naar de aanlegsteiger beneden*

ontsnapt me niet nu, maar voor altijd hierna

Tentije zei er kort na verschijnen van de bundel dit over: ‘Ik heb sterk de behoefte me door middel van het schrijven op andere plaatsen, in andere tijden, *aanwezig* te maken. Het gaat mij niet om het afwijzen van het hier en het nu. Het gaat hoofdzakelijk om het willen vasthouden, het vastleggen van wat ik, in werkelijkheid of niet, heb gezien. En tegelijkertijd teken ik dan ook vaak protest aan tegen het proces van verval, het voorbijgaan van de dingen.’

Die altijd maar doorlopende tijd neemt in zijn werk nogal eens de gedaante aan van ‘water’, van een rivier die stroomt of van een zee waarin golven over elkaar heen buitlend het strand op rollen.

Die beweging is vanaf *Wat ze zei* nu en dan ook in de aanblik van de gedichten te vinden. Hadden eerdere gedichten een strakke linker kantlijn, die wordt in de reeks ‘Drenkplaatsen’ losgelaten. Als een vloeiende stroom verspringen de regels daarin over de pagina, zonder overigens hun helderheid te verliezen of de taal te ontwrichten. ‘Cryptische woordklonters’, zoals Offermans het omschreef, zijn in Tentijes poëzie niet te vinden.

In die stroom zoekt Tentije naar het ‘moment dat even bovendrijft, niet langer dan een te gulzige/ slok’. Want in die kleine momenten schemeren andere ogenblikken door. Die kunnen iets van een onderstroom zichtbaar maken, van vroegere tijden die als sediment op de bodem van de rivier, van de zee, zijn afgezet. Even is iets te zien wat alle tijd en ruimte overstijgt, even krijgt het vergetene eeuwigheidswaarde.

Tentije poogt tegen beter weten in sluiptwegen naar het verleden te creëren. En die openbaren zich vaak verrassend concreet. Zie bijvoorbeeld de titelreeks uit *Wat ze zei*. Die begint met een op het eerste gezicht moeilijk thuis te brengen beeld van ‘bloemen/ met stampers van zoveel watt’. Dat blijkt geen metafoor, maar een al dan niet in het echt geziene decoratie van een kermisattractie. Een monstrueuze kunstbloem, die in het geheugen is blijven hangen en op een onbewaakt moment bovendrijft. Rond die bloem heeft zich iets afgespeeld en de dichter volgt het spoor terug. Het gedicht is als een gelaagde herinnering: ‘op scherp de verbeelding waarin je dit nareist’.

Misschien was die vreemde kermisbloem helemaal niet opgevallen als die niet was beschenen door een straal ‘oranje lamplicht’. Hier, en overal in het werk van Tentije, speelt licht een cruciale rol. In al zijn verschijningsvormen – van daglicht tot kunstlicht, van nazomerlicht tot licht in de vroege ochtend of mistlicht –, stroomt het door de regels. Het is in veel opzichten alles bepalend. De lichtval draagt in belangrijke mate bij aan de sfeer van de gedichten: okergeel herfstlicht stemt weemoedig, een waas van grijze mist maakt ongemakkelijk, zacht nazomerlicht geeft een lichte toets. Licht geeft kleur, zorgt voor contrasten, kan die dempen. Maar vooral hoopt de dichter in het schijnsel iets te vinden van waar hij naar zoekt:

*[...] in de leegte van zulk uitgebleekt
licht vind je, wie weet, de weg
naar vergeten of vergeefs herinnerde
gebeurtenissen terug*

Tentije volgt, getuige de titel van een van zijn bundels, ‘wat het licht doet’. Die titel houdt het midden tussen een vraag en een antwoord, zo signaleerde ook Offermans al eens: ‘Hij blijft zweven tussen “Wat doet het licht?” en “dat doet het licht”, hij vraagt om een aanvulling in de trant van: wat het licht doet, kun je te weten komen als je deze gedichten leest. Hij is een uitnodiging tot kijken, geformuleerd in de minst dwingende vorm.’

In dat kijken is Tentije verwant aan beeldend kunstenaars en fotografen. Zijn werk is op het eerste gezicht ook eerder schatplichtig aan de kunst dan aan de literatuur. Hij maakte nooit deel uit van een literaire beweging, zijn gedichten tonen geen opzichtige sporen van auteurs die van invloed zijn geweest. ‘Alle modieuze stromingen zijn aan mij voorbij gegaan’, zei hij in 2011 met zoveel woorden tegen Remco Ekkers. Hooguit is aan een enkel citaat hier of daar, af te lezen welke auteurs hij bewondert of met wie hij zich verwant voelt. Céline bijvoorbeeld, of Cesare Pavese, de Hongaar Janós Pilinsky, of Bernlef, met wie hij een liefde voor het Noordhollandse landschap deelde.

Foto’s, schilderijen, tekeningen, etsen daarentegen, vormen voor Tentije vaker het vertrekpunt voor een gedicht. Maar dat schrijven bij beeldende kunst is volgens essayist Hans Groenewegen ‘geen gemakzucht van een dichter die om onderwerpen verlegen zit’. Eerder ziet de dichter eigen thema’s weerspiegeld in het werk van kunstenaars als Dick Ket, Co Westerik of Peter Bes, in dat van Goya, Vilhelm Hammershøi, Georges Bracque of Rembrandt. In woorden van Groenewegen: ‘Deze dichter gaat het om de vluchtige geluuksmomenten, die geweest zijn en die daarom kunnen komen. Hij wil ze vasthouden. Hij wil ze zich herinneren. Hij wil het tijdsverloop ongedaan maken, opheffen zelfs. [...] Zijn project is het bereiken van de onmiddellijkheid van het ogenblik, zoals de schilders dat bereiken voor de beschouwers van hun schilderijen.’

Die momenten vindt hij onder meer in het werk van de Deense kunstenaar Vilhelm Hammershøi (1864–1916), aan wie hij in zijn bundel *Schemeringen* (1987) een lange reeks wijdde. Hammershøi schilderde veel interieurs in witte, grijze en gelige tinten. Lege kamers soms, met een openstaande deur, waardoor achterliggende vertrekken slechts voor een deel zichtbaar zijn. Die doorkijkjes suggereren dat er meer is, alsof achter de muur het raadsel verscholen ligt. Dat idee wordt versterkt doordat Hammershøi zijn figuren meestal slechts op de rug toont, hun geheimen worden omsluitend door het licht, dat als een weemoedig waas over de doeken valt.

Wat Tentije treft in Hammershøis werk is een moment van samenvallen. Even is alles wat ooit voorbijkwam aan indrukken, gebeurtenissen, alles waar de dichter was, en wat hij zag in één stilstaand beeld gevangen: ‘alle landschappen/ mij ooit te binnen gebracht// klampen elkaar ononderbroken aan’.

Veel schilderijen van Hammershøi lijken een tussenmoment, een kleine beweging, een minieme handeling – onooglijke momenten waarvan er dagelijks ontelbare zijn en die niet langer duren dan een oogopslag. Een tafereel van een vrouw die, op de rug gezien, voor een rij aan de muur hangende planken staat, is zo’n tussenmoment. Misschien wil ze iets pakken, misschien juist iets op een plank leggen? Licht dwarrelt als stuivend meel over de nauwelijks opzienbarende gebeurtenis.

En precies dat licht maakt dat zich iets opent, een herinnering komt boven, een gevoel van heimwee, een moment van helderheid dient zich aan en vermengt zich met het nu, om even snel weer op te gaan in de vergetelheid. ‘Rouw van meel onder haar nagels, lijfwarm/ het brood dat ik tegen me aan klem// als ik op straat alweer/ zie hoe het licht boven de deels gevulde schappen draalt’.

De gedichten uit de reeks ‘Hammershøi’ ontstonden in een periode waarin Tentije, zoals hij terugblikkend zei, ‘wat abstracter’ schreef. Ze tellen weinig woorden en veel wit. De taal is uitgebeender, de regels minder stromend.

Anders is dat in veel gedichten die hij maakte bij het werk van Peter Bes, de Noordhollandse graficus, fotograaf, schilder, tekenaar, met wie hij een sterke verwantschap heeft.

Wat Tentije zoekt in taal is vergelijkbaar met wat Bes doet in zijn beeldende werk. ‘In de wijze waarop hij de werkelijkheid benadert, waarop hij betrokken is bij zijn personages, in zijn weergave van buitenwijken, achterafstraten en fabrieksterreinen, toont Bes zich een romanticus, een heel aardse romanticus gelukkig, een romantisch-realist...’, schreef Tentije in het voorwoord van de catalogus bij de tentoonstelling ‘Getekend licht’ (1998). Te zien was toen onder meer een

zeefdruk waarop de kunstenaar in zijn atelier was afgebeeld, naast vele dagboekbladen, portretten, industriële landschappen en figuren veelal op de rug gezien. Tentije: ‘Het beeld, het procedé, heeft haast iets filmisch. Dit ene stilgezette ogenblik, deze “still”, kan moeilijk onscherp of onrealistisch worden genoemd.’

Het zou over zijn eigen poëzie kunnen gaan, en zeker over de gedichten uit *In de tussentijd*, waarin foto’s van Bes en gedichten van Tentije een intrigerend gesprek aangaan.

Die foto’s zijn vaak genomen op desolate plekken: op industrieterreinen, in havens, in toenmalige Oostbloksteden. Vaak zijn ze net niet helemaal scherp; het onderwerp van de foto staat in een hoek of in de verte, alsof de fotograaf meer oog had voor de ruimte erom heen. Alsof hij niet op het juiste moment klikte en zo een tussentijd ving. Bes fotografeerde een beslapen bed in een hotelkamer aan het spoor, een reclamezuil met afgescheurde affiches op een herfstachtig haventerrein, een autosloperij. En dáár raken fotografie en poëzie elkaar. Vroeg Tentije zich in *Van lente en sterfte* (1994) af ‘hoe/ het leven geleefd wordt in vreemde/ intussens’, hier gaat dat onderzoek verder, door de foto’s in gang gezet. Als een moment ‘waarin de tijd niet verstrijkt maar gelaagd is’, zo omschreef Hans Groenewegen die ‘intussens’. Als momenten waarop ‘heimwee naar wat was en verlangen naar wat kan zijn’, evenals ‘herinnering, vergeten, dromen en dagdromen’ in elkaar geschoven worden.

Wie langer naar de foto’s van Bes kijkt, ziet dat hij gewacht moet hebben op de juiste lichtval. Neem de foto van een achteraf straatje ergens in het Franse Brive-la-Gaillarde. Een donkere steeg waarin een auto geparkeerd staat. Dan ineens valt op hoe zonlicht een steen zichtbaar maakt die uit een raam gegooid wordt, hoe schaduw een ander deel aan het zicht onttrekt, hoe door overbelichting het einde van de straat een raadsel verborgen lijkt te houden.

Tentije gaat op zoek naar het verhaal dat dat licht onthult en omhult. De foto wordt een ‘still’ uit een film, een moment waarop de tijd even lijkt stilgezet.

Nachtasiel
Brive-la-Gaillarde, 1971

In die tijd reisde ik als blinde passagier hoofdzakelijk met lokale treinen stad en land af – ik kende genoeg trucs om conducteurs te misleiden – en bij toeval belandde ik 's middags in een plaats waar ik nooit eerder was

de lucht betrok en het begon te waaien, de markt op het plein liep ten einde, het zeil van de kramen klapperde hard en sloeg soms over de kop boven al opgeruimde tafels of nog uitgestalde waren, een paar Afrikanen stond groenteafval bij elkaar te vegen, maar iets verderop lagen wat weggegooide paprika's en vleestomaten

plotseling blies de wind iets mijn kant uit, in een reflex zette ik er mijn voet op – tot mijn vreugde bleek het een briefje van honderd te zijn, ik prees het lot en onverwijld kocht ik geitekaas, brood, een mooie calvados –

op zoek naar een logement, naar nachtasiel, door de smalle straatjes van de binnenstad dwalend, zag ik hoe iemand een steen uit een raam van een bovenverdieping in de laadbak van een camionette keilde, daverend overstemde de klap de bouwvakkersradio en galmde nog na terwijl de sloophamers alweer toesloegen

later, toen de avond hun klus had verdaagd, keerde ik er terug, de voordeur was makkelijk te forceren en het licht van mijn zaklantaarn ging mijn aarzelende tred dansend voor op de eiken, kalkbestoven wenteltrap

een leeg vertrek en op het verkleurde bloemetjesbehang niks anders dan de vorm van een crucifix dat daar waarschijnlijk een mensenleeftijd gehangen had, ik rolde mijn slaapzak op het koude balatum uit, at, toastte op de verdwenen Christus, voelde de calva branden bij elke slok, bedacht dat er overal Calvariebergen zijn –

58

ik kroop zo dicht mogelijk tegen mezelf aan en hoorde de wind vegend over de zoldervloer gaan

Criticus Rein Bloem typeerde Tentije ooit als een 'vertellende dichter'. Dat is hij zeker. Hij kan in kort bestek, in minder dan een pagina zoals in 'Nachtasiel', een leven evoceren. Eén beeld is genoeg om de geschiedenis op gang brengen.

Die 'vertellende' stem is de dichter niet zomaar aan komen waaien. Tegen Jan Brokken zei hij in 1980 al eens: 'Voor ik aan een gedicht begin documenteer ik me uitvoerig. Ik waag me niet op dun ijs, ik maak een uitgebreide studie van het onderwerp dat ik behandel [...]'.
Maar meer nog dan 'vertellend' is Tentijes werkwijze 'filmisch' of 'documentair'. En behalve voor belichting, heeft hij een haarscherp oog voor scène en decor.

Parelend fijn had de mist zich op het vossenbont afgezet, haar gehandschoende vingers omklemden de ijzeren brugleuning even, drie uur 's middags en het leek al te gaan schemeren

Als een schilder die met kleine stipjes gele verf gouddraad kan suggereren op een rode rok, zet Tentije hier in taal parels van mist op het vossenbontje van een vrouw. Een verfijnde tekening die fraai contrasteert met de gehandschoende vingers en de harde ijzeren brugleuning. Het schemerende licht legt een onbehaaglijke sfeer over de regels.

Tentije weet spanning op te bouwen, in stromende zinnen waarin taal nooit de aandacht op zichzelf vestigt. 'Barok' zijn die zinnen weleens genoemd, zinnen die zich 'onopvallend welgevormd, puntloos, gebroken, geleed en semantisch uiterst gedifferentieerd over vele regels vertakken'. Maar Tentijes uitdijende regels bevatten nooit overbodige franje. Ieder woord, ieder zinsdeel draagt bij aan de zintuiglijkheid van het gedicht. Zoals ook Tentijes onnadrukkelijke gebruik van veelal trage, diepe klanken dat doet. Als muziek begeleiden die de scène.

Moelijk is het niet om je op die regels te laten meevoeren. Wat gaat er gebeuren met de dame met het vossenbontje?

59

Langzaam, beeld voor beeld, lijkt de dichter het waarom van haar mysterieuze wachten te gaan onthullen. Maar het is slechts een glimp, de afloop blijft ongewis.

Tentijes filmische kijken is meer dan waarnemen. Hij is geen kille registrator – dat wat hij zo verafschuwde in de groep rond *Gard Sivik*. Kort na zijn debuut zei hij: 'Ik geloof dat een dichter zich op de een of andere manier over mensen, over wat er in mensen leeft moet uitspreken.' En al is in zijn werk, op een enkel gedicht na, niet of nauwelijks openlijk engagement te vinden, betrokken is hij wel degelijk.

Die betrokkenheid komt onder meer tot uiting in de vele gedichten die zich elders in Europa afspelen. In Italië, in Duitsland, in landen uit het voormalig Oostblok, in Noord-Frankrijk, op plekken met een geschiedenis, plaatsen die eens bakens van de Westerse beschaving waren. Tentije zoekt er naar sporen van wat ooit gebeurd is, naar vergeten levens en gebeurtenissen. Al is zoeken te actief: het verleden dient zich als vanzelf aan voor wie er oog voor heeft. Of zoals hij rondzwerfend in München constateert: 'het verleden bevecht// zijn kansen op elke tochtige straathoek telkens/ weer tevergeefs'.

Toch slaagt Tentije erin om iets van dat voorbijeeft te laten duren. 'In een schijnbaar neutrale beschrijving van een alledaagse plek weet hij een onbestemd gevoel voor drama op te roepen, een sfeer van dreiging of melancholie. Niet zelden is er het vermoeden van oorlog of andersoortig geweld, [...] een beeld dat in een oogopslag gezien kan worden en dan weer even plots verdwenen is', schreef Offermans.

Vloeiend schakelt hij scènes ineen die iets van de gelaagde geschiedenis van een plek oproepen. Zo laat de dichter in Leipzig tijden langzaam in elkaar overglijden als zijn oog in de Karl-Tauchnitz-Strasse blijft hangen aan een ietwat verveelde jongeman – 'piercing in zijn onderlip'. Van daaruit zoomt hij uit naar het park, waar het middaglicht dat door de bomen schijnt, 'tatoeages van schaduwen' maakt. Een scherp beeld dat niet alleen een spannend patroon van licht en donker suggereert, maar waarin op de achtergrond ook de getatoeëerde nummers van concentratiekampgevangenen meeklinken.

De camera scheert verder langs 'breiende oma's, stomdronken/ voorgoed verdwaalde zwervers', kijkt omlaag naar de kraaien, omhoog naar de bomen, om ten slotte te blijven rusten op de bosjes, 'de geheime, bijna onvindbare ontmoetingsplaatsen'. Daar op die onooglijke plek, zo'n plaats waar geheime minnaars elkaar treffen, vallen vandaag en vroeger opnieuw onverwacht samen. Daar vormt de aanblik van platgetrapt gras een achterom naar langer terug, naar de oorlog: 'alsof er net nog een razzia was –'.

De troosteloze pleinen, de pompeuze monumenten, de verlaten paleizen en smoezelige parken, het zijn onverschillige plekken die niettemin zijn aangeraakt door een roerig verleden. Tentije roept herinneringen op aan wat er ooit binnen hun muren, op hun uitgestrektheid heeft plaatsgevonden, geeft ze zo een zekere menselijkheid, doet iets van hun onverschilligheid teniet. 'Deze gedichten vragen om aandacht voor het afwezige, het perifere, voor de nauwelijks waarneembare sporen van verdwenen levens of vergeten gebeurtenissen', aldus Offermans. 'Als zodanig zijn het ook ingehouden uitingen van, en impliciete uitnodigingen tot, mededogen.'

Zou daarin het bijzondere van Tentijes poëzie schuilen, in dat ingehouden mededogen? In die intense betrokkenheid, die nergens verwordt tot opzichtig meeleven of activistisch engagement? Een mededogen dat begint bij aandachtig kijken, zodat in een wereldstad als Berlijn ineens een invalide krantenverkoopster opvalt:

*een kleine stapel kranten rust
op de plek waar haar benen zouden liggen, maar
nee, dan zat zij niet iedere dag weer hier
en zeker niet zo, mompelend, wat
wegdoezelend af en toe, in deze tochtende
stationshal van de U- en S-Bahn
tussen kaartjesautomaten en kiosk –*

Tentije omgeeft haar bestaan in de marges van de samenleving met een warm licht, dat zo anders is dan de onbarmhartig felle

tl-lampen van de metrogangen waarin ze dagelijks werkt. Hij tilt haar een kort moment uit de tijd.

Vanuit een raam in Boedapest maakte Peter Bes in 2007 een foto die uitzicht biedt op de Donau. Die foto lijkt niet helemaal gelukt. Stond het raam wel ver genoeg open? Was die boom op de voorgrond niet te overheersend aanwezig? Zachtgeel zomers licht glijdt de kamer binnen, beschijnt – in woorden van Tentije, die de foto een verhaal gaf – een boekenkast die buiten beeld blijft. Namen lichten op ‘van dode/ maar ongebroken, waarachtige dichters’. Terloops citeert Tentije een van hen, János Pilinszky: ‘(...ik zal kijken/ tot ik het vergeten heb verdiend...)’.

Weerspiegelen die woorden in al hun soberheid niet ook waar hij al die jaren in zijn werk naar heeft gestreefd?

Met *Om en nabij* verscheen in 2016 zijn zestiende dichtbundel en terugkijkend valt op dat zijn poëzie geen grote gedaantewisselingen heeft ondergaan. Tentije constateerde dat ook zelf: ‘Als je nu alles overziet, denk ik dat ik vrij dicht bij de oorsprong ben gebleven. De thematiek is niet veranderd en de enigszins documentaire aanpak van de gedichten ook niet.’

Hij maakte een kleine uitstap naar proza met *De innerlijke bioscoop* (1990), waarin korte tot ultrakorte impressionistische verhalen cirkelen rond dezelfde thema’s als in de poëzie, maar minder pregnant, minder vloeiend.

Al vanaf zijn debuut was Hans Tentije een dichter pur sang, een aan wie literaire modes voorbij gingen. Criticus Rob Schouten mag hem ooit een ‘weerhaan’ hebben genoemd die nu eens achter Kouwenaar aanliep, om vervolgens in het voetspoor van De Maximalen ‘welbespraakte taalschilderijen’ te gaan schrijven, maar Tentije is altijd zijn eigen spoor blijven volgen.

Dat van het licht dat ‘het eeuwig weggeraakte zoekt’, dat sluipwegen zichtbaar maakt waar heden en verleden vervloeien: ‘licht, dat alles verheldert/ maar niets verklaart’. Hij zocht in zijn eigen woorden het onsterfelijke in de vluchtige momenten. Aan de zintuiglijkheid, de kalmte en de muzikaliteit waarmee hij dat doet, is hij in zijn tweeënveertigjarig dichterschap altijd blijven schaven. Zijn handelsmerk – de over regel-eindes stromende zinnen – werd nooit een maniertje.

In *Om en nabij* bevraagt hij het geheugen opnieuw en speurt hij behoedzaam naar wat bleef hangen. Naar wat maakt dat herinneringen bovenkomen en welke vorm die dan hebben. Dat moment waarop die herinneringen zich losmaken probeert hij op de staart te trappen:

*nee, veel is er niet voor nodig, wil de diep
verborgen aandrijving, het geruisloze mechaniek
in gang worden gezet zodat de beelden
zich opnieuw, maar anders
toch ontvouwen, schuw flakkerend, grotesk vertekend
of door het scherp
van de tijd bot bekrast –*

Zijn poëzie raakt aan alles wat menselijk is. Ze poneert geen waarheden, maar zoekt en kijkt. Het kijken als opdracht om ‘het vele’ te bewaren, in de wetenschap dat die opgave onmogelijk is.

Zijn oprechte stem bevat, zoals Offermans terecht constateerde, ‘niets dat herinnert aan miezige vetes, geen spiegels ook waarin de dichter zelfvoldaan naar zichzelf kijkt of zich door de lezer laat bewonderen’. Is het daarom een stem die je graag tegen je aan hoort praten?

Of is dat ook om hoe hij zijn landschappen schildert, zijn geboortestreek bijvoorbeeld. Om hoe hij zich verzoende met de plek die zijn eigen verleden draagt, zijn thuis is. Het moment dat hij na de hongerwinter, op de arm van zijn moeder voor het eerst de zee zag: ‘zonder te beseffen, natuurlijk, dat ik mij hier later/ nooit meer los van zou kunnen maken’ – het is ontroerend, omdat het zo liefdevol het onbeduidende en het overstelpend grootse samenbrengt, de persoonlijke geschiedenis en die van de wereld, en van het onvoorstelbare daarbuiten.

Tentije lezen is ervaren hoe ‘het verleden onveranderlijk synchroon met ons loopt’. Wat hij doet, grenst aan magie, zei iemand ooit. En dat is het. Zijn poëzie creëert op onnavolgbare wijze de illusie dat alles wat geweest is, nog gaande is. Dat

iets van het mysterie van het bestaan in een ogenblik
te zien kan zijn.

Van over zee

*Een strijklicht dat zijn schaduwen uitstrekt
naar onbereikbaar geworden, al verwilderde plekken
om wat zich er ooit voltrokken heeft
en misschien nog steeds niet is gewist –*

*met de wolken wegdrijvende, weer te binnen
geschoten, willekeurige, grillige momenten, maar er is zoveel
horizon waarachter ze vervolgens
moeten verdwijnen, terwijl een afgelegen
landschap als dit ze zich zelfs
zou horen te herinneren*

*als het kijken eindelijk het vergeten inwilligt
zijn alle beelden teruggebracht
tot hun essentie, het onderhuidse waar elk woord, elk lied
immer uit voortgekomen is*

*in een van over zee, van over duinvalleien
en verstuivingen komend licht, dat alles verheldert
maar niets verklaart*

Het werk van Hans Tentijs verschijnt bij uitgeverij
De Harmonie

Janita Monna (1971) werkt als journalist en recensent.
Ze schrijft over poëzie voor *Trouw*. Ze studeerde
Nederlandse taal- en letterkunde en was lange tijd
programmamaker bij Poetry International.

Campertsymposium 2017 **Literatuur en televisie**

Het jaarlijkse symposium van de Jan Campert-Stichting stond in 2017 in het teken van het thema 'Literatuur op tv'. Na een inleiding van Jeroen Dera over de historische dimensies van dat thema interviewde Marieke Winkler K. Schippers over zijn medewerking aan het vroege televisieprogramma *Beeldspraak*. Vervolgens blikte Adriaan van Dis terug op zijn tijd als televisiepresentator en belichtte Eva Rovers – bij wijze van venster op de jaren negentig en de vroege eenentwintigste eeuw – het televisiewerk van Boudewijn Büch. De middag werd afgesloten door een panelgesprek tussen Jeroen van Kan (*vPRO Boeken*), Maarten Asscher (Boekhandel Athenaeum) en Connie Palmen.

In dit jaarboek vindt u een verslag van 'Literatuur op tv' door Bjorn Schrijen, die namens de Boekmanstichting als verslaggever ter plaatse was. Zijn tekst is ook te lezen op de website van de Boekmanstichting. Daarnaast is de inleiding van Jeroen Dera over de vroege jaren van de Nederlandse literatuurprogramma's op televisie hier (in een voor het jaarboek bewerkte vorm) opgenomen.

Bjorn Schrijen

Literair verantwoord zappen

Verslag symposium Literatuur op tv

Soms werkt de actualiteit sneller dan een drukpers. Een krantenartikel dat 's ochtends op de deurmat alweer achterhaald is. Een programma dat wijzigt terwijl de brochure op de persen ligt. Of een op schrift gestelde wens die al wordt vervuld terwijl de inkt nog aan het drogen is.

Dat laatste is gebeurd met een boekbespreking in *Boekman* over het proefschrift *Sprekend kritiek* van Jeroen Dera, over literatuurprogramma's op radio en televisie in de eerste jaren van beide media. De bespreking eindigt met de hoop dat 'de uitstekende geschiedschrijving die in *Sprekend kritiek* begonnen is met de eerste boekenrubrieken op de radio in 1928, ooit wordt doorgetrokken naar *VPRO Boeken of De Wereld Draait Door* anno 2017'. 'Ooit' bleek vervolgens al op vrijdag 24 november te vallen. In het Literatuurmuseum stond die middag meer dan een halve eeuw literaire televisiegeschiedenis centraal in het jaarlijkse symposium van de Jan Campert-Stichting.

Een moeilijk huwelijk

Gezien de naadloze aansluiting van het symposium op het proefschrift van Dera, is het niet verrassend dat hij de inleiding van de middag mocht verzorgen. Hij begon zijn verhaal met het ogenschijnlijk moeilijke huwelijk tussen literatuur en televisie. Literatuur is meestal complex en meerduidelig, en bereikt doorgaans relatief weinig mensen. Televisie is daarentegen vaak eenvoudig, eenduidig en juist gericht op een massapubliek.

Door deze tegenstelling was de aanvankelijke receptie van het medium televisie onder schrijvers weinig positief. Pas vanaf de jaren zeventig werd dit geleidelijk beter. Toch bleef de verhouding geregeld ongemakkelijk, bijvoorbeeld wanneer het vrije karakter van de literatuur botste met het bevoogden karakter van de omroepen, die de literaire programma's

als een vorm van cultuurbemiddeling zagen. Treffend is het relletje rondom een aflevering uit 1964 van *Literaire ontmoetingen*, waarin Remco Campert zijn dichtregel 'alles zoop en naaide' zou voordragen. De AVRO viel over het woord 'naaide' en verbood de uitzending. Het bleek voer voor de nodige kritische krantenartikelen. Dat in de meeste daarvan het betreffende woord eveneens vakkundig vermeden werd, is een amusant detail.

K. Schippers kijkt naar K. Schippers

In zijn inleiding vertoonde en analyseerde Dera op het grote projectiescherm een interview uit het programma *Muze in spijkerbroek* met K. Schippers. Enkele minuten later zat de dichter – inmiddels 51 jaar ouder – vóór datzelfde scherm, om opnieuw geïnterviewd te worden. Ditmaal gingen de vragen over het programma *Beeldspraak*, waarbij hij als maker betrokken was. Zijn antwoorden boden een interessant inzicht in het maakproces van dat programma: hoe de betrokkenen op een gegeven moment de succesvolle beslissing namen om schrijvers niet door journalisten maar door collega-schrijvers te laten interviewen, en hoe de ervaring met beeldvoering en montage hem hielp bij het schrijven van zijn eigen gedichten en romans.

'Geen grotere leugenfabriek dan de herinnering'

Schippers' positieve houding ten opzichte van televisie werd na de pauze nog sterker uitgedragen door Adriaan van Dis. Meerdere keren sprak hij zijn geloof uit in televisie als een medium van verheffing. Televisie is er voor iedereen die meer wil leren en – net als hij ooit zelf moest doen – door wil groeien en hogerop wil komen.

Vanuit die gedachte maakte Van Dis in de jaren tachtig het programma *Hier is... Adriaan van Dis*. Later is dit programma volgens hem sterk gemythologiseerd, er is immers 'geen grotere leugenfabriek dan de herinnering'. In zijn bijdrage aan de middag probeerde hij deze mythe enigszins te relativiseren. In werkelijkheid keken er namelijk niet eens zo heel veel kijkers (tussen de 350.000 en 500.000), waren de meeste

kritieken negatief (onder meer vanwege het hoge gehalte buitenlandse auteurs onder de gasten) en viel het met het vermeende Van Dis-effect (tegenwoordig het DWDD-effect) ook wel mee. Na sommige afleveringen werden weliswaar inderdaad veel exemplaren van een besproken boek verkocht, maar daarvoor moest wel aan enkele voorwaarden zijn voldaan. Het moest gaan om één boek in plaats van over een heel oeuvre, dat boek moest Nederlandstalig of vertaald zijn, en er moest tijdens de uitzending een duidelijke vonk overspringen tussen de auteur en het publiek.

Ondanks de kritische besprekingen en het algehele 'dedain' waarmee in sommige kringen over televisie werd gesproken, werd volgens Van Dis zijn programma graag gebruikt om een goede smaak mee aan te tonen: 'over belezenheid wordt meer opgeschept dan over seksuele prestaties'. Helaas zagen de mensen die pochten elke week te kijken – desnoods de herhaling! – over het hoofd dat het programma hoogstens eens per maand werd uitgezonden, en dat er geen herhalingen waren...

Voor de buis in het Literatuurmuseum

Alle sprekers lieten gedurende de middag prachtige fragmenten zien, die bovendien bij een groot deel van het publiek tot een aangename 'oh ja!'-ervaring leidden. Een geweldige voordracht van de dichter Lucebert, de beroemd geworden flirt van Adriaan van Dis met Annie Cohen-Solal, een geestig interview met de oorspronkelijke auteur van een als *ready made* gebruikte handleiding – niet voor niets deed K. Schippers een oproep om de literaire televisiegeschiedenis voor iedereen toegankelijk te maken in het Literatuurmuseum (voorheen Letterkundig Museum).

Ook de fragmenten over Boudewijn Büch die Eva Rovers liet zien, zouden aan die collectie mogen worden toegevoegd. Als zijn biograaf bracht ze deze middag Büchs literaire televisiecarrière met mooie anekdotes en fragmenten tot leven: van Büchs eerste optreden als bibliofiel in *Het verschijnsel B*, via zijn boekenrubriek in *De verbeelding* naar zijn eigen programma's *Büch's boeken* en *De wereld van Boudewijn Büch* en tot slot vaste optredens in talkshow *Barend & Van Dorp*.

Kan het geluid wat harder?

In het afsluitende rondetafelgesprek schetste boekhandelaar en voormalig uitgever Maarten Asscher een mooie rode draad door de voorgaande lezingen. Literaire televisieprogramma's vóór *Hier is...* Adriaan van Dis waren volgens hem vooral inhoudelijk. De tekst zelf stond centraal, en wanneer auteurs in beeld kwamen, was dat vooral om hun eigen teksten voor te dragen. Van Dis' programma zou vervolgens het kantelpunt markeren naar een benadering waarin het veel meer gaat om de auteur, vooral PR belangrijk is, en het interview het dominante format is. Tafelgenoot Connie Palmen betreurde die ontwikkeling niet: voor technisch gepraat over een roman vond ze televisie sowieso niet heel geschikt.

Daarmee kwam het gesprek – dat doorspekt was met milde zelfspot en enkele onnodig vileine grapjes – op hedendaagse literaire televisieprogramma's. Daar wordt niet altijd positief over gesproken. *VPRO Boeken* trekt vrij weinig kijkers (afgelopen aflevering 136.000), de boekenrubriek in *De Wereld Draait Door* gaat nooit echt de diepte in. Toch waren de panelleden mild gestemd. *VPRO Boeken*-presentator Jeroen van Kan stelde dat zijn programma een goede kans biedt om auteurs aan het woord te laten die al in Nederland zijn en door andere media niet worden uitgenodigd. Over *De Wereld Draait Door* merkte Palmen op dat het heel goed mogelijk is om in de paar minuten die een item duurt kijkers te enthousiasmeren voor een boek. Ook beschouwde ze de invloed van dat programma op de boekverkoop niet als iets slechts.

Maarten Asscher vatte de waarde van literaire televisieprogramma's ten slotte mooi samen toen hem een situatie werd geschetst waarin er op de televisie geen aandacht meer voor literatuur zou zijn. Het gesprek over literatuur zou dan veel elitairder worden, antwoordde hij, en voornamelijk plaatsvinden in kleine zaaltjes met een ingewijd publiek. Televisie kan literatuur juist voor een groot publiek toegankelijk maken.

Dat vertrouwen in de televisie verbond de verschillende sprekers gedurende de middag. Waar het vorige symposium van de Jan Campert-Stichting over televisie in 1993 'Kan het geluid wat zachter?' was getiteld, had de huidige editie gerust

'Kan het geluid wat harder?' kunnen heten. Literatuur en televisie mogen dan misschien een moeilijk huwelijk hebben, zoals Dera aan het begin van de middag liet zien, maar een scheidingsadvocaat hoeft er voorlopig niet aan te pas te komen.

Bjorn Schrijen (1993) is neerlandicus en werkzaam als junior onderzoeker bij de Boekmanstichting.

Jeroen Dera
Gedomesticeerde zoogdieren
Vroege literatuurprogramma's
op de Nederlandse televisie

Er is een breed discours waarin literatuur en televisie worden gekarakteriseerd als twee moeilijk (zo niet onmogelijk) verenigbare fenomenen. Televisie zou een simplificerend medium zijn: eenvoudig te consumeren, eenduidig qua betekenissen, en vooral gericht op de massa. Literatuur daarentegen wordt geacht complex te zijn, ambigu of meerduidelijk ook, en richt zich eerder op een nichepubliek. Invloedrijke communicatiewetenschappers en filosofen zoals Neil Postman en Alain Finkielkraut schreven in de jaren tachtig van de vorige eeuw uitvoerige bespiegelingen over de destructieve invloed van televisie op ons denken. Zo stelde Postman in zijn boek met de veelzeggende titel *Amusing Ourselves to Death* (1985): 'Television suppresses the content of ideas in order to accommodate the requirements of visual interest'. En Finkielkraut ging in *La défaite de la pensée* (1987) nog een stapje verder: hij meende dat de cultuur door tv en de opkomende computer vernietigd zou worden, omdat deze media een consumptie-artikel van de cultuur zouden maken.

Ook de Franse socioloog Pierre Bourdieu, die door zijn vroege werk toch bekendstaat als een ontmaskeraar van de hoge cultuur, trok in de late twintigste eeuw ten strijde tegen het fenomeen televisie. In zijn veelbesproken boekje *On Television (Sur la télévision, 1996)* beschreef hij televisie in termen van 'demagogic simplification', 'a space for narcissistic exhibitionism' en 'a homogenization of standards'. Bovendien verweet hij met name de commerciële televisie censurerend van aard te zijn. Daarbij maakte hij een onderscheid tussen enerzijds politieke censuur: de topfuncties van de omroepen zouden door de politiek gecontroleerd worden. Anderzijds lijdt televisie in Bourdieus optiek aan economische censuur: het programma-aanbod wordt gedictieerd door de wensen van de kijker en de daarmee corresponderende kijkcijfers.

Met de kwestie van de kijkcijfers belanden we op een heikel punt als het om de combinatie ‘literatuur’ en ‘tv’ gaat. Want is het niet zo dat er zo weinig boekenprogramma’s zijn, omdat er geen hond naar kijkt? Het imago van literatuurprogramma’s liegt er niet om: veel mensen zien die programma’s als een vreemde eend in de bijt van het amusement – te diepgaand voor de doorsneekijker, te oppervlakkig voor wie echt over literatuur in gesprek wil.

Vroege televisie, vroege televisiegeschiedenis

De vraag is natuurlijk of dat beeld terecht is. In mijn boek *Sprekend kritiek: literatuurprogramma’s in de vroege jaren van de Nederlandse radio en televisie* (2017) onderzoek ik dat voor de jaren 1951–1975 – de vroege decennia van de televisie, dus. In wat volgt, zal ik u meenemen in die periode, waarbij ik vertrek vanuit enkele feiten uit de mediageschiedenis. De periode begint op 2 oktober 1951 met de eerste landelijke tv-uitzending in Nederland, ingeleid door Jo Cals, de toenmalige staatssecretaris van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen. De meeste omroepverenigingen stonden niet zo te springen om dit zogenaamde ‘nationale televisie-experiment’. Ze waren sceptisch over de mogelijkheden van de beeldbuis, vooral ook omdat ze hun positie als radio-omroepen bedreigd zagen. Daarom verenigden ze zich in de Nationale Televisiestichting (de NTS) en publiceerden ze een rapport waarin ze een lans braken voor de rol die televisie zou kunnen spelen bij de culturele ontplooiing van de kijker. Omdat dit ook precies de taakstelling van de radio was, waren de bestaande omroepverenigingen in 1956 de aangewezen instituties om zorg te dragen voor de inrichting van de programmering. Het schrikbeeld van een nationale omroep werd daarmee succesvol afgewend.

Toch bleef de televisie in die vroege jaren de inzet van tal van politieke discussies. Hoewel de commerciële televisie pas in de jaren tachtig voet aan Nederlandse grond kreeg, werd al in de eerste decennia van het tv-tijdperk intensief over het commerciële model gediscussieerd. Rond de lancering van het tweede televisienet in 1964 woekerde het debat in alle

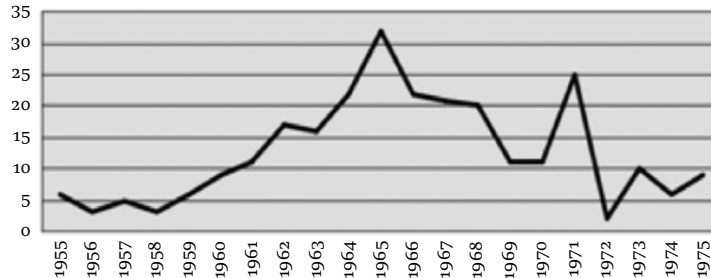
hevigheid, vooral ook omdat in dat jaar de piratenzender tv Noordzee werd opgericht, die van buiten de Nederlandse territoriale wateren commerciële tv-uitzendingen verzorgde. Dat er uiteindelijk een door het leger geleide ontruimingsactie voor nodig was om tv Noordzee een halt toe te roepen, zegt veel over de bedreiging die de overheid in commerciële televisie zag. In Den Haag bestonden er echter allesbehalve breed gedragen visies op het omroepbeleid. De wens van de vvd om meer commercie toe te staan in het bestel, leidde zelfs tot zo veel verdeeldheid dat het kabinet Marijnen in 1965 uiteindelijk ten val kwam.

Aan al die onrust kwam een einde in januari 1967, toen een nieuwe Omroepwet werd aangenomen. Die wet betekende niet alleen de geboorte van de Nederlandse Omroep Stichting (nos), maar ook van de STER, de Stichting Televisie Ether Reclame, waarmee de publieke omroep een commercieel aspect kreeg. Belangrijk was ook dat er in de wet een koppeling werd gemaakt tussen de zendtijd van een omroep en het aantal leden dat zij had, en dat het mogelijk werd voor nieuwe omroepen om toe te treden tot het bestel. Het betekende dat de TROS eind 1966 – nog voor de wet in werking trad dus – en de EO in 1970 op het toneel verschenen. De commerciële televisie zou pas eind jaren tachtig volgen, maar de nieuwe wet betekende wel dat omroepen serieus moesten gaan nadenken over hoe veel leden ze hadden – en zeker met de TROS als concurrent moesten de traditionele omroepen wel meer gaan inzetten op amusement.

Duivelse martelinstrumenten en pindaatjes

Wat betekent dit alles nu voor de literatuurprogramma’s in deze periode? In de onderstaande grafiek is te zien hoe de literatuurprogramma’s uit de periode 1955–1975 over de jaren zijn verdeeld (voor een complete inventarisatie, zie de digitale bijlagen bij mijn boek *Sprekend kritiek* op www.jeroendera.nl). Het gaat om absolute aantallen, dus niet om het percentage dat deze programma’s uitmaken van het totale aanbod:

Aantal literatuurprogramma's per jaar 1955–1975



In één oogopslag wordt duidelijk dat de literatuurprogramma's niet evenredig verdeeld waren over de periode. Tot 1960 zijn er gemiddeld zo'n vijf uitzendingen per jaar – verwaarloosbaar, dus – maar daarna zet een stijgende lijn in, vermoedelijk door de toegenomen zendtijd. Het piekmoment in 1965 kan verklaard worden door de introductie van *Nederland 2* in het jaar ervoor: meer ruimte betekende meer literaire programmering. Al vanaf 1968 neemt de aandacht echter stevig af, waarbij de opleving in 1971 wat vertekend werkt: deze is te danken aan één programma (*Open boek* van de AVRO). De teneur is hoe dan ook dat het aantal literatuurprogramma's afneemt na de invoering van de Omroepwet in 1967, waarbij geldt dat de hoeveelheid in de periode 1972–1975 niet veel hoger is dan in de absolute beginjaren van het medium. Doordat er in de jaren zeventig significant meer zendtijd was, is de aandacht voor literatuur in deze periode relatief gezien echter geslonken ten opzichte van de jaren vijftig.

Misschien is het die relatieve onbeduidendheid dat literatuurhistorici zich nauwelijks hebben verdiept in het fenomeen literatuurprogramma's. In zijn literatuurgeschiedenis van de naoorlogse periode, *Altijd weer vogels die nesten beginnen* (2006), noemt Hugo Brems televisie slechts als een van 'de meest aansprekende symbolen én oorzaken' van de revolutie die zich voltrok toen de welvaart in de jaren vijftig toenam, met

een uiteindelijke vervaging van de grenzen tussen hoge en lage cultuur als gevolg. Ook Frans Ruiter en Wilbert Smulders schrijven in *Literatuur en moderniteit in Nederland 1840–1990* (1996) in zulke termen over het medium: zij zien televisie als een doorgeefluik van 'de stroom populaire cultuur van Anglo-Amerikaanse herkomst' die de literaire popart van de jaren zestig zou gaan beïnvloeden. Dat is een nogal karig beeld, dus het is tijd om het wat aan te scherpen.

Allereerst: hoe keken schrijvers in deze periode tegen televisie aan? Hoewel veel auteurs – met name die uit de jongere generatie – in de jaren zestig op tv begonnen te verschijnen, waren er nogal wat schrijvers die in hun reacties op het medium leken op de eerder aangehaalde Postman en Finkielkraut. Jan Greshoff schaarde de televisie onder de 'duivelse martelinstrumenten', Annie Salomons vond dat televisie 'lui' maakte, Anne Wadman meende dat tv leidde tot 'de jammerlijke atrofiëring van de mens naar lichaam en ziel' en C.J. Kelk stelde, nota bene in een biografie over Slauerhoff, dat bij het medium 'geen zier geestelijk leven' betrokken was. En dan is er nog de Friese letterkundige Fokke Sierksma, goed voor de titel van deze bijdrage: platte televisie maakte van de mens 'een gedomesticeerd zoogdier'.

Dit soort uitspraken zijn schering en inslag in de geschiedenis van de televisie, ook vandaag nog. Ze zijn sterk verbonden met de diepgewortelde kloof tussen 'hoge' en 'lage' cultuur en de daarmee verbonden sociale stratificatie van cultuurconsumptie. Anders gezegd: tv was een middel om smaak aan sociale klasse te koppelen. Iemand uit de culturele én economische elite ging liever naar de schouwburg; de tv was voor de lager opgeleide middenklasse. Dat die sociale stratificatie ook een rol speelde in de literaire wereld, blijkt uit een interview met de dichter Victor van Vriesland in de tv-gids van de KRO, *Studio* (editie 26/9 t/m 2/10-1971). Van Vriesland was niet te beroerd in televisiespelletjes als *Hou je aan je woord* te verschijnen (of interviews aan een televisiegids te geven), maar hij was er ook op gebrand zijn culturele elitepositie te bewaken. Het volgende fragment uit het interview is daar exemplarisch voor:

Kijkt hij wel eens televisie?

Dr. Vic: 'Altijd het nos-journaal. Peyton Place vind ik om op te spugen. En dan kijken mijn vrouw en ik op een kinderlijke manier naar Bonanza en High Chaparral.'

En de Corry Brokken Show?

Dr. Vic: 'Nee. nooit. High Chaparral is trouwens maar ééns per maand. Cultureel is er nóóit iets op de televisie. Dokumentaires kijk ik nooit naar, ik bén al gedokumenteerd. Voetballen? Nooit, de enige sport waar ik zelf actief aan heb gedaan, is tennis, dat was toen nog een rijkeluijsport.'

Van Vriesland deinst er niet voor terug om te melden dat hij televisie kijkt, ook niet als het om Amerikaanse westernseries als *Bonanza* en *The High Chaparral* gaat. Intussen nuanceert hij ter plekke zijn positieve houding ten opzichte van het medium. Hij relateert de hoeveelheid tijd die hij naar *The High Chaparral* kijkt, benadrukt zijn walging tegenover de soap *Peyton Place*, plaatst zichzelf buiten de doelgroep van tv-documentaires en bagatelliseert het aanbod van culturele televisie. Ook de zelfverklaarde 'kinderlijke manier' van tv-kijken wijst op een elitepositie: het is Van Vriesland en zijn vrouw kennelijk gegeven in zo'n houding te schieten.

Toch noemt Van Vriesland, toch ook iemand van de oudere generatie die al in het interbellum doorbrak, de tv-kijker geen gedomesticeerd zoogdier. In de jaren zeventig werd die houding over het algemeen ook minder gebruikelijk onder schrijvers. Cees Buddingh', die zelf veel televisie maakte, zei in *Tubantia* dat 'vooral de vrijdagavond' in zijn gezin een echte tv-avond was, en 'dat is dan een van de gezelligste avonden van de week'. Ook Jan Wolkers stak zijn fascinatie voor het medium niet onder stoelen of banken. Televisie was voor hem 'een zegenrijk iets', al had hij zijn typische Wolkersreserves: 'Willem Duys? Die is gewoon zielig. Die komt nog eens in het olifantenhok in Artis, kan 'ie om pindaatjes bedelen, met dat hoofd van 'm'. Schrijvers morrelden met andere woorden aan de geijkte culturele hiërarchie. Ze begonnen in de publieke ruimte de oppervlakkigheid te omhelzen; ze werden een culturele omnivoor. Het devies daarbij was wel dat té veel

blootstelling aan de massacultuur schadelijke gevolgen zou hebben. In de woorden van Jaap Harten: 'Je moet keuzes maken, anders vervlak je; je kunt van je televisie stapelgek worden wanneer je elke uitzending consumeert'. Om het met de bekende overheids campagne voor verantwoorde alcoholconsumptie te zeggen: voor de televisie begon te gelden: 'Geniet, maar met mate'.

De camera richten

De eerste conclusie van deze verkenning moet dus zijn dat de kloof tussen literatuur en tv waarmee ik begon, ook in de vroege jaren niet zo breed was als wel eens wordt gesuggereerd. Daarmee is intussen nog niets gezegd over de programma's zélf. Laten we daarom eens een voorbeeld onder de loep nemen: het vPRO-programma *Muze in spijkerbroek*, uitgezonden op 18 november 1966. Dat opent met het beeld van een vrouw die een fotocamera op een fruitwinkel richt, waarbij de voice-over zegt: 'De camera dient in de richting gehouden te worden van het object dat men wil fotograferen'. Dat is een regelrechte poëtische stellingname: de artistieke voorkeur van de makers ging kennelijk niet uit naar kunst waarin de werkelijkheid werd gemanipuleerd, maar waarin deze zakelijk werd geregistreerd. De stap naar tijdschriften als *Barbarber* en *Gard Sivik*, woordvoerders van het nieuw-realisme, is daarmee snel gemaakt. Denk aan Armando's programmatische typering van de Nul-beweging: 'De kunstenaar, die geen kunstenaar meer is; een koel zakelijk oog. Poëzie als resultaat van een (persoonlijke) selectie uit de Realiteit'.

De kijker die deze verborgen poëtica gemist had, werd daarna door Buddingh' ogenblikkelijk met de neus op de feiten gedrukt. Dit programma wilde nu eens *niet* de heilige grond van de kunst laten zien, maar aantonen dat literatuur en poëzie ook de camera konden richten op 'gewone' en 'alledaagse' dingen zoals voetbal. Niet voor niets was het juist K. Schippers die in *Muze in spijkerbroek* als eerste werd geportretteerd. De eerste woorden die hij sprak, 'Touwtjes en dozen moet je nooit weggooien', kunnen ook in de nieuw-realistische poëtica worden ondergebracht: wat door velen

als waardeloos wordt beschouwd, heeft wel degelijk waarde. Boekdelen spreekt ook de muzikale begeleiding van het fragment waarin hij figureerde: 'Paris Blues' van de destijds zeer populaire jazzpianist Erroll Garner plaatste Schippers en het programma in een zeer moderne traditie. Dat geldt ook voor het shot waarin we Schippers zagen zitten onder een kunstwerk vol artikelen uit de consumptiecultuur: deze dichter stond blijkbaar in nauw verband met *pop-art*. Het laagdrempelige imago culmineert in een shot waarin we Schippers met zijn gezin op de bank in de woonkamer zien zitten. Hier zag de kijker geen afstandelijke en sacrale schrijver, maar een man die de literatuur combineerde met een ongedwongen en speels gezinsleven.

De poëzieopvatting die Schippers in het interviewgedeelte uit *Muze in spijkerbroek* verwoordt, waarin hij zich verzet tegen de 'gesanctioneerde vaagheid', sluit haast naadloos aan bij de woorden waarmee Buddingh' het programma inleidde. Waar de presentator ageerde tegen een al te formele benadering van literatuur en een poging wilde wagen de wereld van de letteren en die van het voetbalveld nader tot elkaar te brengen, veegde Schippers de vloer aan met ontoegankelijke taal en valse diepzinnigheid. Net als Buddingh' stelde hij zich publieksgericht op: hij wilde iets schrijven waar een ander iets aan had, en dus niet blijven steken in navelstaanderij. Hij wilde iets meedelen, 'informatie geven over de werkelijkheid'. Om het uit te drukken met het beeld waarmee *Muze in Spijkerbroek* opende: Schippers presenteerde zichzelf als een dichter die de camera richtte op het object dat hij wilde fotograferen.

Om twee redenen is de casus Schippers typisch voor de literaire televisie uit de jaren zestig en zeventig, zoals ik die analyseer in *Sprekend kritiek: literatuurprogramma's in de vroege jaren van de Nederlandse radio en televisie*. Ten eerste is het programma zeer informatief van aard; een vorm van cultuurbemiddeling dus die de kijker vertrouwd maakt met ontwikkelingen in de literaire wereld. Ten tweede gaat die cultuurbemiddeling hand in hand met literaire positionering: Buddingh' en Schippers gebruikten de televisie hier om hun

literatuuropvattingen te verdedigen en stelling te nemen in poëtische discussies. Wat voorheen primair gebeurde in literaire tijdschriften, werd hier ook in de praktijk gebracht in een massamedium.

De affaire Campert

Het programma *Muze in spijkerbroek* was met drie afleveringen geen lang leven beschoren. Anders ligt dat voor het meest gecanoniseerde literatuurprogramma uit deze periode, *Literaire ontmoetingen*. Dit met de Nipkowschijf bekroonde programma van Hans Gomperts en Hans Keller bestond tussen 1962 en 1964, om in 1967 nieuw leven ingeblazen te worden met andere makers. De laatste aflevering die Gomperts en Keller maakten, die met Remco Campert, heeft welhaast mythische proporties aangenomen, omdat de AVRO overging tot een boycot en de makers de stekker uit het programma trokken. Ter afsluiting van deze bijdrage ga ik dieper op deze casus in: wat vertelt de affaire Campert ons over literaire televisie in de jaren zestig?

Eerst de feiten. De verboden aflevering van *Literaire ontmoetingen* stond gepland voor 27 mei 1964. De aanleiding voor de boycot was Camperts gedicht 'Niet te geloven' uit zijn bundel *Dit gebeurde overal* (1962):

*Niet te geloven
dat ik knaap nog
een vers schreef over de
zilverwitheid van de berkestam*

*en om mij heen
grootse dronkenschap
van de bevrijding:
het water was whisky geworden*

*Alles zoop en naaide
heel Europa was één groot matras
en de hemel het plafond
van een derderangshotel.*

En ik bedeesde jongeling
moest nodig
de reine berk bezingen
en zijn bescheiden bladerpracht.

Programmaleider Ger Lugtenburg struikelde over het wat hem betreft obscene woord 'naaide'. Dat is opmerkelijk, want de metafoor 'heel Europa was één groot matras' is weinig verhullend over de seksuele roes van de dagen na de bevrijding. Daarnaast raakt Camperts lyrische ik eerder vervreemd van dit naaien dan dat hij erin opgaat, gezien de slotstrofe. Opvallend is bovendien dat Campert zeker niet de eerste was die in *Litteraire ontmoetingen* uit een seksueel vaatje tapte. In januari 1964 had Adriaan Morriën nota bene een erotisch gedicht voorgedragen. Het verschil zat hem in de mate van explicietheid: in tegenstelling tot Morriën weigerde Campert 'woorden met een strafregister' in zijn poëzie te vermijden.

Lugtenburg gaf Gomperts en Keller bij het voorbereiden van de aflevering de mogelijkheid om het interview door te zetten, mits het woord 'naaide' veranderd werd in 'hing de beest uit'. Dan had er dus gestaan: 'Alles zoop en hing de beest uit / heel Europa was één groot matras'. De makers weigerden dat vanzelfsprekend en beëindigden de samenwerking met de AVRO – na eerdere ergernissen was de maat nu definitief vol. Ze startten vervolgens een nieuwe serie genaamd *Spreken met schrijvers* bij de VARA, die Campert wél met open armen ontving. De tweede aflevering ging uiteindelijk over hem, en Campert schreef Gomperts ironisch: 'Ik heb alweer verscheidene obscene verzen in portefeuille!'

Hoe werd nu precies op deze affaire gereageerd? In eerste instantie waren er natuurlijk reacties op de boycot. *De Telegraaf* sprak nog redelijk voorzichtig de hoop uit dat de boel zou worden gesust, 'want een programma als *Litteraire Ontmoetingen* had zeer zeker kwaliteiten', maar andere kranten hadden geen goed woord voor de AVRO over. Neem deze reactie van *De Friese koerier*:

Met het doen afspringen van literaire ontmoetingen (met Remco Campert) op een onkuis woord, heeft de AVRO

woensdagavond blijk gegeven zich te richten naar de opvattingen en wensen van een groep landgenoten, voor wie conventie en traditie heilig zijn. In deze zin liet gistermiddag een AVRO-woordvoerder zich tegenover ons uit: "De programmaleider spreekt, wanneer volgens hem een woord of passage kwetsend is voor het publiek, een veto uit. De artistieke betekenis van het woord of passage doet er verder niet toe." Nalezing van het gedicht "Niet te geloven", waarin het bewuste "vieze" woord voorkomt, staat het voor ons vast, dat het besluit van adjunct-directeur Ger Lugtenburg blijk geeft van schromelijke overdrijving.

Schromelijke overdrijving of niet: het valt in dit bericht natuurlijk op dat ook *De Friese koerier* dat vieze woordje 'naaide' nergens noemde...

De zweem van paternalisme was de televisiekritiek een half jaar later niet vergeten, want zodra *Spreken met schrijvers* door de VARA werd uitgezonden, haalden critici het Campert-incident onmiddellijk van stal. *Het Parool* schreef over de eerste aflevering, met Hendrik de Vries, bijvoorbeeld dat het hier om een voortzetting van de *Litteraire ontmoetingen* ging, 'die de AVRO op zo'n kinderachtige manier voortijdig om het leven heeft gebracht'. Het hek was helemaal van de dam toen de VARA op 19 januari 1965 de aflevering met Campert uitzond. In tegenstelling tot wat sommige kranten meenden, ging het hier om nieuw materiaal en niet om de *uncensored version* van de door de AVRO geboycotte aflevering. Het programma was aanleiding tot een hausse aan media-aandacht: minimaal tweeëntwintig landelijke en regionale kranten deden verslag van het interview met Campert, waarin dan eindelijk 'het woord' viel.

De grote gemene deler in deze fase van de receptie bleek teleurstelling: niet over de kwaliteit van *Spreken met schrijvers*, want daarover waren de meeste kranten wel te spreken, maar over het uitblijven van een schok door de huiskamer toen Campert het gewraakte woord in de mond nam. De verwachtingen van de criticus van *De Volkskrant* waren door alle AVRO-heisa hooggespannen, maar 'Campert zelf sprak het uit

alsof er niets aan de hand was'. En het *Rotterdamsch Nieuwsblad* schreef: 'Was daarvoor nu al dat lawaai indertijd nodig? Er worden wel minder kuise woorden via radio en tv de argeloze familiekring ingesmeten'. De AVRO moest het in de kritiek ontgelden als risicoloze 'fatsoensrakers', die zich met de boycot 'zielig benepen' hadden getoond, met name omdat ze wel 'allerlei ranzige stroomlijnproducties' lieten passeren 'waarvan de invloed aanzienlijk immoreler is dan een woord in een gedicht' – denk terug aan de *Corry Brokken Show* bij Victor van Vriesland.

Maar hoewel deze tv-critici zich vooruitstrevender toonden dan de AVRO als het aankwam op schadelijke woorden voor in de huiselijke kring, is er zoals gezegd iets paradoxaals met deze reacties aan de hand. Immers: toen criticasters van de AVRO achteraf schreven dat het woord 'naaide' alle lawaai niet waard was, impliceerden zij daarmee dat dergelijke ophef bij heftiger of obscener taalgebruik wel degelijk te legitimeren viel. Dat de seksuele vrijheid van de televisiekritiek allerm minst onbegrensd was, blijkt daarnaast uit het feit dat slechts drie van de tweeëntwintig kranten Camperts dichtregel citeerden. Van de critici die gingen op het AVRO-incident, liet de grote meerderheid het bij verhullende termen als 'het geduchte en verzwegen woord'. In de juiste context mochten dichters op televisie heus wel van 'naaien' spreken, maar het ging veel kranten kennelijk te ver een werkwoord van die strekking te citeren.

Dat laat natuurlijk onverlet dat de kritiek in de Campert-affaire ondubbelzinnig de zijde van Gomperts en Keller koos. De geboycotte aflevering werd later zelfs ingezet als referentiepunt in andere recensies. In één geval lag de verwijzing voor de hand, namelijk toen Adriaan van der Veen in 1967 de presentatie van een nieuwe serie *Literaire ontmoetingen* op zich nam. Nico Scheepmaker voorspelde ironisch dat het onheil dit keer uit zou blijven, want Van der Veen 'is niet iemand die gauw brokken zal maken'. In andere gevallen was de verwijzing naar het incident impliciet, bijvoorbeeld toen Han Jonkers in 1966 de poëzie van Ida Gerhardt en Ellen Warmond besprak in het *Eindhovens Dagblad*. Vergelijkenderwijs stelde

hij daarbij vast: 'Ellen Warmond is vijftientig jaar jonger dan Ida Gerhardt en dat is goed te merken aan de veel geringere gêne die zij heeft ook wat het gebruik betreft van het soort woorden dat voor radio en televisie al of niet met instemming van de auteur uit gedichten verwijderd pleegt te worden'.

Campert zelf publiceerde in 1969 zijn verhalenbundel *Hoe ik mijn verjaardag vierde*. Het openingsverhaal 'De kampioen' volgt schrijver Conrad Hessen in zijn deelname aan het televisieprogramma *Praten met Prozaïsten* – een allusie op *Spreken met Schrijvers*. Het verhaal bestaat grotendeels uit een lange monoloog door Hessen, die het antwoord blijkt te zijn op een vraag van de televisie-interviewer – Gomperts? Na afloop van het gesprek kaarten interviewer, geïnterviewde en regisseur nog even na:

Terwijl [de regisseur] op Conrad en de interviewer toeliep, stak hij zijn duim omhoog

Tevreden? vroeg hij aan Conrad en de interviewer.

Ik weet het niet, zei Conrad, ik weet nu al niet meer wat ik gezegd heb. Hoe vond u het?

Het ging lekker, knikte de regisseur. Vond je ook niet? vroeg hij aan de interviewer.

Voortreffelijk.

In het begin was het een beetje onzeker, zei de regisseur, maar naar het einde toe kwam hij steeds lekkerder uit zijn woorden. Eigenlijk is het jammer dat je dan op moet houden, maar ja, ik had de Ampex maar tot halfdrie en nu zitten we precies aan onze tijd.

Het is altijd beter om er op een hoogtepunt mee uit te scheiden, zei de interviewer ernstig.

Conrad en de regisseur knikten.

Mocht Conrad Hessen een literair substituut voor Remco Campert zijn, dan vertelt 'De kampioen' ons dat de auteur zich zijn prille televisie-avontuur eerder als een surreële waas dan als een mediageniek schandaal herinnerde – hoewel het verleidelijk is de ernstige opmerking van de interviewer te

lezen als een knipoog naar het stoppen van *Literaire ontmoetingen* op een hoogtepunt. Vast staat in elk geval dat Campert gedurende de jaren zestig niet de behoefte heeft gevoeld de affaire rond 'het woord' nog eens op te rakelen. Wellicht waren daar zo langzamerhand wel genoeg woorden aan gewijd.

Literatuur en tv: een nuancering

Houden literatuur en televisie er dus een ongelukkig huwelijk op na, omdat televisie 'oppervlakkig' is en literatuur 'complex'? Voor de vroege literaire televisie in Nederland is dat alvast niet houdbaar. Eerder zien we hier dat de wetten van de literatuur, waarin censuur uit den boze was, niet strookten met de bevoogdende positie van de omroepen. Als er dus al gedomesticeerde zoogdieren waren, dan moeten we die misschien niet in de hoek van de kijkers zoeken.

Jeroen Dera, *Sprekend kritiek: literatuurprogramma's in de vroege jaren van de Nederlandse radio en televisie*. Hilversum: Verloren, 2017.

Jeroen Dera (1986) is als neerlandicus verbonden aan de Radboud Universiteit Nijmegen. Hij is bestuurslid van de Jan Campert-Stichting en criticus voor *De Standaard*.

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