

Tot het einde trouw. Arthur van Schendel en Menno ter Braak
door Lodewijk Verduin

Er is een foto die ik wil proberen te beschrijven. Steeds opnieuw, want tot dusver ben ik er nog niet naar tevredenheid in geslaagd. Ik mag dan wel het idee hebben dat de essentie van deze afbeelding glashelder is, voor de schrijver als het ware voor het oprapen ligt, het meest cruciale lijkt me keer op keer te ontglippen. Maar vooruit: nog een poging.

Drie mannen staan op een balkon. Hoewel de zwart-witcamera alle kleur uit het beeld heeft gezogen, is het niet moeilijk om vast te stellen dat de lucht strakblauw moet zijn geweest. Even gemakkelijk kun je zeggen dat het grindpad beneden bleekwit of beige was en dat de houten raamluiken waarschijnlijk donkergroen - of anders donkerbruin - waren. Het helwitte pleisterwerk van de gebouwen benoemen vergt nog de minste verbeeldingskracht: deze evidentie geeft weg dat we met een mediterrane beeld te maken hebben, wat nog eens onderstreept wordt door de korte mouwen van de meest linker man. Zijn uiterlijk is een paradox: bovenop zijn gedrongen, bijna vormloze lichaam rust een welgevormd, verfijnd gezicht met een scherpe neus, krachtig voorhoofd en gekliefde kin. Zijn mond is een serieuze streep, de blik die door de brillenglazen komt is kalm, onbevreesd zou ik zelfs willen zeggen. Met de armen over elkaar hangt hij tegen de balustrade, ontspannen, al lijkt hij zich ook tegen de zijkant te drukken om plaats te maken voor de man naast hem.

Deze draagt eveneens een tot ver boven de navel opgetrokken pantalon, maar oogt in tegenstelling tot zijn kompaan groot en massief. Het lichte hemd dat uit de broekband opstijgt omhult een breed, bruingebrand torso dat wordt bekroond met een fors langwerpige hoofd. De ogen zijn tot minieme kieren dichtgeperst, de zon schijnt er direct in, al draagt de mogelijk onbedoeld minzame uitdrukking ook bij aan de algehele ongenaakbaarheid van deze man. Zijn besnorde mond vormt de derde horizontale lijn in dit pronte gelaat, dat weer getooid wordt met een weelderige, sneeuwwitte haardos die niet zou misstaan bij een gekke professor of een tovenaars – de hooggeheven pijp past in ieder geval uitstekend bij beide rollen.

Achter hen zien we een jongere man die zich een wat minder natuurlijke uitstraling weet aan te meten. Hij is duidelijk de langste van het gezelschap, maar lijkt zich kleiner te willen maken. Ook de neerwaartse blik verraadt enige verlegenheid; zijn ogen zijn op beide versies van de foto gesloten. Het meest karakteristieke aan zijn voorkomen is waarschijnlijk de bolronde schedel, die door de fikse inhammen steeds meer aan het zonlicht wordt prijsgegeven – maar als ik aan de foto terugdenk, zie ik toch in de eerste plaats zijn zachtmoedige glimlach. Nu ik er opnieuw een blik op werp, valt me op hoe dit derde figuur in zekere zin wel een mengsel van de andere twee mannen lijkt: hij heeft hetzelfde strak achterover gekamde haar en ronde brilmontuur als de linker, en op de tweede foto is te zien dat de manier waarop zijn hand een pijp omklemt praktisch is gespiegeld aan de houding van de rechter. Het middelpunt van de foto is de witte polo van de achterste man, waarop de schaduw van het hoofd van een van zijn metgezellen rust.

Wat straalt deze foto uit? Vriendschap, wil ik meteen zeggen, al is broederschap misschien een beter woord. Het gaat hier om de bijzondere combinatie van serieusheid en humor, van gerichtheid en ironie, en van saamhorigheid en verschil, die ik in deze mate alleen ken van verwanten van bloed of van geest.

Geportretteerd zijn - van links naar rechts - Jan Greshoff, Menno ter Braak en Arthur van Schendel; drie van de belangrijkste Nederlandse schrijvers van het interbellum op één foto, wat de canonieke positie ervan ongetwijfeld verklaart. Van een generatieband was strikt genomen overigens geen sprake: Greshoff en Van Schendel waren kinderen van de late negentiende eeuw, terwijl de decennia jongere Ter Braak modern geboren was; hij rekende af met de nostalgie naar de beweging van Tachtig, waar zijn bondgenoten juist door waren gevormd. Toch keek Ter Braak op naar deze twee voorgangers: Greshoff was als personalistisch criticus een adviseur en leidsman voor de redactie van *Forum*, Van Schendel bewonderde hij hevig als romancier. In een van zijn kronieken uit 1933 vergelijkt Ter Braak hem met Vondel, in de meest gunstige zin:

Beider werk is een voorbeeld van volmaakte beheersing van het taalbeeld; beiden hebben zij na hun vijftigste jaar een vorm gevonden, die hen met een plotselinge overvloed van scheppingskansen zegende, en beiden typeren zij zo duidelijk mogelijk de kunstenaar pur sang, die, vrij van tergende, bestendig rekenschap vorderende problemen, in staat is, uit de volheid en gelijkmatigheid van zijn verbeelding het ene werk na het andere te creëren.

Uit de bibliotheekcollectie die ons hier samenbrengt, blijkt dat die waardering een lange adem had. Op het schutblad van de oudste titel van Van Schendel die Ter Braak in zijn bezit had, een goedkope bundeling *Verhalen*, staat april 1919 – hij was op dat moment zeventien jaar oud.

Hoe waren deze drie schrijvers in zo'n ongewoon familiale setting bijeengebracht?

Anderen hebben deze geschiedenis reeds zorgvuldig gedocumenteerd, waardoor nu een korte reconstructie voldoet. Het groepsportret is geschoten in 1935 te Sestri Levante, een kustplaats in Noordwest-Italië, rechts naast Genua gelegen. Het was het vaste vakantieoord en de latere woonplaats van Arthur van Schendel, die Nederland in de jaren twintig had verruild voor Italië ten behoeve van de gezondheid van zijn aan astma lijdende vrouw Annie. Destijds was het, in de woorden van Dina Aristodemo, 'een ongerept vissersdorp, met een strand vol kleurige bootjes, zeilen en netten, een sfeer die Italiaanse en buitenlandse toeristen op zoek naar authentieke oorden aantrok.' Het grote, witte huis van de familie Van Schendel werd voor velen 'een vast trefpunt voor de zomer': Jan Greshoff was 'een van de gasten die er geregeld en langdurig verbleven'.

Alleen was Ter Braak niet met Greshoff, maar via een andere route in Sestri terechtgekomen. Toen hij werkte aan *Van oude en nieuwe christenen* en daarvoor de tirades van Mussolini wilde analyseren, nam hij in Den Haag Italiaanse les bij Corinna van Schendel – de dochter van de door hem gewaardeerde schrijver – met wie hij na verloop van tijd bevriend raakte. Het vakantiebezoek in Italië was een direct gevolg van deze ontwikkeling. Dat wordt in ieder geval zowel door Dina Aristodemo als door Corinna van Schendel vastgesteld – hun beider artikelen over Van Schendel in Italië verschenen in het onvolprezen tijdschrift *De Parelduiker*.¹ Corinna van Schendel (voor de duidelijkheid: dit is niet de dochter maar weer de kleindochter van Arthur van Schendel) is het nauwkeurigst over deze reis: Ter Braak, schrijft zij, verbleef 'met zijn vrouw Ant in augustus 1935 in Sestri Levante', waarvan deze foto nu getuigt.

Meer achtergrondinformatie over de praktische kant van het bezoek kan worden teruggevonden in de correspondentie tussen Ter Braak en Greshoff. Deze laatste regelde een logeerkamer voor zijn vriend, en voorzag hem op verzoek van uiterst gedetailleerd kledingadvies²:

Ik draag hier:

- a. nooit een badpak, maar immer een badbroek, hetgeen aangenaam is en het bruinworden over groote oppervlakten bevordert. Als je een badpak hebt, zou ik er een broekje bij kopen, want het verdient aanbeveling twee stuks te bezitten, omdat het gewoonte is twee keer in zee te gaan.
- b. een onderbroekje
- c. een flanellen of linnen broek
- d. overhemden met korte mouwen, in Holland polohemden in Frankrijk chemise Lacoste geheeten.

Wij lopen dus, als wij niet in badbroek of badpak op het strand zitten, in een dunne broek met een hemdje met korte mouwen. Een hoogst enkele maal is het 's avonds iets koeler en dan doet men een jasje aan. Maar niet dikwijls.

Ik zou dus één 'net' pak aandoen, dat ook kan dienen voor als we eens een keertje gaan dansen. Verder één of twee flanellen of linnen (witte) broeken en laten we zeggen een zestal zg polohemden, dewelke in Nederland uiterst goedkoop zijn.

Géén ander ondergoed dan een kort onderbroekje. [...]

Het weer blijft dag in dag uit even mooi. Het is hier een zomer uit duizend.

Naar de aard van het contact tussen de drie schrijvers moeten we echter gissen. Diezelfde Greshoff schildert Van Schendel in zijn autobiografische bundel *Volière* (1956) af als een tamelijk onpeilbaar en eenkennig man. Na een expliciete verwijzing naar de ‘ongedwongen opname, welke een ietwat intiem karakter draagt’, ofwel de foto in kwestie, schrijft hij:

Wanneer er ooit iemand een dubbel leven geleid heeft dan was hij het. [...] Hij was vrolijk, vol dwaze invallen, voor ieder uitstapje te vinden. Doch tegen de nacht, om zo ongeveer 9 uur was er geen macht ter wereld, geen geestig gezelschap, geen boeiend schouwspel, geen bede der vriendschap, in staat hem te weerhouden van zich in de stilte en eenzaamheid terug te trekken. Daar begon het tweede leven, het leven met de muze.

Ook in Sestri hield Van Schendel vast aan zijn ijzeren schrijffritme, dat voor de gelegenheid zelfs leek te zijn uitgebreid; iedere avond bracht hij alleen door in zijn torenkamer, maar ook overdag nam hij papier en potlood mee naar het strand. Op dat moment werkte hij koortsachtig aan de kort na elkaar te verschijnen romans die het hoogtepunt van zijn oeuvre zouden worden.

Echt uitbundig zal Van Schendel tijdens dit vakantieverblijf dus niet zijn geweest. In het overigens bijzonder liefdevolle portret steekt de schrijver sociaal gezien wat flets af tegen de vrienden die verder in Greshoffs siervogelkooi worden opgevoerd: de energieke, principiële ‘provinciaal’ Ter Braak en de explosieve, ongekend nieuwsgierige Du Perron. Waar bestond het in Sestri vastgelegde verwantschap tussen Ter Braak en Van Schendel dan uit? Om daar echt iets over te zeggen, zullen we ons opnieuw moeten wenden tot het literaire werk.

Gek genoeg benadrukte Ter Braak in de eerder aangehaalde kroniek dat de boeken van Van Schendel hem aanspraken omdat ze zo ver van zijn eigen beleving afstaan: ‘Mij persoonlijk is het werk van Van Schendel zo vreemd, in zijn opzet en zijn bedoelingen, dat ik het waardeer als iets zeer voornaams, dat geheel buiten mij ligt en mij, *juist* daarom, telkens weer treft door die absolute zuiverheid en gezondheid.’ Vijf jaar later zou hij tot een helderder en veelzeggender oordeel komen in een essay uit *In gesprek met de vorigen* (1938), dat handelt over *Een Hollands drama* (1935), *De rijke man* (1936) en *De grauwe vogels* (1937); de meesterlijke romanreeks die Ter Braak ‘de trilogie van het Nederlandse protestantisme’ zou dopen.³

Het eerste deel daarvan raakt volgens hem aan de kern van de Nederlandse geest: ‘Geen boek vertegenwoordigt Holland beter dan dit, maar geen boek ook staat verder van de huiskamersfeer en het zelfbeklag dergenen, die zich verongelijkt achten door het leven of de liefde; de sfeer van *Een Hollandsch Drama* is die van de onafwendbare vloek, die de schrijver heeft aanvaard als een grondelement van het menselijk bestaan.’ Die vloek is een hardvochtig christelijk zonde-idee, dat in deze roman op zeer beklemmende wijze een Haarlemse kruideniersfamilie ten gronde richt. Het drama is het product van levensontkennende berekening en angst, van een gevoel dat de mens vroeg of laat door een toornige en alwetende God gestraft zal worden. ‘Deze formule voor het tragische is door en door protestant,’ schrijft Ter Braak, ‘zoals dit hele boek protestant is van de eerste tot de laatste zin.’

Hier zien we voor het eerst welke levensbeschouwelijke fascinatie deze twee mannen bond. Weinig Nederlandse denkers hebben zich zo fel verzet tegen het juk van de christelijke moraal als Menno ter Braak. Hij was getekend door de protestantse erfenis van zijn opvoeders, waarmee hij probeerde af te rekenen door *Afscheid van domineesland* (1931) en *Van oude en nieuwe Christenen* (1937) te schrijven. Levenslang bleef hij geïnteresseerd in de werking van religieuze ideologie, specifiek die van het protestantisme, wat hij klaarblijkelijk met de romancier Van Schendel gemeen had.

Vandaar, wellicht, dat hij precies *De grauwe vogels* als favoriete Van Schendel-roman uitkoos. In dat moderne jobsverhaal keert een ongelovige zich af van de protestantse gemeenschap en weet hij zich in weerwil van alle rampen die hem overkomen trots staande de houden. De eenzaamheid van het non-conformistische individu sprak Ter Braak denkkelijk aan, maar bovenal beschouwde hij de roman als een triomfantelijke doorlichting en overstijging van het christelijke denken: ‘In de sfeer van het protestantisme de Hollandse tragedie te hebben geschapen: dat is de

grootheid van Arthur van Schendel, die het protestantisme tegelijk vertegenwoordigt en overwint.’ In de fictie herkende hij de beweging die hij zelf als cultuurcriticus wilde maken.

Hun wederzijdse waardering beruste voor zover ik het kan zien hoofdzakelijk op deze intellectuele gronden. Dat blijkt ook uit een brief van Greshoff, waarin staat dat Van Schendels belangstelling voor Ter Braak significant toenam nadat hij zich had ‘verdiept’ in *Het tweede gezicht* (1935), en uit het elegische, indrukwekkende, maar niet direct persoonlijke gedicht dat Van Schendel in 1944 over zijn vier jaar eerder gestorven kameraad schreef: ‘Een rechte geest die alle onrecht haatte / En moedig tegen alle leugen stond. [...] Veel vijandschap rees tegen hem, maar veel / De vrienden die getrouw zijn zijde hielden.’

De aantekeningen die Ter Braak in zijn boeken achterliet, bieden verder helaas niet heel veel inzicht in de persoonlijke band tussen deze auteurs. In de Van Schendel-titels die hier aanwezig zijn, staan achterin meestal enkele analytische observaties gekrast en zijn de sleutelpassages keurig aangestreept. Een ongedateerd gesigneerd exemplaar van *Angiolino en de lente* (1923) doet nog even vaaglijk aan de Italiaanse ontmoeting denken, al zat dat meer met dagdromen dan met letterkunde te maken hebben.

Maar om nog even in dat domein te blijven: in Ter Braaks exemplaar van *De grauwe vogels*, dat hij iets meer dan een jaar na zijn bezoek aan Sestri las, lijkt één zin net wat dikker onderstreept te zijn dan de anderen. En die luidt als volgt: ‘Zoo begon de omgang die vriendschap genoemd zou worden en tot het einde duren zou.’ Wie weet lees ik er te veel in, maar dan nog zou ik op basis van de steeds bewonderende en diepgravende besprekingen van Ter Braak en het gedicht van Van Schendel zeggen dat deze twee schrijvers elkaar inderdaad tot het einde trouw zijn gebleven.

Zelf had ik nooit van Arthur van Schendel gehoord voordat ik hem tegenkwam in het werk van door mij bewonderde essayisten als Ter Braak, Du Perron en Kees Verheul. Mede door hun enthousiasme gaf ik de zogeheten ‘Hollandse romans’ een kans, en ik ben blij dat ik dat gedaan heb: achter generieke, weinig belovende titels als *De rijke man* en *De waterman* gingen namelijk tragische meesterwerken schuil. In de tussentijd las ik een aanzienlijk deel van het *Verzameld werk*, steeds onder de indruk van de geheel eigen sfeer en stijl van deze boeken. Van Schendel behoort zonder meer tot de grootste Nederlandse romanciers van de twintigste eeuw, en het is somber makend dat zijn positie in het collectieve literaire geheugen zo wankel is. Daarom lijkt het me prijzenswaardig dat Rob Groenewegen aan een nieuwe Van Schendel-biografie werkt, al geloof ik dat deze literaire werken op zichzelf willen, en idealiter ook zouden moeten staan; wie weet zorgt de aandacht voor de man ook voor een welverdiende kleine heropleving in belangstelling voor de fenomenale schrijver.⁴

Het was overigens weer een andere essayist die met zijn typering van het werk van Van Schendel het dichtst in de buurt kwam van mijn eigen leeservaring. In *De letterpiloot* (1994) stelt Willem Jan Otten een rijtje lievelingsauteurs op, waarin ook voor Arthur van Schendel een plaats is gereserveerd, en stelt vervolgens: ‘Deze schrijvers hebben gemeen, om te beginnen, dat ze je tijdsbesef verstoren en dus intensiveren.’ Naast het glasheldere, ritmische Nederlands dat Ter Braak en Du Perron al prezen, is het uitzonderlijk grote tijdsverloop voor mijn gevoel de meest kenmerkende eigenschap van de romans van Van Schendel. Er gaan over het algemeen decennia of zelfs eeuwen voorbij in zijn boeken, die meestal niet meer dan driehonderd pagina’s beslaan; als lezer word je dus met een noodvaart door de tijd gestuwd. Het gaat bij Van Schendel dan ook om de ontwikkelingen en contanten op macroniveau, specifiek om de verhouding tussen kleine familiegeschiedenissen en de grote geschiedenis. Zijn romans hebben daarom meestal niet één verteller, maar volgen verschillende personages uit verschillende generaties. Die veelvoud aan perspectieven en levens moet ons laten zien dat wat eerder plaatsvond later nog doorwerkt, hoe mensen zich voegen naar de patronen van vroeger of zich er juist fel tegen afzetten. Het grondidee bij Van Schendel is dat het verleden nooit echt voorbijgaat, dat de geschiedenis altijd blijft rondwaren in het heden en daarom voortdurend binnen ons handbereik is. Vandaar dat de

vervlochten maar voorbijgegangene levens via een foto van vijfentachtig jaar geleden opeens zo overweldigend dichtbij kunnen voelen.



foto van: <https://www.nationaalarchief.nl/onderzoeken/fotocollectie/af1cd3a8-d0b4-102d-bcf8-003048976d84>
en op mennoterbraak.nl

¹ Dina Aristodemo, 'Arthur en Corinna van Schendel in Sestri Levante', in *De Parelduiker* 20 (2015) nr. 1, p. 39-57.
Corinna van Schendel, 'La democrazia di nessuno', in *De Parelduiker* 26 (2021) nr. 3, p. 53-68.

² In de brief van 7 augustus 1935, zie de [correspondentie Ter Braak-Greshoff](#).

³ Zie [In gesprek met de vorigen](#) op mennoterbraak.nl.

⁴ Zie ook arthurvanschendel.nl.